



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Maria Camila Do Coutto Prado Valladares

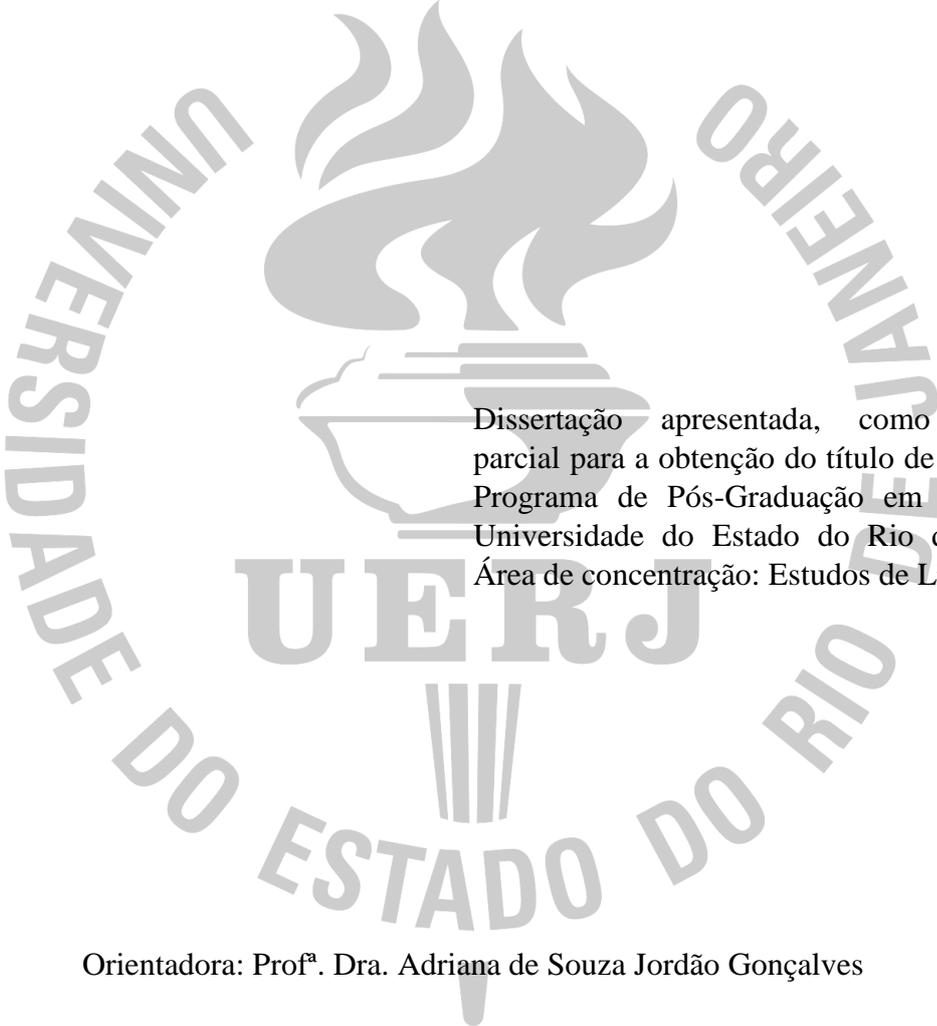
**A Mina Casa de Elizabeth Bishop: um garimpo poético**

Rio de Janeiro

2023

Maria Camila Do Coutto Prado Valladares

**A Mina Casa de Elizabeth Bishop: um garimpo poético**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Adriana de Souza Jordão Gonçalves

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B622 Valladares, Maria Camila Do Coutto Prado.  
A Mina Casa de Elizabeth Bishop: um garimpo poético / Maria Camila  
Do Coutto Prado Valladares. – 2023.  
156 f.: il.

Orientadora: Adriana de Souza Jordão Gonçalves.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Bishop, Elizabeth, 1911-1975 – Crítica e interpretação – Teses. 2.  
Poesia americana – História e crítica - Teses. 3. Memória na literatura -  
Teses. I. Gonçalves, Adriana de Souza Jordão. II. Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(73)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Maria Camila Do Coutto Prado Valladares

**A Mina Casa de Elizabeth Bishop: um garimpo poético**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 14 de fevereiro de 2023.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Adriana de Souza Jordão Gonçalves (Orientadora)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Roberta Portas Gonçalves Rodrigues  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

## DEDICATÓRIA

Para a pessoa que me ensinou a ler, a amar a literatura e a enxergar a potência que têm  
as dedicatórias escritas nas primeiras páginas de um livro.  
Para minha mãe: Henriqueta Valladares.

## AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Letras da UERJ, pelo acolhimento e possibilidade de ampliação de conhecimentos.

Aos professores do Instituto de Letras da UERJ pelos cursos tão enriquecedores oferecidos com tanta dedicação e brilhantismo mesmo com todas as dificuldades impostas pelo trabalho remoto necessário no período de isolamento social durante a Pandemia de Covid-19. Em especial, agradeço àqueles que participaram diretamente de meu percurso durante esses dois anos de mestrado: Adriana de Souza Jordão Gonçalves, Davi Ferreira de Pinho, Deise Quintiliano Pereira, Henrique Marques Samyn, Leonardo Davino de Oliveira e Vanessa Cianconi.

Pela história de um encontro que começou antes mesmo de nos conhecermos, por todo o acolhimento, companheirismo e amizade que construímos a cada dia, dedico minha profunda admiração e todos os agradecimentos à minha querida orientadora Adriana de Souza Jordão Gonçalves. Essa dissertação não teria sido possível sem sua dedicação, seu olhar sensível e suas contribuições generosas.

Pela orientação ao meu projeto de conclusão da graduação em Design, semente fundamental para que este percurso de pesquisa se iniciasse, e pelas contribuições para esta dissertação, agradeço à Professora Roberta Portas, importante presença em minha formação acadêmica e querida amiga.

Pelo acolhimento e pela generosidade nas ricas contribuições para esta dissertação, agradeço ao Professor Davi Pinho.

Por toda a amizade, compreensão, torcida e presença em mais esse momento importante para mim, agradeço a uma das professoras que marcaram minha vida, com quem hoje tenho a felicidade de trabalhar, Mônica de Lima Bolsoni.

Pela parceria, por ser meu companheiro, me apoiar sempre e compartilhar os desafios e o amor pela vida acadêmica agradeço ao meu marido Nicolas Alves.

Agradeço à minha irmã e ao meu afilhado, Maria Clara e Raul, também pelo apoio e pela alegria de construirmos e compartilharmos memórias juntos.

Pela sensibilidade do artista, pelo mundo que me apresentou com suas histórias, pelo olhar que me ensinou a ter em relação aos objetos e suas memórias, pela emoção que transborda em nossos “olhos molhados”, minha gratidão a Maurício Valladares, meu pai, amigo e “di rancho”.

Por toda a inspiração, generosidade inesgotável, amor incondicional, por todas as leituras que ouvi pela janela do quarto quando criança e por todas as conversas literárias que surgiram naturalmente a partir de um acontecimento cotidiano qualquer, agradeço a Henriqueta Valladares de quem tenho o enorme privilégio de ser filha.

## RESUMO

VALLADARES, Maria Camila Do Coutto Prado. *A Mina Casa de Elizabeth Bishop: um garimpo poético*. 2023. 156 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A dissertação propõe a realização de um percurso que nos proporciona uma aproximação do processo de produção poética de Elizabeth Bishop. O ponto de partida é sua característica fundamental enquanto observadora. Seu olhar poético lhe permite olhar o mundo enquanto leitora e elaborar aquilo que viu enquanto escritora. A ideia de Garimpo poético se aproxima da seleção de objetos captados em sua leitura de mundo através de suas experiências. Seu fazer poético acontece como uma espécie lapidação minuciosa que transforma esses objetos de pedras brutas em preciosas. O percurso terá como destino a chegada em casa. Nas casas de Elizabeth Bishop que marcam seu trajeto como pontos chave. Na casa com o telhado que a lembra um rabo de lagosta, na que tem sua forma modificada pelas gotículas de água da nuvem que a envolve ou das lágrimas de uma avó que chora na cozinha, na casa com paredes construídas por livros; na que está na memória da casa de infância; na casa que sempre estará em construção para que a casa onírica da poeta nunca deixe de existir.

Palavras-chave: Poesia. Objetos. Casa. Memória.

## ABSTRACT

VALLADARES, Maria Camila Do Coutto Prado. *Elizabeth Bishop's House Mine: a poetic mining*. 2023. 156 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This master's thesis offers a way that takes us to the process of Elizabeth Bishop's poetic production. The starting point is her fundamental characteristic as an observer. Her poetic view allows her to look at the world as a reader and elaborate on what she saw as a writer. The idea of *poetic mining* approaches that of the selection of objects captured in her reading of the world through her experiences. Her poetic work takes place as a kind of meticulous cutting that transforms these objects from unpolished stones into precious ones. The route will have as its destination the arrival at home. In Elizabeth Bishop's houses that mark her trajectory as key points. In the house with the roof that reminds her of a lobster tail, in the one that has its shape modified by the droplets of water from the cloud that surrounds it or from the tears of a grandmother who cries at the kitchen, in the house with walls built by books; the one that is in the memory of the childhood home; in the house that will always be under construction so that the dream house of the poet never ceases to exist.

Keywords: Poetry. Objects. House. Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Leitura visual da citação da “Introdução” de The diary of Helena Morley. ....	13
Figura 2 – Estatueta “Arco do triunfo” (frente e costas). ....	14
Figura 3 – Cristaleira com objetos garimpados por Maurício Valladares. ....	15
Figura 4 – Bandinha portuguesa em celebração à Revolução dos Cravos (1974). ....	16
Figura 5 – Exemplo de leitura visual construída em camadas ....	26
Figura 6 – Desdobrar para ler. Livro Casa, livro de artista. ....	28
Figura 7 – Faces do mesmo livro visto de frente. Casa. Livro Casa. Livro de artista. ....	28
Figura 8 – Vista de cima. Rosa dos ventos. Livro Casa. Livro de artista. ....	28
Figura 9 – Faces do mesmo livro rotacionado. Setas. ....	29
Figura 10 – Cartas para o Brasil e para a América do Norte. ....	29
Figura 11 – Avião. Livro Casa. Livro de artista. ....	29
Figura 12 – Sentidos. Livro Casa. Livro de artista. ....	32
Figura 13 - Leitura visual de “O mar e sua costa” ....	38
Figura 14 - Leitura visual a partir da proposta de título “Feijão preto e diamantes” ....	53
Figura 15 - Leitura visual: “A Inversão da câmera” ....	59
Figura 16 – Livro Casa em formato de Diamante ....	61
Figura 17 – Foto de família: Theresinha Valladares com sua boneca. Um presente à sua Tia Dalila. ....	64
Figura 18 – Leitura visual da fotografia de família de “Na aldeia (uma história)” e de O inventor da solidão. ....	66
Figura 19 – Foto da família de Paul Auster. ....	67
Figura 20 – Foto de Elizabeth Bishop e sua mãe. ....	68
Figura 21 – Ilustração a partir da leitura do conto Gwendolyn. ....	70
Figura 22 – “The Blue Pharmacy”: Leitura visual de “Santarém” ....	73
Figura 23 – Man Ray, <i>sem título, de Champs Délicieux, Paris</i> (1992). ....	79
Figura 24 – Leitura visual: “Fotograma” (parte 1) ....	80
Figura 25 – Leitura visual: “Fotograma” (parte 2) ....	80
Figura 26 – <i>Moinho de cana</i> . ....	85
Figura 27 – <i>Manto da Apresentação</i> , de Arthur Bispo do Rosário (Frente) ....	85
Figura 28 – <i>Manto da Apresentação</i> , de Arthur Bispo do Rosário (Verso) ....	86
Figura 29 – Arthur Bispo do Rosário vestindo seu Manto da Apresentação ....	86

Figura 30 – <i>Eu preciso dessas palavras escrita (frente)</i> , de Arthur Bispo do Rosário, 126x208x10 cm, Técnica: Costura, revestimento, bordado, escrita.....	87
Figura 31 – <i>Eu preciso dessas palavras escrita (verso)</i> , de Arthur Bispo do Rosário, 126x208x10 cm, Técnica: Costura, revestimento, bordado, escrita.....	88
Figura 32 – Pharmacy.....	90
Figura 33 – Mapa de Paris com espiral. ....	94
Figura 34– Fotografia do farmacêutico alemão Julius Neubronner com sua criação .....	95
Figura 35 – Fotografia tirada durante o voo de Schlosshotel Kronberg.....	96
Figura 36– Quadros do pássaro Pega na Exposição Virei Viral em 2014.....	97
Figura 37– Instalação interativa feita na Exposição Virei Viral em 2014.....	98
Figura 38 – Fotografia tirada durante o voo com a vista de Frankfurt.....	101
Figura 39 – Leitura Visual realizada a partir do poema “Canção do Tempo das Chuvas”, de Elizabeth Bishop.....	103
Figura 40 – Recorte aproximado da obra <i>Marquette, Michigan; Sheet X</i> .....	105
Figura 41 – Vista completa da obra <i>Marquette, Michigan; Sheet X</i> . ....	106
Figura 42 – Livro aberto, em formato 20 x 20 cm, com indicações das dobras em azul. ....	110
Figura 43 – Antigo mapa turístico “Esso” do Guia Quatro Rodas - Centro sul do Brasil, 1966. Formato: 21 x 10 cm (fechado) e 63 x 60 cm (aberto). ....	110
Figura 44 – <i>Bicho</i> . ....	111
Figura 45 – “Documento em que consta de uma das primeiras anotações para a produção do Livro Obra, em que Lygia Clark teoriza a respeito dos seus objetos de arte, além de contar com uma demonstração prática de como eles foram concebidos.” .....	113
Figura 46 – Face Norte: Infância na Nova Escócia (frente e verso).....	114
Figura 47 – Face Sul: casa da Fazenda Samambaia. (frente e verso).....	120
Figura 48 – Face Sul: casa Mariana (frente e verso). ....	123
Figura 49 – Desenho enviado por Bishop em anexo à carta. ....	124
Figura 50 – Face Norte: Lewis Wharf, no porto de Boston (frente e verso). ....	126
Figura 51 – Planisphère Céleste. ....	129
Figura 52 – Leitura visual: casa dos sonhos. ....	133
Figura 53 – Câmeras de Maurício Valladares e de seu avô Affonso Mascarenhas.....	143
Figura 54 – Pintura de Elizabeth Bishop: “Chandelier”, sem data.....	144
Figura 55 – Bricolagem de Elizabeth Bishop: “Anjinhos”, sem data. ....	146
Figura 56 – Desenho de Elizabeth Bishop.....	147

Figura 57 – Desenho de Elizabeth Bishop associado ao poema inacabado “Fogões e Relógios” .....	148
Figura 58 – Desenho enviado por Bishop em anexo à carta para Marianne Moore, em setembro de 1969.....	151

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1	<b>ELIZABETH BISHOP: LEITORA DO MUNDO</b> .....	32
1.1	<b>As singularidades no fazer poético: percursos e fragmentos recolhidos</b> .....	33
1.2	<b>A poesia criadora do mundo</b> .....	44
1.3	<b>A inversão da câmera</b> .....	53
2	<b>UM GARIMPO POÉTICO</b> .....	61
2.1	<b>Garimpo poético: Objetos captados</b> .....	62
2.2	<b>Caixas de Bishop: trajetos, objetos e memórias</b> .....	75
2.3	<b>Mapa da mina</b> .....	92
3	<b>A MINA CASA DE ELIZABETH BISHOP</b> .....	109
3.1	<b>O livro casa</b> .....	109
3.2	<b>Norte e Sul</b> .....	114
3.3	<b>Outros lugares</b> .....	129
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	142
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	152

## INTRODUÇÃO

Eu escondo comigo uma pequena agulha de marfim de ponta afiada.  
Para guardá-la para sempre eu a enterro sob o coração de uma  
macieira, mas nunca mais consigo encontrá-la.<sup>1</sup>

*Elizabeth Bishop*

“A Mina Casa de Elizabeth Bishop: um garimpo poético” propõe um olhar ao processo de trabalho que leva à poesia de Elizabeth Bishop, ao fazer poético. Sua capacidade de capturar objetos ao longo de sua trajetória e transformá-los através da criação de imagens poéticas singulares é característica fundamental para que a “Mina” preciosa seja acessada. Esses objetos se tornam biográficos por se relacionarem diretamente às singularidades da poeta tanto quando ela os captura quanto quando os elabora poeticamente. Eles são como pedras brutas que só se tornarão preciosas caso sejam identificadas e lapidadas pela singularidade do olhar poético de Bishop. A casa Mariana também é uma das inspirações para a escolha do nome desta dissertação. Situada em Ouro Preto, a casa faz parte de um contexto histórico que envolve a exploração de pedras e minérios preciosos bem como acontece em Diamantina, cidade visitada por Bishop durante seu processo de tradução de *Minha vida de menina*. O contexto exploratório é percebido pela poeta e incluído na introdução da versão traduzida por Bishop:

Após decolar de Belo Horizonte, o avião começa a subir mais e mais, e a terra lá embaixo vai ficando cada vez mais rochosa, mais deserta e desolada; não há nenhum sinal de vida. Surge um mar revolto de pedra com ondas e cristais de rocha cinzenta, erodida e fragmentada; a terra acidentada que aparece entre as pedras é recoberta de capim verde, mas não totalmente. Há riachos inesperados entre as rochas; cascatas esguias caem sobre laguinhos escuros, ou então rios reluzentes se esgarçam em leitos de areia branca. Não se vê uma aldeia, uma casa, só as cicatrizes de antigas minas de ouro e diamantes, grandes buracos vermelhos e brancos. (BISHOP, 1996, p. 112).

Apenas quando sai da capital mineira e olha de longe, a paisagem ganha outro sentido. O enquadramento feito pelo olhar da poeta através da janela do avião cria uma

---

<sup>1</sup> Todas as traduções sem indicação do tradutor em inglês no original são minhas:

“I abscond with a little ivory stick with a sharp point. To keep it forever I bury it under the bleeding heart by the crab-apple tree, but it is never found again.”(Bishop, 2008, p. 103)

paisagem própria através de camadas que vão sendo desenhadas por ela. Através dessa construção o leitor passa a ver em sua imaginação a paisagem como quem olha um quadro, uma pintura emoldurada através da pequena janela de um avião na qual pedras se tornam um mar revolto capaz de inundar qualquer sinal de vida. É possível que a visualidade passe a fazer parte da leitura e que o olhar de Bishop possa se materializar no olhar do leitor como acontece na minha experiência de leitura do trecho traduzida em imagem na Figura 1.

Figura 1 – Leitura visual da citação da “Introdução” de *The diary of Helena Morley*<sup>2</sup>.



Fonte: A autora, 2022.

A presença de vida aparece apenas na ausência, na morte, nas cicatrizes deixadas pela exploração dos minérios almeçados pelo ser humano. Não há no entanto nenhum vestígio de riqueza, não há casas ou aldeias, apenas buracos vermelhos e brancos que contam a história daqueles que passaram por ali. O estado repleto de tesouros históricos que direcionam o olhar para a beleza da preservação cultural tem sua natureza original devastada pela extração de minérios e pedras preciosas. Em “Ecologia Política”, Ailton Krenak aponta que “a identidade do garimpo naturaliza na cabeça das pessoas o desterro e a predação da paisagem em uma ecologia predatória.” (KRENAK, 2018, p. 2). É necessário realizar um deslocamento do olhar para que os impactos que o garimpo provoca nas estruturas naturais e sociais seja visualizado. As cicatrizes descritas pelo olhar de Bishop nem sempre são visíveis a todos os olhos. Essa naturalização da prática do garimpo que por muito tempo aparecia sob a superfície das preciosidades extraídas e não pela destruição causada na profundidade pode ter sido o que

<sup>2</sup> Título traduzido de *Minha vida de menina*

ofereceu à ação de “garimpar” um sentido figurado. Segundo o *Dicio: Dicionário online de português*, tal sentido diz respeito a “explorar preciosidades, especialmente literárias e documentárias.” (<https://www.dicio.com.br/garimpar/>). Os sentidos do verbo garimpar são parte importante para que a ideia do “garimpo poético” se desenvolva. O título traz consigo sentidos enquanto significados e enquanto sentimentos despertados. As dores do processo exploratório e o fascínio dos encontros com preciosidades são *sentidos* a partir do garimpo. O encontro com as minhas singularidades enquanto leitora e pesquisadora agrega à definição do dicionário outros *sentidos* e a presença dos objetos também enquanto preciosidades. Na minha casa a busca por objetos que contassem histórias sempre foi uma prática. O verbo “garimpar” era usado por meu pai, Maurício Valladares, para descrever esse processo de busca por uma nova relíquia para a casa em brechós, durante viagens, antiquários ou até mesmo nas casas desmontadas de familiares.

Figura 2 – Estatueta “Arco do triunfo” (frente e costas).



Fonte: Fotografia de acervo pessoal (A autora, 2022).

A Estatueta que reproduz o “Arco do Triunfo” é um dos objetos garimpados por meu pai que esteve presente desde a minha infância em nossa casa. Minha memória guarda o fascínio de meu pai ao chegar em casa com a preciosidade encontrada em um Antiquário na cidade de Valença. A peça em bronze possui manchas pretas e verdes que contam graficamente um pouco de sua história. O objeto originalmente habitava um casarão histórico do século XIX da época dos antigos Barões de Café. Houve um incêndio que destruiu a casa, mas alguns objetos sobreviveram a ele. Um deles foi a pequena estatueta que conta essa história com suas manchas causadas pelo fogo e pela oxidação do tempo. Jamais houve por

parte de meu pai a ideia de restaurar a peça, imagino que as marcas do tempo e da história gravadas na peça são o que mais lhe interessa. Nossa casa é constituída por objetos por ele garimpados desde sua juventude. Eles são como um prolongamento de nossa história antes mesmo que existíssemos. No início da década de 1980, antes de meu nascimento, ele morou por um tempo em Portugal. Durante este período trabalhou como fotógrafo. Fotografou peças da Companhia de teatro “A Barraca”, quando então foi acolhido na casa de dois alicerces e fundadores do grupo, Helder Costa, diretor, e Maria do Céu Guerra, atriz. Há pouco tempo, em uma das conversas em família, meu pai lembrou de seus tempos de fotógrafo. Fomos para a frente da antiga cristaleira – com mais de cem anos – que fica em seu quarto, como um baú do tesouro cheio de preciosidades (Figura 3).

Figura 3 – Cristaleira com objetos garimpados por Maurício Valladares.



Fonte: Fotografia de acervo pessoal (A autora, 2022).

Em uma das prateleiras estavam dois bonequinhos aparentemente de barro, uniformizados e tocando instrumentos. Com os olhos marejados, meu pai os pegou, levou sua base até a boca e soltou um largo apito. O objeto ganhou vida. O apito estridente proporcionado pela interação entre indivíduo e objeto era o grito comemorativo da vitória da Revolução dos Cravos, acontecida em 1974, que marcou a redemocratização de Portugal e o início do processo de descolonização de países, especialmente africanos, ainda explorados por Portugal. Os dois músicos faziam parte de uma bandinha completa que pertenceu à sua amiga Maria do Céu Guerra. Ela lhe contou que bandas saíam pelas ruas de Lisboa para celebrar a revolução e a população as acompanhava com os bonequinhos apitando. Provavelmente ao ver o brilho nos olhos do amigo brasileiro fascinado pela história, o presenteou com dois bonequinhos de seu conjunto (Figura 4).

Figura 4 – Bandinha portuguesa em celebração à Revolução dos Cravos (1974).



Fonte: Fotografia de acervo pessoal  
(A autora, 2022).

As narrativas históricas, familiares, afetivas, utilitárias, sociais sempre estiveram impregnadas nessas peças por ele garimpadas ao longo da vida. Sua mãe, minha avó, Maria Theresinha Valladares, fazia o mesmo. Encontrava suas preciosidades nos objetos e na literatura. Ambos sempre tiveram o prazer de contar as histórias de seus tesouros e dos

percursos que os levaram ao encontro destes. Nesse ponto o “garimpo” se desdobra também na memória que a palavra e o emprego de seu sentido figurado exercem para mim. Minha experiência vivida proporciona um encontro com a captação de objetos feita por Bishop. Objetos estes que serão ponto fundamental para a reflexão acerca do fazer poético da poeta proposta nesta dissertação.

Assim como na experiência familiar da pesquisadora, que se encontra com Elizabeth Bishop nesta dissertação, os objetos captados pela poeta também contam histórias. Se desdobram e se tornam imagens materiais de seu olhar. Estas imagens são capazes de auxiliar no acesso às memórias de Elizabeth Bishop que então as transformava de pedras brutas a joias literárias. No fragmento “Escavando e Recordando” de Walter Benjamin, a ideia de passado vem a partir da imagem de algo que está soterrado. Para ele “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo.” (BENJAMIN, 1995, p. 239). A imagem de Benjamin reaproxima novamente o processo presente no fazer poético de Bishop à ideia de “garimpo”. O revolver do solo proporcionará o encontro com as memórias de infância, mas também poderá deixar as dores e as marcas da ausência à mostra. A casa e os objetos se tornam a “Mina” a ser explorada. Tanto pela pesquisadora, quanto pela poeta, que encontra suas subjetividades materializadas enquanto matéria prima para seu fazer poético.

A relação com a Casa Mariana também é motivadora para o título por refletir o olhar de Bishop em relação à elaboração desse espaço representativo de sua identidade. A singularidade do olhar da poeta está no fascínio que o atrai para a cidade e a casa que contam a história de séculos através de sua estética, arquitetura e dos objetos. Essa história valiosa para ela motiva a aquisição da casa. A partir de então Bishop inicia um longo processo de restauração da casa com o mesmo rigor e minúcia que tinha na construção de seus poemas. Ainda que Bishop tenha tido muitas dificuldades práticas, culturais e pessoais em relação à restauração da casa, a poeta fez da casa com o telhado que lhe lembrava um rabo de lagosta seu lar, ainda que por pouco tempo. A família Nemer, atual proprietária da Casa Mariana, era amiga de Elizabeth Bishop quando ela morou na cidade de Ouro Preto. Até os dias atuais, a família mantém a casa com os objetos e a mobília tal qual a escritora a deixou. Suas camadas históricas se multiplicaram pela relação estabelecida com a poeta. Juliano Nemer, sobrinho de Linda Nemer, que foi amiga de Bishop, em entrevista ao Canal “Vênica Casa”<sup>3</sup>, relata sua

---

<sup>3</sup> (“Casa colonial mineira da escritora Elizabeth Bishop, em Ouro Preto”, <https://www.youtube.com/watch?v=BY5NieQ7q6k>, acesso em 09/08/2022.)

afetividade pelo lugar que visitava na infância. Ele conta algumas histórias vividas pela família, dentre elas, a da visita de um morador da cidade que entregou à família um mapa que localizava um tesouro datado da época das minerações que estaria enterrado nas fundações da casa. O mapa é de origem desconhecida, mas é possível reconhecer sua relevância simbólica uma vez que localiza a casa como ponto onde se encontra um tesouro. As pedras preciosas na verdade não estão em um baú, mas em uma Mina que é a própria casa.

Essa “Mina Casa” tem muito a oferecer a esta dissertação que refletirá sobre a construção da produção literária e da subjetividade de Elizabeth Bishop a partir de objetos biográficos, memórias e os espaços onde habitam. Haverá a aproximação do garimpo poético a partir do olhar singular de Elizabeth Bishop capaz de captar e lapidar objetos encontrados em seus percursos. O olhar da pesquisa também apontará para o constante movimento da autora de distanciamento e a aproximação de si própria. Como se utilizasse uma câmera fotográfica, busca diferentes ângulos que lhe permitem encontrar e visualizar nesses percursos (espaciais e/ou temporais) elementos que a conectam consigo mesma. O encontro com o outro é um dos recursos que utiliza para isso. Os espaços percorridos promovem, além do desenho da trajetória geográfica, a visualização de si a partir do outro. As diferenças culturais, sejam elas linguísticas, comportamentais ou alimentares proporcionam a capacidade de um olhar menos automatizado acerca de fatos cotidianos. Aquilo que se torna invisível por conta do hábito acaba se destacando quando há uma quebra ou um confronto com outra realidade. Elizabeth Bishop lida com a realidade a partir de sua observação direta. Suas subjetividades funcionam como lentes capazes de auxiliá-la no processo de criação de imagens a partir de suas experiências.

Segundo Alfredo Bosi, no artigo “O tempo e os tempos”, “o diálogo com o passado torna-o presente. O pretérito passa a existir, de novo. Ouvir a voz do outro é caminhar para a constituição de uma subjetividade própria.” (BOSI, 1992, p. 29). Assim acontece para Bishop, seu passado se torna presente a partir de um confronto com uma realidade aparentemente oposta a aquela que ela vivia. O Brasil a possibilita ouvir essa voz do outro destacada por Bosi. A casa da Fazenda Samambaia em Petrópolis, pertencente a Lota Macedo Soares, com quem viveu um importante envolvimento amoroso por anos, é o local que ativa a memória da escritora trazendo de volta sua infância na Nova Escócia. No período que passa na casa, Bishop (re)conhece o acolhimento e a noção de lar.

Para Bishop a redescoberta de experiências gravadas em sua memória acerca de sua infância em um local totalmente diferente em diversos aspectos de sua vivência cotidiana se mostra transformadora. A viajante que percorria mares e estradas buscando a exploração de

novos lugares passa a ser uma viajante também do tempo. Seus percursos passam a acontecer em sua memória e a busca por (re)conhecimento se dá com o confronto do que se viveu com aquilo que está sendo vivido. “Galerias sussurrantes, constantemente vibrando e zunindo” e “salões alinhados de espelhos, com reflexos ilimitados entre as suas paredes estreitas pelos quais andamos” (BISHOP *apud* BARBOSA, 2010, p. 88) são metáforas criadas por Bishop para falar sobre memória destacadas por Elisabete da Silva Barbosa. De acordo com a pesquisadora, a partir dessas imagens, a escritora “caracteriza o presente como algo que modifica as imagens do passado, ao mesmo tempo em que é moldado por elas. Passado e presente se redefinem através de negociações que determinam para a memória uma mobilidade marcada por um constante reajustar-se” (BARBOSA, 2010, p. 88).

Alguns pesquisadores e biógrafos, tais como Regina Przybycien e Paulo Henriques Britto, apontam que suas movimentações e sua dificuldade em estabelecer raízes e sentir-se pertencente podem ter origem em sua infância a partir do falecimento de seu pai e da internação definitiva de sua mãe em um hospital psiquiátrico. Bishop, ainda criança, inicia seus deslocamentos geográficos nesse momento ainda contra sua própria vontade. Inicialmente, passa a morar com a família de sua mãe, sendo acolhida por seus avós maternos na Nova Escócia, Canadá onde foi muito feliz e teve sua primeira experiência e encontro com o que seria seu ideal de lar. Essa vivência só foi possível por um ano e, após esse período, foi levada com apenas seis anos para viver em Worcester com a família de seu pai, mais próspera, porém, com a qual não teve a mesma experiência de acolhimento. Passa, a partir dali, a viver como uma expatriada uma vez que reconhecia o Canadá como seu lar e não conseguia verdadeiramente sentir-se americana.

No conto “Na aldeia (uma história)”, Bishop conta sobre como era sua vida na casa de seus avós maternos na Nova Escócia. A escritora utiliza muitos elementos poéticos para retratar uma infância ativa e muito rica em detalhes. As imagens metafóricas características da produção de Bishop aparecem em diversos momentos do conto dando indícios ao leitor sobre os sentimentos mais profundos da autora. Uma dessas metáforas acontece no trecho em que Bishop descreve a descoberta de uma toalha de mesa bordada por sua mãe, porém inacabada. No tecido, ainda estavam as ferramentas utilizadas no bordado (bastidores, agulhas e linhas). A escolha da criança por guardar a agulha de marfim remete à ideia de uma tentativa de guardar uma lembrança preciosa que também pode feri-la com sua ponta afiada. Aquele pequeno objeto enterrado em lugar seguro, onde raízes fixam a permanência de uma árvore natural do local, apontam em minha leitura para a tentativa e o desejo que Bishop tinha em eternizar lembranças intactas e seguras por mais que pudessem machucá-la. Os objetos da

casa, o carinho da família e a relação especial com a avó se apresentam muito presentes no texto bem como a relação que a criança tem com a própria aldeia. Muitas vezes as lembranças da escritora naquele local a descrevem em passeios pela cidade como acontece quando leva sua vaca Nelly para o pasto. Assim como em sua vida, a escritora, também na ficção, mesmo estando em seu lar, mantém seus deslocamentos e percursos como sua marca característica.

A falta de identificação com sua família paterna é vista por muitos pesquisadores como um possível fator gerador de sentimentos que acompanharam Bishop ao longo da vida. O conto “Ratinha do campo”, apresenta o processo de mudança que a autora passou ainda criança quando é levada para Worcester por seus avós paternos. Nessa casa, ela adquire, junto à instabilidade emocional e a problemas de saúde como a asma que a acompanharam ao longo da vida, a sensação de estar deslocada. O conto sinaliza que, ainda criança, Bishop aprende a se sentir assim com a própria família na qual todos os membros pareciam deslocados, além de nervosos e instáveis. A menina não se identifica com aquela família, com exceção do cão Beppo com quem sentia dividir a mesma posição na casa. Em *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*, Maria Lúcia Milléo Martins aponta que para Bishop a desintegração da família está diretamente relacionada a conflitos acerca de sua posição no mundo. Mesmo quando aparentemente permanecia em determinado local, a escritora se encontrava com um sentimento de deslocamento o que pode tê-la levado ao movimento de fato. Martins destaca a ideia de Lorrie Goldensohn sobre o período anterior aos anos de 1950 (quando chega ao Brasil e se reconecta com sua experiência de infância na Nova Escócia), segundo ela, é possível identificar na obra de Bishop “um desejo insaciável de encontrar seu habitat, encontrar um ponto em que o mundo pudesse estabilizar-se em acolhida” (MARTINS, 2006, p. 18).

Em “Estrangeiro-doméstico”<sup>4</sup>, publicado em *Elizabeth Bishop in the 21st Century: Reading the New Editions*, Barbara Page e Carmen L. Oliveira também recorrem a Goldensohn para refletir sobre os deslocamentos físicos de Elizabeth Bishop. Segundo ela, estes a tiram de um caminho linear e progressivo de sua própria vida. Isto é, sua produção literária indica ainda que há também um deslocamento temporal em seu percurso<sup>5</sup>. A partir de seus quarenta anos, Bishop acessa novamente suas memórias de infância durante sua estadia no Brasil que se prolonga por circunstâncias de saúde e se transforma em permanência por

---

<sup>4</sup> “Foreign-domestic”.

<sup>5</sup> “As Lorrie Goldensohn has argued in *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry*, for example: “The dislocations of exile took her out of the linear, forward march of her life, and back through memory into a simultaneous recognition linking a primitive, childlike Brazil and Bishop herself as a child.” (Page; Oliveira, 2012, p.127)

quase vinte anos. Regina Przybycien corrobora a observação sobre os deslocamentos temporais feita por Goldensohn e acrescenta que estes não se refletiam somente na ordem em que Bishop acessava questões de sua vida em sua escrita, mas muitas vezes, o tempo também fazia parte de seu processo de produção. Przybycien revela que Bishop chegava a levar anos para concluir um poema, como foi no caso de "Santarém", publicado dezoito anos após o início de sua escrita, e atribui tal demora ao extremo rigor da poeta com seu olhar atento às coisas e com sua "dramatização do ato de ver" (PRZYBYCIEN, 2005, p. 108).

Tendo em vista a identificação e o fascínio de Elizabeth Bishop pelo recolhimento de imagens materiais para ativação de suas memórias, essa pesquisa destacará em sua obra a casa e os objetos nela contidos, que revelam as escolhas, gostos e histórias de quem a habita. Elas serão os elementos da observação de Bishop provocadores de sua escrita a serem investigados em seus textos. O sentimento de expatriada, desde a infância, a faz ter a necessidade de criar raízes, se encontrar em um lugar, ser acolhida por ele e torná-lo seu lar. As cartas escritas e textos publicados pela autora na época em que começou sua estadia no Brasil na fazenda Samambaia, em Petrópolis, apontam para uma reaproximação com seu lar da infância. Após o reencontro com a sensação de acolhimento motivada por uma grave crise alérgica, Bishop muda seus planos, e ao invés de seguir viagem fica no Brasil. Ainda que haja permanência, há também deslocamento. Apesar de sua identificação e forte vínculo com a casa, ela continua a se movimentar se dividindo entre Rio, Petrópolis e viagens de trabalho no país e para os Estados Unidos. Patrícia Maeso reflete sobre a característica da poeta não pertencer a lugar algum:

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 americana que chega ao país quase sem querer, torna-se algo mais profundo. A errância e as muitas viagens que fez (...) 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. (MAESO, 2017, p. 266)

A ideia de Bishop estar em entre-lugares, apresentada por Maeso, leva a autora ao verdadeiro lugar ao qual pertence: o lugar de poeta. Sentir-se deslocada permanentemente contribui significativamente para o olhar poético de Elizabeth. Sua singularidade pessoal e poética se fundem trazendo à sua produção toda a potência que as características da autora oferecem a sua obra. Regina Przybycien recorre a Paulo Henriques Britto para apresentar as características do percurso de Bishop que nos revelam sua essência poética:

[...] “uma tensão entre, de um lado, a objetividade aparente do olhar, a secura da linguagem, a disciplina da forma e, de outro, um conteúdo fortemente emocional.”  
 Creio que esta afirmação de Britto sintetiza a essência da poética de Bishop.  
 (PRZYBYCIEN, 2005, p. 105-120)

A relação de tensão entre objetividade, rigor formal e a profundidade emocional que Bishop consegue atingir em sua poética tornam sua relação com as subjetividades do olhar do leitor ainda mais intensas. A partir delas esse olhar será criador das possibilidades de aprofundamento da leitura. O desejo pelo aprofundamento da leitura, por acessar as situações trabalhadas pela autora, pode levar o leitor a fontes de pesquisa além do texto, como cartas, leituras da autora, fotos antigas ou anotações que são importantes camadas capazes de enriquecer o que se sabe sobre as singularidades da poeta e como elas contribuem para sua produção literária. No interior de Elizabeth Bishop polos opostos se tocam. A partir da leitura de sua obra, observa-se que a capacidade de os unir acontece em diversos momentos da vida da escritora através das casas como elementos representativos do desejo em reencontro com seu lar. Aparentemente, o sentimento acolhedor que algumas casas provocam na autora, as transformam em um importantíssimo objeto biográfico para Bishop como ela mesmo afirma em carta para o crítico literário e amigo Ashley Brown sobre a Casa Mariana: “Vim passar uns dias aqui em Ouro Preto e acabei comprando uma casa. Não era essa a minha intenção” (BISHOP, 2012, p. 477). A casa/lar e sua função original subvertida ou muito ampliada se torna, com tudo que envolve (objetos, visitas, histórias, mobília, paisagens), elemento materializador da complexidade humana e literária de Elizabeth Bishop e um importante recurso para seu encontro consigo mesma. Paulo Henriques Britto destaca o trecho de uma das cartas enviadas por Bishop no qual a escritora fala sobre o apartamento que havia comprado no Porto de Boston. Britto expõe o entusiasmo da escritora na descrição sobre suas casas o que aponta para a importância que elas tiveram na vida da poeta.

Novamente, e pela última vez, tal como nos tempos de Samambaia e de Ouro Preto, suas cartas transbordam de descrições entusiásticas de um novo lar. Numa dessas cartas, Bishop escreve: “E no quarto andar, com vista da baía — tem uma varanda [...] — de lá dá para ver os navios (que aliás não são mais muito numerosos) e apreciar a maré subindo e descendo, pelo menos”. Porém não consegue conter a ressalva: “A vista não chega aos pés do Rio”. (BISHOP, 2011, p. 84-85)

O trecho de Paulo Henriques Britto destaca os locais que inspiraram a ideia de lar em Bishop. Em seus comentários, Britto utiliza além das produções literárias, outros recursos como as cartas trocadas pela poeta que aparecem como elementos reveladores de sentimentos íntimos

da escritora. A perpetuação de conversas e relações através das cartas levam a mais uma possibilidade para se compreender um pouco mais sobre a reflexão autobiográfica de Bishop. O crítico e tradutor aponta ainda para a relação de afeto da poeta com as casas que lhe devolveriam a experiência de lar conhecida em sua infância provocando a ativação de suas melhores memórias. A importância do Brasil nesse processo de entendimento sobre o que seria um lar ideal para Bishop aparece durante sua estadia no país, em suas cartas e obras. Mas aparece também na carta destacada por Britto na qual estes lares passam a ser também memória na vida de Bishop. Tal ponto é fundamental para esta pesquisa por ser tão significativo na trajetória de Bishop na qual a poeta se divide entre sua necessidade de deslocamento e de sentir-se com raízes, pertencente a um lugar. Cria-se então a necessidade de se explorar a presença do espaço que abriga e suporta além do material. Para acessar essa presença, a pesquisa se dará a partir da leitura de *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, partindo da ideia de que “A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade.” (BACHELARD, 2008, p. 199).

Sendo a presença de Bishop em sua escrita fruto das singularidades encontradas na captação de imagens geradas na imaginação principalmente relacionadas ao conceito de lar/casa que ela busca e valoriza, os conceitos explorados por Bachelard em *Poética do Espaço* se mostram relevantes para a discussão acerca da literatura de Bishop. O despertar das lembranças da infância a partir de sua chegada ao Brasil presente nos textos da escritora pode gerar estranhamento àqueles que conheciam a característica de viajante como relevante característica de Bishop. Bachelard trata a questão da presença da infância na vida adulta envolvendo a atração que se tem pela casa natal. Tal ideia aproxima ainda mais o leitor daquilo que motiva a escrita poética de Bishop relacionada a este espaço fundamental para o acesso a suas subjetividades:

A infância é certamente maior que a realidade. Para explicar, pela vida afora, nossa atração pela casa natal, o sonho é mais poderoso que o pensamento. (...) Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos. (BACHELARD, 2008, p. 207)

O sonho e a imaginação possibilitadores de um habitar onírico dessa casa de infância serão matéria fundamental para a elaboração poética de Bishop. Especialmente a partir de sua vinda para o Brasil, a escritora constrói poeticamente lugares de sua infância antes inabitados. O deslocamento físico proporciona para Elizabeth Bishop lentes capazes de fazê-la enxergar novamente sensações e experiências vividas por pouco tempo em sua infância feliz na casa de

seus avós maternos. A experiência do presente em uma casa localizada em outro continente, em meio à natureza e ao acolhimento sentido, são ativadores, imagens provocadoras para que as lembranças da poeta fossem elaboradas em sua imaginação e transformadas em textos. Bishop passa a criar uma espécie de registro material capaz de auxiliar na tarefa de transmitir a potência da experiência vivida em sua escrita. Esse registro aproxima o leitor não só do fato, da experiência, mas do olhar da poeta para ele. As subjetividades de Bishop estão presentes nessa seleção. O olhar então se volta para ela enquanto autora.

Há uma relação circular importante entre leitores e autora, um oferece ao outro seus olhares, repertórios, experiências e de suas outras leituras. Alberto Manguel, em seu livro *Uma história da leitura*, constrói uma importante reflexão acerca das “Metáforas da leitura”. Nesta, o autor entrelaça livro e leitor. Eles viram uma só coisa que compõe uma metáfora circular para a infinitude da leitura composta pelo mundo, pelo livro e pelo próprio leitor. “O mundo, que é livro, é devorado por um leitor, que é uma letra no texto do mundo.” (MANGUEL, 1997, p. 201). A metáfora desenvolvida pelo autor apresenta a “letra do mundo” como um nó que une leitor e escritor em um só e em múltiplos. Um nó que se transforma em *nós*, leitores de nossas próprias histórias. As “metáforas da leitura” se multiplicam proporcionalmente aos múltiplos caminhos que a leitura pode proporcionar. De acordo com Manguel, elas são fundamentais: “Dizer que lemos – o mundo, um livro, o corpo – não basta.” (MANGUEL, 1997, p. 198). A própria leitura exige maior complexidade em sua definição enquanto ação. E é preciso que ela aconteça. Para cada leitor esse acontecimento será diferente. O autor completa sua reflexão:

A metáfora da leitura solicita por sua vez outra metáfora, exige ser explicada em imagens que estão fora da biblioteca do leitor e, contudo, dentro do corpo dele, de tal forma que a função de ler é associada a outras funções corporais essenciais. Ler – como vimos – serve como um veículo metafórico, mas para ser compreendido precisa ele mesmo ser reconhecido por meio de metáforas. (MANGUEL, 1997, p. 198).

É preciso usar a própria leitura para ler a ela mesma. Manguel exemplifica sua reflexão destacando a metáfora que cria a imagem da leitura a partir da necessidade de alimentação, fundamental para a sobrevivência e sustento do corpo. Ele destaca, para isso, expressões utilizadas por escritores como “ter ideias cruas para uma trama, apimentar uma cena, acrescentar pitadas de ironia” (MANGUEL, 1997, p. 198) que os aproxima daqueles que preparam o alimento imprescindível para a sobrevivência do leitor. A visualização da imagem metafórica provoca o leitor a refletir e entender sua leitura enquanto uma necessidade básica e vital. Ele passa a ler sua própria leitura e a si próprio. A definição de Wolfgang Iser,

destacada por Eco na comparação entre “leitor implícito” e “leitor modelo”, traz a ideia da leitura que se amplia em um processo que não acontecerá no texto em si:

O leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si – pois este consiste justamente em frases, afirmações, informações, etc. [...] Essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. [...] Esse processo formula no texto e, contudo, representa sua “intenção” (ISER *apud* ECO, 1994, p. 22).

A leitura será o mecanismo fundamental para que o texto se descole de si mesmo e seja lançado ao mundo. Ampliando a ideia de circularidade e a relação entre leitor e autor, essa dissertação apresentará leituras visuais produzidas por mim. Estas são a materialização de um processo ativo de leitura que sobrepõe camadas de referências, experimentações, reflexões, imaginações, olhares e singularidades ao texto ou aos textos. A partir delas, imagens são formadas estabelecendo a relação entre leitora, autora, pesquisa e texto. Cada leitura ainda que esteja conectada indiretamente à outra tanto por quem a produz quanto pela autoria dos textos lidos (em sua maioria de Elizabeth Bishop), não tem como compromisso fazer parte de um conjunto visual uniforme em relação às outras. A diversidade visual também contribui para que a múltiplas possibilidades que cada relação estabelecida entre leitora e obra sejam observadas. A sobreposição de camadas também estará presente nas técnicas de elaboração visual de cada uma delas trazendo à tona a ideia de uma coexistência de diversas possibilidades de leitura e de escrita (Figura 5).

Figura 5 – Exemplo de leitura visual construída em camadas



Fonte: Fotografia de acervo pessoal (A autora, 2022).

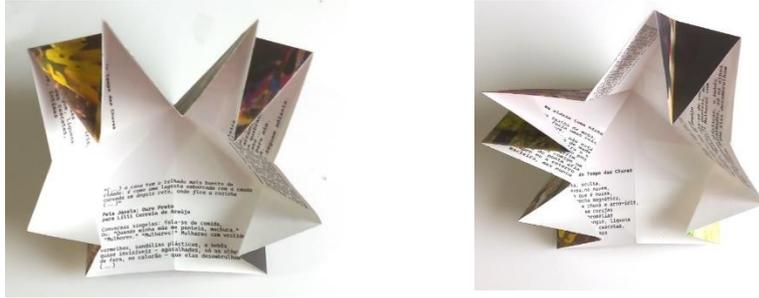
Novas narrativas são criadas a partir das camadas de leitura sobrepostas. No exemplo trazido na Figura 5, a imagem de Elizabeth Bishop é construída a partir de camadas de cor sobrepostas fora de registro, deslocadas em relação umas às outras. O mapa dos Estados Unidos e as bordas de envelopes indicam a localização geográfica da poeta naquele momento, além de fazerem referência ao costume que ela cultivou por toda a vida de enviar cartas. A última camada acrescenta alguns objetos que fazem parte de algumas obras ou cartas escritas por Bishop. Eles são quase imperceptíveis sem um olhar atento para que o exercício de os encontrar aconteça. A leitura se desdobra em outras camadas poéticas, outras escritas, outras imagens que falam sobre a obra de Elizabeth Bishop. A criação de peças visuais a partir da leitura aponta para as primeiras noções do que seria o processo de escrita. “A princípio, escrever correspondia a duas noções fundamentais: desenhar, traçar, marcar, designar, tornar visível e riscar, arranhar, raspar de novo, começar do nada, começar de novo.” (PAIVA, 2010, p. 16). Em “Jacques Derrida: O verso de tudo que eu escrevo”, Danielle Magalhães fala sobre o gesto de “escrever *sobre*”:

“[...] o gesto de escrever *sobre* é um gesto de inscrever por cima, por sobre, como um palimpsesto, à medida que uma inscrição dá lugar à outra, (...) longe de indicar uma anulação, o que esse deslizamento ou gesto de inscrição indica é uma

justaposição, uma coexistência de dois lados que não se excluem. (MAGALHÃES, 2020, p. 18)

A reflexão proposta por Magalhães acerca do “escrever *sobre*” retoma a ideia do palimpsesto que se trata do “manuscrito sobre cujo texto se descobre em alguns casos a escrita ou escritas anteriores numa ocasião em que o pergaminho, escasso ou a alto preço, era utilizável até duas ou três vezes (...)” (PAIVA, 2010, p. 21). Aquilo que originalmente se trata de uma questão técnica se torna uma potente metáfora do processo de escrita. As camadas de experiências, de subjetividades, de leituras ainda que não possam ser lidas com total clareza aparecem ao fundo do texto. T.S. Eliot, em “Tradição e talento individual”, discute acerca do que seria a singularidade de um poeta e corrobora a ideia de que quando se lê sua obra, também se está lendo a obra de outros lidos por ele anteriormente. “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Sua significação e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas mortos.” (T.S. ELIOT, 1989, p. 39). As relações estabelecidas são fundamentais e não anulam as singularidades de seus componentes. As justaposições enquanto técnica de construção das leituras visuais que serão parte das reflexões nesta dissertação retomam a ideia de palimpsesto enquanto metáfora do processo de escrita e conseqüentemente da potência de sua relação com a leitura. Ainda sob a referência do palimpsesto, as leituras visuais também farão referência ao livro enquanto objeto que pode proporcionar experiências de leituras diferentes de acordo com o modo com que cada um lê. Nessa proposta o livro tem seu formato tradicional subvertido provocando uma experiência de leitura que se inicia na forma. Desdobrar é necessário para o início da leitura. O livro assume novas formas a partir do dobrar e desdobrar do leitor (Figura 6). As direções do olhar também podem interferir no que o objeto se transformará. Um mesmo livro pode se multiplicar em diversos formatos que surgirão a partir da experiência de leitura que cada um desenvolverá. Poderá ser uma casa se visto de frente (Figura 7), uma rosa dos ventos se visto de cima (Figura 8), setas se vista de lado (Figura 9), cartas enviadas entre norte e sul (Figura 10) ou um avião quando segurada com as arestas unidas (Figura 11).

Figura 6 – Desdobrar para ler. Livro Casa, livro de artista.



Fonte: A autora, 2022.

Figura 7 – Faces do mesmo livro visto de frente.  
Casa. Livro Casa. Livro de artista.



Fonte: A autora, 2021.

Figura 8 – Vista de cima. Rosa dos ventos. Livro Casa. Livro de artista.



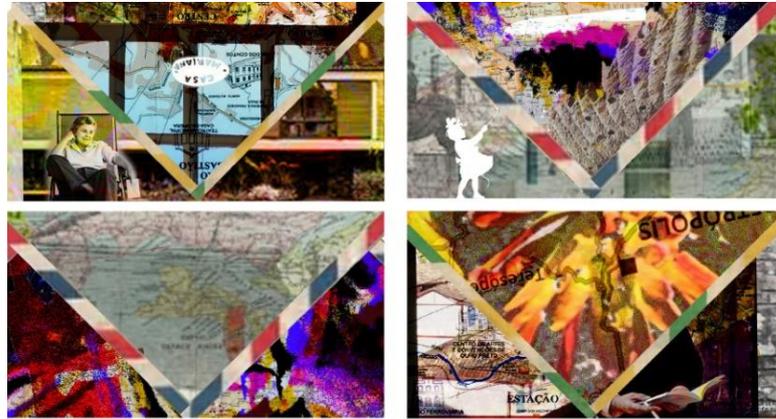
Fonte: A autora, 2021.

Figura 9 – Faces do mesmo livro rotacionado. Setas.



Fonte: A autora, 2021.

Figura 10 – Cartas para o Brasil e para a América do Norte. Livro Casa. Livro de artista.



Fonte: A autora, 2021.

Figura 11 – Avião. Livro Casa. Livro de artista.



Fonte: A autora, 2021.

A circularidade do processo de leitura e escrita e da relação entre esta pesquisa e a obra de Elizabeth Bishop acontecerá através das leituras visuais ao longo desta dissertação. A organização dos capítulos propõe um movimento que se inicia na observação e no movimento, passa pelo encontro e seleção até que se entre no íntimo da casa. Em “Elizabeth Bishop: Leitora do mundo”, primeiro capítulo, a reflexão acerca da relação entre a leitura e a escrita acontecerá a partir do poder de observação da poeta o que a torna uma potente leitora: de literatura e do mundo. A seção “As singularidades no fazer poético: percursos e fragmentos recolhidos” abrirá o capítulo trazendo a importância que as subjetividades da poeta exercem em sua escrita. O poder de observação de Bishop, a seleção de objetos feita por ela, suas referências e relações a permitem captar no mundo aquilo que será matéria prima para sua escrita. Ainda que sua produção não seja autobiográfica essa seleção indica um possível caminho em direção às singularidades da autora enquanto possibilidades para seu trabalho. Em “A poesia criadora do mundo” a reflexão se dará a partir da capacidade de captação do poeta daquilo que parece invisível aos olhos de qualquer outra pessoa, associada ao efeito transformador do mundo a partir da leitura de seus poemas. A ideia da elaboração de uma linguagem imaginária que ganha vida a partir da leitura será trabalhada relacionando poeta e leitor. “A inversão da câmera” conclui o capítulo direcionando a lente mais uma vez para a própria Bishop. Ainda que sua observação apontasse para o outro, em diversos momentos, sua lente acabou se invertendo e registrando as particularidades de seu próprio olhar, dos recortes realizados através de suas leituras do mundo e das captações do espaço ao seu redor. Essas inversões estão nos encontros com objetos que a fascinaram pelo caminho, com os afetos que provocaram permanência, com as perdas ao longo da vida e, especialmente, com as casas que se transformam em veículos que a levam ao encontro de si mesma e com suas memórias e experiências vividas.

No capítulo seguinte, “Um garimpo poético”, a discussão se aprofundará tendo como foco os objetos presentes na obra de Elizabeth Bishop. A primeira parte será “Garimpo poético: Objetos captados” e trará a relação entre os objetos e os trajetos percorridos por Bishop. A relação entre eles e o desenho do percurso será explorada como em uma cartografia a partir do encontro com esses objetos. A partir desses encontros serão construídas as “Caixas de Bishop: trajetos, objetos, memórias.”. Nesse momento serão observados os mundos criados por Bishop a partir de suas referências, leituras e subjetividades. A relação entre ela e o *Bricoleur* será aprofundada com a referência ao trabalho de Joseph Cornell. As memórias a partir da criação de imagens materiais será parte da reflexão sobre esses mundos elaborados poeticamente pela autora. O “Mapa da mina” relacionará os objetos com as casas através do mapa enquanto

metáfora. A escolha dos objetos que transformam as casas em lares, em espaços representativos da marca da presença da autora, se aproxima da escolha das cores de um mapa. Haverá uma aproximação com a carga simbólica de objetos que trazem às casas uma riqueza de significados e histórias que se relacionam à poeta biograficamente ou poeticamente.

No terceiro capítulo a reflexão chegará à casa. Em “A Minha Casa de Elizabeth Bishop” será feita uma aproximação com as casas que marcaram a história e a obra de Bishop a partir de sua localização tanto em tempo quanto em espaço. “O livro-casa” apresentará leitura visual desenvolvida em um livro de artista para o capítulo trazendo uma relação entre casa, mapa e sujeito. Além das imagens em sua superfície, a própria estrutura precisa ser lida. A partir de uma leitura ativa é possível fazer uma associação entre movimento, através dos percursos proporcionados pelo dobrar e desdobrar, e pontos de parada importantes na trajetória da poeta, representados pelas casas. “Norte e Sul”, que faz referência ao título de um dos livros publicados por Bishop, discutirá as produções da escritora a partir de suas casas da América do Norte e de suas casas da “América do Sul”. “Norte” se aproximará de um Norte geográfico, tendo em vista a origem da poeta e sua identificação com a geografia, mas também diz respeito a um sentido relacionado a referências que Bishop buscará em suas memórias de infância. “Sul” refletirá acerca das casas estrangeiras com as quais Elizabeth Bishop se relacionou. A casa de “Samambaia” e a “Casa Mariana” terão destaque como aquelas que proporcionaram o (re)encontro da poeta com espaços que a trouxessem o sentimento de identificação enquanto lar. O apartamento do Leme também será um ponto de atenção pois através do olhar da poeta para ele, há sua elaboração sobre o que seria seu desejo e entendimento sobre o que é uma casa. “Outros lugares”, que faz referência ao título proposto por Bishop a um dos momentos de *Questões de viagem*, trará a discussão sobre o espaço ficcional da casa. Nesse momento haverá um desprendimento do espaço geográfico e material que dará lugar ao espaço simbólico ocupado por casas que podem existir enquanto construções físicas ou ficcionais. A ideia de um “habitar onírico” trazida por Bachelard será parte importante dessa reflexão.

## 1 ELIZABETH BISHOP: LEITORA DO MUNDO

Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso  
 (E, sem dúvida, sobretudo o verso)  
 É o que pode lançar mundos no mundo.

*Caetano Veloso*

“Elizabeth Bishop: Leitora do mundo” propõe um olhar para os processos que envolvem o fazer poético da escritora norte americana. O movimento e os encontros são fundamentais para esta discussão uma vez que a vida da poeta é marcada por seus diversos deslocamentos. Eles proporcionam a ela a quebra de um automatismo provocado naturalmente pelo cotidiano. O olhar convive com o constante desconhecido o que pode ampliar as possibilidades de captar encontros relevantes com paisagens, objetos e pessoas e elaborá-los poeticamente.

Figura 12 – Sentidos. Livro Casa. Livro de artista



Fonte: A autora, 2021.

As setas da Figura 12 não apontam para uma única direção possível, mas para o movimento, esteja ele nos percursos, na criação de paisagens ou na inversão dos pontos de vista. Os sentidos são guiados pelas subjetividades da poeta leitora. A partir dessas subjetividades ela desenvolverá seu processo de produção poética. Em “Tradição e talento individual”, T.S. Eliot reflete sobre o fazer poético. Segundo ele as experiências podem ser fonte de trabalho para o poeta, “(...) mas quanto mais perfeito for o artista, mais separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria prima.” (T.S. ELIOT, 1989, p. 43). O processo de Bishop se relaciona com o que aponta Eliot. Sua poesia que tem como norte para construção a impessoalidade é capaz de usar como matéria prima as

experiências vividas pela poeta. Suas subjetividades estão em seus percursos, em sua seleção e em sua capacidade de criar imagens poéticas ímpares baseadas naquilo que observa. Sua mente funciona como a que Eliot descreve como a mente de um artista, digerindo e tornando emoções e experiências seu material de trabalho.

Ainda que a impessoalidade seja um norte para o processo de escrita de Bishop, o uso de matéria prima pessoal é inevitável uma vez que um de seus principais recursos de trabalho está em seu olhar para o mundo. Aquilo que é capaz de captar a partir de sua observação vem carregada de singularidades da poeta. É importante perceber, no entanto, que ainda que a poeta esteja inevitavelmente presente em sua obra ela também não está. Bem como estabelece a definição de Eliot, Bishop consegue a difícil tarefa de utilizar conteúdo biográfico como matéria prima e seu olhar como instrumento de trabalho sem transformar sua obra em algo que diz respeito apenas a ela própria. As relações com os objetos, com o outro, com os trajetos, com o mundo são estabelecidas por ela, mas não as pertencem. Uma vez que lançada ao mundo, pertencerá a cada leitura, a cada leitor que criará novas e infinitas possibilidades para se apropriar do texto. Enquanto leitores podemos seguir as múltiplas direções em busca dos infinitos sentidos que a obra de Bishop é capaz de nos oferecer.

### **1.1. As singularidades no fazer poético: percursos e fragmentos recolhidos**

A produção artística e poética conta com um conjunto de materiais de trabalho que auxiliam o acesso ao mundo a partir do olhar e das suas singularidades. A poesia tem recursos que vão além de uma construção escrita para comunicar ideias. Dentre eles estão a produção de ritmo, visualidade e sonoridades. Eles proporcionam aos signos verbais uma ampliação de possibilidades e o encontro com outros tipos de signos. Esta confluência com modalidades de signos se realiza não apenas na leitura, mas também no processo de trabalho de muitos poetas. Seu poder de observação e seleção de objetos, referências e relações os permite captar no mundo aquilo que será sua matéria prima. É importante que haja um olhar direcionado às suas subjetividades como uma das possibilidades para seu trabalho, ainda que sua produção não seja (auto)biográfica. Sua identidade sempre fará parte de sua escrita conferindo a ela a singularidade imprescindível

ao fazer poético. A relevância deste instrumento poético será o elemento norteador desta discussão relacionada ao trabalho da poeta norte americana Elizabeth Bishop.

O contraste entre o desejo da poeta por sentir-se acolhida e seu desejo pelo deslocamento se mostra um caminho possível para levar ao encontro das subjetividades presentes em sua produção literária. Ainda que, de acordo com Paulo Henriques Britto, a escrita autobiográfica não seja a intenção original de Bishop, ela passa a acontecer instigando o leitor a estar de frente a fortes traços característicos da escritora. Para ele, “Como todo poeta lírico, Bishop toma sua própria experiência individual como matéria-prima; como todo artista maior, com base nesse material pessoal ela cria obras cujo interesse vai além do puramente autobiográfico e pessoal.” (BRITTO, 2011, p. 21). Ela atribui significados importantes e subjetivos para espaços que habita, sensações e objetos com os quais se relaciona e cria imagens a partir de seu olhar poético. Ainda assim, declara sua busca por trabalhar a impessoalidade em sua escrita.

Em contraposição ao posicionamento de Bishop, alguns artistas assumem em seu trabalho que tudo aquilo que produzem diz algo sobre si, até mesmo quando não há intenção relacionada ao biográfico. A diferença entre este posicionamento em relação ao de Bishop é de extrema relevância para a discussão acerca dos processos de produção poética. Uma vez que o artista não necessariamente é seu próprio objeto de observação e que sua presença nem sempre está explícita no texto, como suas subjetividades contribuem para sua obra? O questionamento sobre a capacidade da separação entre autor e obra está no centro dos estudos de diversos pesquisadores. Roland Barthes promove metaforicamente a “Morte do autor” em um emblemático texto escrito em 1968. Para ele “um texto é feito de escrituras múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor” (BARTHES, 1988, p. 70). Com isso, propõe que o texto não deve ser significado apenas sob a perspectiva daquele que o escreve, mas sob as múltiplas perspectivas de seus leitores. Esse movimento se dá uma vez que a imagem do autor como alguém com biografia conhecida ou certo prestígio acabava se sobrepondo ao próprio texto. Sua figura passava a exercer um papel limitante e de certa forma autoritário em relação às possibilidades interpretativas inviabilizadas por conta desse caminho único direcionado à origem do texto. Dione Colares de Souza discute a perspectiva de Barthes dizendo que “[...] ao negar o autor, ele não defende a dissolução do ser criativo, do artista” (SOUZA, 2017, p. 144). A ideia do pensador é que se permita, por meio da leitura do texto, que este atinja sua potência máxima, suas múltiplas possibilidades interpretativas.

Múltiplos caminhos se apresentam para a leitura de um texto. Os contrastes, similaridades e diferenças provocam estímulos de diferentes naturezas para a interpretação. Sob o olhar da semiótica, o conjunto pode ser analisado como uma teia de signos de diferentes naturezas. Esse ponto de vista fornece uma interessante perspectiva para reflexão acerca da literatura e sua relação com os signos e seus sistemas. Sob esse âmbito, Dione Colares de Souza retoma Barthes que “lançou um pressuposto ao afirmar que tudo é texto. Em seu livro *O Prazer do Texto* (1987), Barthes apresenta a ideia de que texto é um tecido produzido a partir de inúmeros fios entrelaçados, formadores da linguagem literária” (SOUZA, 2017, p. 145). Nesse momento, o pensador traz o interesse sobre a produção literária e em como estão presentes diversos materiais que farão parte do processo de elaboração do escritor. Partindo do pressuposto de que tudo é texto, é possível que, a todo momento, todos sejam leitores, inclusive o autor. Sua leitura do mundo, das experiências, dos objetos, dos sujeitos que o cercam e/ou de si mesmo será formadora de suas subjetividades e, também, da capacidade de elaborá-las em forma de texto.

O olhar de Elizabeth Bishop proporciona o recolhimento de fragmentos biográficos ao longo de seus deslocamentos. Eles a permitem lidar com aquilo que vê com lentes capazes de auxiliá-la no processo de criação de imagens a partir de suas experiências. Sua leitura de mundo se potencializa e se multiplica a partir de seu poder de observação. Suas características próprias emergem trazendo ao texto as singularidades do trabalho da poeta. Os objetos recolhidos em seus trajetos se tornam fortes e constantes presenças em seus textos. A atração que exercem para o olhar da poeta funciona, em muitos momentos, como um "ímã" que conecta seus extremos. Quando o conteúdo emocional da escritora se sobrepõe em camadas de sentimentos repletos de subjetividades e se entremeiam em sua produção poética, por um lado o leitor tem acesso a eles e por outro encontram sua busca por impessoalidade na escrita e seu extremo rigor formal. Acontece uma relação, um encontro tensionado pelo contraste. Os elementos subjetivos se revelam nos pequenos detalhes, em fragmentos que trazem consigo a singularidade do olhar da poeta.

No conto “O mar e sua costa”, a poeta constrói uma potente metáfora sobre o ofício do escritor através do universo de um homem contratado para recolher e queimar papéis espalhados pela areia de uma praia pública. Como ferramentas para o trabalho lhe deram uma bengala com um prego na ponta, uma lanterna, uma grande cesta de arame, uma caixa de fósforos e uma casa. A apresentação do senhor Edwin Boomer ao leitor informa que o catador “levava a vida mais literária que se pode conceber. Nenhum poeta, romancista ou crítico (...) poderia imaginar a intensidade com que se concentrava na vida das letras” (BISHOP, 1996, p.

200). A lanterna na cabeça de Boomer criava uma “nuvenzinha de luz” que guiava seu olhar pelo escuro da noite e o permitia examinar os fragmentos que cruzavam seu caminho na areia. Tais fragmentos eram separados e categorizados por ele em três grupos:

O primeiro e mais numeroso: tudo que parecia dizer respeito a si próprio, seu trabalho, e quaisquer instruções ou advertências a ele relacionadas.  
 O segundo: histórias sobre outras pessoas que despertavam seu interesse, cujas carreiras ele acompanhava diariamente nos jornais e fragmentos de livros e cartas, os desdobramentos de cujas aventuras ele sempre aguardava com interesse.  
 O terceiro: coisas que não conseguia entender em absoluto, porém ao mesmo tempo o interessavam tanto que ele as guardava para ler. Essas coisas ele tentava, quase desesperadamente, enquadrar na primeira ou na segunda categoria. (BISHOP, 1996, p. 203-4)

Os fragmentos selecionados e colecionados em uma casa formam a imagem de quem Edwin Boomer é. Eles apontam ao caminho que o personagem faz em direção a suas subjetividades na tentativa de enquadrar até mesmo os pedaços de papel que ele não consegue entender nos grupos que dizem respeito a si próprio e ao outro. Susan McCabe trata sobre a conexão entre o personagem e sua atividade. Segundo ela, “Boomer colhe entre os fragmentos, seus fósseis, na praia: todos o remetem à sua instabilidade intratável. Entre esses fragmentos seleciona um anúncio de ‘óculos malucos com olhos que saltam’, aludindo ao descentramento de si, do ‘eu’ e à impossibilidade de uma visão nivelada” (MCCABE, 1994, p. 63)<sup>6</sup>. Tal anúncio aponta para uma busca por lentes que não têm como objetivo corrigir a visão, mas que desloquem o olhar para novas perspectivas e direções inesperadas. O olhar singular para o outro e para o mundo possibilita a construção também da imagem de si. O catador de lixo de uma praia encontra e recolhe fragmentos de si durante seu trabalho. A prática extrapola aquilo que originalmente seria sua tarefa. Ao invés de apenas recolher e incinerar todo e qualquer papel que cruzasse seu caminho no chão da praia, ele os observa, os lê. Cria categorias buscando entendê-los, reconhecer-se. Leva-os para casa onde passam a habitar juntos. Ele os acolhe, mas também limita sua relação e existência pois não consegue comportar todos os papéis que possam ser recolhidos. Nem tudo pode ser guardado, mais uma vez é necessário selecionar. A Figura 10 é uma leitura visual baseada em “O mar e sua costa”. Ela representa o trabalho poético de Edwin Boomer. O plano de fundo, que ambienta a cena, conta com a areia escura, o mar e o céu. Os três elementos dividem a cena em três fazendo alusão às categorias que o personagem estabelece em sua seleção dos fragmentos. Em

---

<sup>6</sup> “Boomer picks among the fragments, his fossils, on the beach: they all refer him to his intractable instability. Among these fragments he finds an advertisement for “JOKE SPECS WITH SHIFTING EYES,” alluding to the decentering of the self, of the “I,” and the impossibility of lining up vision.”(McCabe, 1994, p. 63)

segundo plano, nas duas pontas da imagem aparecem discretamente a silhueta de dois pássaros chamados Maçaricos posicionados em direção ao personagem. Este pássaro é uma espécie típica da costa do hemisfério norte e frequentemente aparece nos textos de Elizabeth Bishop, tendo um poema com seu nome como título, Maçarico:

Maré alta ou baixa — ele nem desconfia.  
Seu bico fica imóvel; está concentrado,

procurando alguma coisa, alguma coisa.  
Pobre ave, com sua ideia fixa!  
Os grãos de areia são milhões, pretos, brancos,  
âmbar, cobre,  
junto com grãos de quartzo, rosa e ametista. (BISHOP, 2011, p. 330).

Mais uma vez a câmera da poeta se movimenta e se inverte algumas vezes. Seu olhar enquanto observadora fascinada pelo comportamento das aves, como o poema “Maçarico” indica, permite que ela construa situações e imagens metafóricas a partir das características do pássaro. O gosto por captar o comportamento de aves aparece não apenas nos versos como também em cartas como a enviada a Marianne Moore em fevereiro de 1936 na qual demonstra a felicidade em ter recebido de presente de Natal de Margaret Miller o poema escrito por Moore com o título “Pombos”. Bishop constrói para a amiga e escritora do poema a movimentação que observara durante sua estadia em Paris: “Estou lhe mandando duas fotos que conseguimos tirar dos pombos no outro dia; uma delas [...] mostra o senhor Pombo fazendo uma mesura para sua esposa, com os joelhos rígidos e o pescoço inflado.” (BISHOP, 2012, p. 49). O comportamento humanizado dos pombos apresentado na carta se aproxima da forma como os pássaros de “O mar e sua costa” passam a ver o mundo. As aves, que atraíam o olhar da poeta, passam de observadas a observadoras no conto. Elas observam o catador que refletia sobre o voo dos papéis acima de sua cabeça. O sujeito conseguia enxergar o movimento típico do animal em uma folha de papel movida pelo vento.

Utilizavam as correntes de ar de modo mais sutil e entregavam-se a elas de modo mais caprichoso do que as aves, as quais eram muitas vezes teimosas. Além disso, não manifestavam orgulho por suas piruetas; pareciam não se dar conta da bravura que exibiam, da ignorância que manifestavam, nem da presença de Boomer, que aguardava o momento de espetá-los com o prego afiado.

A dobra no meio dos jornais grandes funcionava como uma espécie de espinha, mas não havia coordenação entre as asas. Os tablóides voavam um pouco melhor que os jornais grandes. Os pedaços pequenos e amassados eram os mais fantásticos. (BISHOP, 1996, p. 202-203).

Em primeiro plano, Edwin Boomer aparece curvado como quem busca minuciosamente e aponta sua lanterna para melhor analisar os fragmentos e categorizá-los (Figura 13). A casa e a lanterna são representadas na imagem pela mesma ferramenta. A luz que guia e direciona o percurso do catador é ditada pela casa enquanto possibilidade de abrigo e ao mesmo tempo de limite físico. Apenas é possível visualizar a presença dos papéis na praia na região iluminada pelo instrumento na cabeça de Boomer. A “nuvenzinha de luz” projeta no chão o formato da casa que também pode ser lido como uma seta, o que representa a dualidade entre a relação de Bishop com casas importantes para sua vida e com seus constantes deslocamentos geográficos. Nessa projeção estão textos literários sobrepostos e fragmentados. Textos estes que conectam a característica de ler o mundo à leitura literária. Por fim, a imagem apresenta sua pigmentação com uma leve granulação que acontece relacionando a imagem com a ideia de fragmentos que unidos compõem novas imagens.

Figura 13 - Leitura visual de “O mar e sua costa”.



Fonte: A autora, 2021.

Edwin Boomer enquanto metáfora do ofício do escritor, mostra a importância do recolhimento de material ao longo de seus percursos e ainda a importância da leitura em seu ofício. O material que observa, recolhe, seleciona e guarda passa a ser dele, e só poderia existir daquela maneira por conta de seu trabalho, mas originalmente tais fragmentos foram produzidos por outros. Em “Tradição e Talento individual”, T. S. Eliot<sup>7</sup> reflete sobre a valorização de uma

<sup>7</sup> “Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.” (T.S. ELIOT, 1989, p. 38).

individualidade do poeta. Para ele, é equivocado buscar a individualidade do escritor a partir de um olhar que busca não encontrar vestígios de outras individualidades no texto. O crítico defende que o reconhecimento das referências do poeta em passagens de seu texto, a partir de uma aproximação sem preconceitos, pode proporcionar ao leitor o encontro tão desejado com a qualidade e a individualidade do autor. Eliot aponta que “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos.” (T.S. ELIOT, 1989, p. 39). O poeta desenvolverá seu trabalho a partir de uma reunião de suas leituras, referências, experiências e relações. As camadas que sobrepostas alimentarão seu fazer poético. O conjunto formado pode ser reunido em uma caixa de singularidades. Esta, ainda que plural, assume caráter único pois só poderia ter sido desenvolvida por aquele poeta, no caso desta reflexão, por Elizabeth Bishop.

A impessoalidade é uma busca de Bishop em sua escrita. Mas como aponta Eliot sobre a capacidade do artista, a poeta é capaz de transformar os acontecimentos que vive e sua relação subjetiva com eles, em matéria prima para sua obra. Ela observa, lê o mundo. Um mundo ao qual pertence. Em carta escrita para Robert Lowell, Bishop fornece algumas pistas sobre como seu processo enquanto leitora se entrelaça a sua escrita. Sobre sua leitura dos originais do novo livro de poesias enviado por Lowell, ela comenta: “Tenho duas perguntas não muito importantes, mas como sempre elas têm a ver com meu complexo de George Washington – não consigo mentir, nem mesmo em prol da arte; só com um esforço tremendo, ou um choque súbito eu altero um fato.” (BISHOP, 2012, p. 447). As dúvidas levantadas por Bishop não pertencem apenas à leitora, mas também à escritora. Seu olhar é presente e ativo como o do leitor modelo de Umberto Eco que por definição é “[...] uma espécie de tipo ideal (de leitor) que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.” (ECO, 1994, p. 15).

Observação e análise dessa caixa de singularidades podem se dar através do conjunto completo ou cada elemento ou detalhe. As subjetividades do leitor serão imprescindíveis para que a obra atinja seus potenciais. Sua leitura permitirá recolher fragmentos que funcionam como pistas para o acesso às subjetividades do escritor enquanto instrumentos para seu fazer poético. Estas podem ser associadas ao conceito de *biografema*, retomado em *A Câmara Clara* por Roland Barthes junto à sua discussão sobre a fotografia. Esta relação proposta pelo autor se mostra crucial para seguirmos a reflexão acerca das subjetividades que podem ser alcançadas na observação e elaboração através dos fragmentos.

Ela [a fotografia] me permite ter acesso a um infrassaber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘*biografemas*’: a Fotografia tem com a História a mesma relação que o *biografema* com a biografia. (BARTHES, 1980, p. 54)

O conceito de *biografema*, elaborado por Barthes, fornece a possibilidade de acesso ao espaço biográfico a partir de um detalhe captado sobre alguém. A relação entre a fotografia e a História é comparada por Barthes à relação entre o *biografema* e a biografia. A comparação aproxima as funções da fotografia e do *biografema* enquanto fragmentos de um conjunto total que não expõem o todo ao observador. Passa a não ser necessário um detalhamento aprofundado e cronológico para que se saiba sobre uma biografia. Um fragmento importante capaz de chamar a atenção do leitor, observador, interessado por determinada pessoa pode funcionar como um elemento biográfico dela. A fotografia será uma importante aliada enquanto metáfora para o aprofundamento sobre a definição de *biografema* e as possibilidades que ela fornece. A partir desta perspectiva, os conceitos de *studium* e *punctum*, também elaborados por Barthes, serão de notável importância para a composição desta discussão. O artigo “*Biografema, Studium, Punctum, Fotografia: Quase um método*”, de Ewerton Martins Ribeiro, discute os conceitos elaborados pelo Roland Barthes deslocando-os do campo da fotografia para o campo da biografia. Segundo ele o *biografema* será o ponto de partida, o fragmento crucial para o desejo de aprofundamento sobre as subjetividades do observado.

O *biografema* permite ajustar o zoom biográfico a não mais que um detalhe da vida do biografado. O objetivo desse ajuste é finalmente possibilitar a percepção daqueles detalhes, daquelas ranhuras, daquelas nuances que só podem ser vistas de perto, em atenção dedicada. O *biografema* fomenta essa perscrutação. (RIBEIRO, 2015, p. 57).

A observação dos detalhes encontrados no fragmento que Barthes nomeia como *biografemas* permitirão a aproximação da biografia do indivíduo observado. A investigação destes pode acontecer sob a luz dos conceitos de *studium* e *punctum*. Suas definições carregam em comum o aspecto de terem relação direta com o olhar do espectador. São tipos de apreciação que trazem o olhar do observador, leitor, para a posição fundamental que atribui e/ou modifica o valor do que está vendo de acordo com suas subjetividades. Entretanto, as perspectivas de observação se distinguem em alguns aspectos importantes. O principal deles é a intencionalidade da busca feita pelo observador. A ótica ligada ao *studium* é a de amplitude na percepção, de olhar da imagem como um todo que gera no mínimo a compreensão da intenção de quem a produziu. Há uma relação entre os olhares do fotógrafo ou autor e do observador ou leitor. Tal relação dá vida à

imagem, mas não é intensa. É amigável, porém não é apaixonada. A paixão é surpreendente, avassaladora e incontrolável. Ela acontece com o olhar direcionado ao detalhe inesperado que é chamado por Barthes de *punctum*. Segundo o autor, “é ele [o *punctum*] que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1980, p. 31). A subjetividade do observador se materializa no detalhe a partir do momento em que o transforma em *punctum*, em que é afetado por ele. Cada olhar será capaz de ser atingido de maneiras diferentes por uma mesma imagem ou poderá, até mesmo, não ser atingido. Entretanto, ainda que esta subjetividade seja parte fundamental para a existência do *punctum* em uma fotografia, não é a partir de sua intenção que ele acontece. O fotógrafo ou autor da imagem também não tem o controle sobre o *punctum* da imagem. Por mais que ele busque em sua composição registrar algo que desperte sensações em seu público, apenas a relação entre a própria imagem e o olhar do espectador, leitor será capaz de fazer o *punctum* acontecer. O *punctum* “parte da cena” (Barthes: 1980, p. 31) e atinge o espectador sem que ele tenha buscado por isso. Assim, é possível que uma imagem tenha *studium* e não tenha *punctum*, uma vez que, ainda que seja possível estabelecer uma relação com a imagem, nem sempre há algo nela que seja pungente ou arrebatador.

A criação de imagens poéticas é marca do processo de produção de Elizabeth Bishop em poesia, em prosa e até mesmo em tradução. A poeta enquanto observadora do mundo, tem seu olhar como um de seus recursos mais marcantes nesse processo. Com ele, Bishop é capaz de captar detalhes que podem ser lidos como *biografemas* da escritora, uma vez que carregam consigo marcas de sua subjetividade. A partir da leitura de “Santarém”, é possível observar esse seu olhar fotográfico e poético que capta o detalhe fundamental para sua construção poética. Em carta a Jerome Mazzaro, autor de *Postmodern American poetry* (1980), Elizabeth Bishop fala sobre seu processo de criação do poema e revela a seu destinatário que para fazer um poema é preciso uma conjunção de fatores. Dentre eles estão suas experiências do presente e do passado e a busca pela maior aproximação possível de fatos simples que ganham novos contornos em sua escrita. Segundo Bishop, seus poemas são construídos por fatos simples ou o mais próximo que ela consiga chegar deles. Ela revela na carta que “‘Santarém’ aconteceu mesmo, exatamente como está dito, uma tarde verdadeira, um lugar verdadeiro, e houve um senhor Swan verdadeiro que disse aquilo mesmo [...]” (BISHOP, 2012, p. 681). No entanto, o próprio poema apresenta nos primeiros versos que sua construção, inspirada em sua experiência do passado revisitada anos depois, abre caminho para as possibilidades de construção ficcional a partir da memória. Em “Claro que eu posso estar lembrando tudo errado/ depois de — quantos anos mesmo?” (BISHOP, 2011, p. 430), assume que a memória guardada de sua viagem a Santarém, é capaz de a reaproximar da

viagem realizada muitos anos antes da escrita do poema e ao mesmo tempo reconstruí-la em sua imaginação. O caminho para esse encontro entre a experiência vivida e a construída pode acontecer através do objeto.

“Santarém” fez parte de uma das últimas publicações de Bishop, quando residia em sua última casa, localizada em *Lewis Wharf*, Boston, onde reuniu os artefatos que captou ao longo de sua vida. Segundo relatos de seus amigos e conhecidos, a casa parecia uma espécie de museu onde objetos de arte assinados conviviam com *souvenirs*, com lembranças de naturezas incomuns capturadas ao longo de sua vida. Dentre eles, a casa de marimbondos que faz parte do poema. Nas últimas estrofes do poema Bishop constrói o momento no qual fez a captação do precioso objeto:

Na farmácia azul, o farmacêutico  
 havia pendurado uma casa de marimbondo vazia numa prateleira:  
 pequena, delicada, de um branco fosco e limpo,  
 dura como estuque. Tanto admirei-a  
 que a ganhei de presente.  
 Então — soou o apito do meu barco. Impossível  
 ficar. De volta a bordo, um companheiro de viagem,  
 o senhor Swan,  
 holandês, ex-diretor da Philips Electric,  
 um velhinho até muito simpático,  
 decidido a ver o Amazonas antes de morrer,  
 me perguntou: “Que coisa feia é essa?”  
 (BISHOP, 2011, p. 432)

A casa de marimbondos é o objeto exótico deslocado de seu contexto habitual. O destaque para o objeto promove uma percepção que vai além de um olhar geral sobre a viagem a Santarém. Sua presença funcionará como um *biografema* que permite uma aproximação às subjetividades da poeta e como o *punctum*, conceito desenvolvido por Roland Barthes em *A Câmara Clara*. O *punctum* é o detalhe que arrebatou o observador de forma incontrolável como aconteceu com o eu poético de “Santarém” ao se confrontar com a casa de marimbondos. Como uma outra forma de observação, Barthes apresenta o *studium* que se trata de um movimento consciente e controlado, de uma busca por uma perspectiva mais geral e ampla do contexto. O autor indica que o *punctum* não é uma possibilidade em toda e qualquer fotografia ou produção artística (seja ela literária, poética, visual, musical ou teatral). Para acessá-lo, é preciso que as subjetividades do leitor sejam atingidas inexplicavelmente por uma espécie de agulha que perfura o dedo daquele que borda a imagem do cenário observado, no momento no qual algum sentimento é suscitado pelo detalhe perfurante da imagem.

O encontro entre o eu poético de “Santarém” – que pode ser assumido como a voz da própria Bishop por conta do cruzamento de seus dados biográficos e subjetividades unidos aos primeiros versos nos quais assume se tratar de um relato baseado em sua memória – pode ser associado ao momento em que o *punctum* acontece ou não. O objeto fascina e atrai sua lente e, nesse momento, é possível observar o eu poético como fotógrafo e como observador. Ele fotografa o deslocamento que encontra entre a casa de marimbondos e o local inusitado onde está. Aquilo que originalmente e naturalmente era uma casa está em um ambiente de comércio de remédios, na prateleira de uma farmácia. Seu encantamento fica tão evidente que o farmacêutico o presenteia com o objeto. O barco apita e ele não pode ficar, mas leva consigo o objeto precioso. Seu companheiro de viagem, Mr. Swan, era o já aposentado presidente da Philips Electric e ele logo pergunta ao eu poético: “Que coisa feia é essa?” (BISHOP, 2011, p. 432). O personagem construído por Bishop é o contraponto que permite a visualização de seu sentimento enquanto poeta, representada pelo eu poético, em relação ao objeto. Para ela aquele detalhe da viagem é o *punctum*, já para Mr. Swan não representa nenhuma emoção significativa. Aquele turista, homem tradicional, ligado ao desenvolvimento industrial, ao capitalismo e ao consumo de massa possivelmente jamais poderia alcançar o olhar poético representado por tal objeto. Bishop fotografou a subjetividade do olhar poético.

Para Ewerton Martins Ribeiro a investigação sobre um sujeito a partir do detalhe se mostra mais eficiente do que se for feito amplamente. Sua justificativa para tal percepção se dá a partir da possibilidade que a aproximação para a captação do detalhe fornece à investigação. Para ele é preciso observar de perto o sujeito, “[...]cabe manter-se colado a ele, de forma a inevitavelmente focalizar-lhe apenas uma pequena parte sua – e ser afetado por ela” (RIBEIRO, 2015, p. 57). A reflexão de Ribeiro traz à tona a noção de que o *punctum* depende da subjetividade do observador que de acordo com a definição de Barthes “[...] é aquilo que acrescento à foto e que, todavia, já está nela” (BARTHES, 1980, p. 57). Na observação de “Santarém”, a casa de marimbondos em uma prateleira de farmácia pode ter despertado os sentimentos da poeta, representada pelo eu poético, se pensarmos em sua admiração pelo trabalho de Joseph Cornell. A sensação despertada pelo detalhe a partir da observação geral do contexto, pode ter acontecido por conta de sua referência afetiva com o trabalho do artista que tem como uma de suas principais peças, a caixa *Pharmacy*, na qual insere objetos que não compõem convencionalmente tal contexto. Ao leitor com tal referência, será possível estabelecer a relação com a imagem criada pela poeta. O detalhe poderá representar o *punctum* em sua leitura. Já aqueles que não conhecem o artista podem ser afetados de outras formas ou até mesmo podem não ser atingidos.

Segundo a definição de Barthes “o *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1980, p. 58). O olhar do poeta que captura o instante é o primeiro momento para a materialização desse extracampo mencionado pelo escritor. Essa captura, entretanto, não é estática. O *frame* é fluido e se movimenta de acordo com as subjetividades da poeta e de seus leitores. A percepção sobre o momento vivido e os sentimentos provocados tanto no artista quanto no leitor produz esse campo invisível a partir das subjetividades de ambos. O (des)encontro de seus olhares e sentimentos interferem e passam a compor a paisagem como acontece no momento que Bishop se depara com a casa de marimbondos.

## 1.2. A poesia criadora do mundo

Lúcia Santaella, professora titular da PUC São Paulo, trata a captação dos acontecimentos feita pelo poeta, pelo leitor do mundo, como um importante instrumento para o estudo da literatura sob a perspectiva da semiótica. As subjetividades do artista captam e devolvem ao mundo as leituras de signos verbais misturadas a outras modalidades de signos. Segundo ela, diferentemente de outras artes, que apresentam repertórios de signos muito restritos a seus próprios universos, “A literatura é um complexo sistema de signos estéticos cujos constituintes são emprestados de outro sistema de signos complexos, nomeadamente a língua.” (Santaella, 2011, p. 04). Ao mesmo tempo em que a obra literária é construída a partir da relação do olhar do escritor e do leitor com o mundo, o mundo também se transforma e se multiplica a partir da literatura. Santaella apresenta essa capacidade de influência da literatura tomando por base sua relação com outras artes. Em sua reflexão, traz a ideia de que “a literatura evoca sentimentos, (re)ações, imagens mentais ou convenções, muitas vezes, não distintos daqueles evocados por outras artes [...]” (SANTAELLA, 2011, p. 03) e com isso se torna muitas vezes o ponto de partida a ser desdobrado em outras linguagens artísticas.

A literatura, carregada com as subjetividades do escritor, traz a possibilidade de influenciar e construir, a partir de sua estética, novos mundos. A leitura do texto é capaz de fazer o leitor construir imagens mentais capazes de (re)construir situações ou paisagens em sua imaginação. A discussão estabelecida por Paul Claval em relação a paisagem e o observador pode ser relacionada à potência que a leitura do mundo pode ter para o trabalho do escritor. “A paisagem é, portanto, uma aparência e uma representação[...]. Só é paisagem

quando percebida” (CLAVAL, 2004, p. 49), diz Claval. É necessário que os signos oferecidos sejam lidos, interpretados e associados em um sistema para que a imagem seja entendida como paisagem. Segundo ele, ainda que se considere a existência de elementos, como os naturais, por exemplo, a condição de serem olhados é o que os transforma em paisagem. Para o geógrafo, “Não é mais a realidade objetiva que nela reconhecemos que deve reter a atenção, mas a maneira como essa realidade fala aos sentidos daquele que a descobre, a maneira pela qual entra em harmonia com seus estados d’alma ou contraria seus humores.” (CLAVAL, 2004, p. 49). À luz da definição de Claval, é possível mensurar a potência que o olhar poético desempenha em diversas esferas que podem ser consideradas de natureza objetiva. As subjetividades que o poeta consegue alcançar são capazes de construir definições importantes para o entendimento coletivo sobre o mundo. Susan McCabe destaca o ensaio acadêmico de Bishop, “Mecânica do fingimento”<sup>8</sup>, no qual a poeta reflete sobre linguagem e objeto de sua observação em sua poética:

Mas à medida que a linguagem imaginária é elaborada e compreendida por mais pessoas, começa a funcionar de duas formas. ‘Coisas’ deram uso à linguagem; agora a linguagem assume uma vida independente nas ‘coisas’, inicialmente percebida nelas apenas pelo poeta. Para o iniciado, o mundo de fato consegue se parecer com os poemas de fulano de tal. O acontecimento se transforma em uma peça em um palco se dissolvendo para perder o chão embaixo. (MCCABE, 1994, p. 55)<sup>9</sup>

A reflexão da poeta traz importantes pontos sobre as relações estabelecidas entre os elementos concretos e imaginários, sobre o olhar do poeta e sobre a potência do leitor. Bishop assume a capacidade do poeta em captar, a partir de suas subjetividades, aquilo que parece invisível aos olhos de qualquer outra pessoa. Mas indica que apenas a partir da elaboração dos leitores haverá a possibilidade de transformação do mundo, da paisagem, do cenário. A própria Bishop admite em carta a Robert Lowell o efeito provocado nela pela leitura de um bom poema: “[...] se depois que leio um bom poema, o mundo fica parecendo este poema durante mais ou menos 24 horas, tenho certeza de que é um bom poema – com pinturas a mesma coisa.” (BISHOP, 2012, p. 448). A fala de Elizabeth Bishop enquanto leitora fornece pistas sobre seu entendimento enquanto poeta. Nela, há tanto o exercício de olhar para o

---

<sup>8</sup> “*Mechanics of pretence*”

<sup>9</sup>“But as the imaginary language is elaborated and is understood by more people, it begins to work two ways at once. "Things" gave use to the language; now the language assumes an independent life in the "things," first dimly perceived in them only by the poet. To the initiate, the world actually manages to look like so-and-so's poems. The play becomes a play on a stage dissolving to loose the ground underneath.” (MCCABE, 1994, p. 55)

mundo, quanto a influência que suas referências estéticas provocam nessa captação. Elisabete da Silva Barbosa, Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, discute esse poder de (re)construção do mundo a partir da singularidade do olhar de Elizabeth Bishop e a relação que o fazer poético estabelece entre o que seria imaginação e realidade.

A unicidade das imagens geradas pelo artista é possibilitada por um fluxo constante entre imaginação e realidade. Parece que o real guarda em si uma dimensão oculta, e o artista, para dar conta dessa falta, preenche o espaço vazio com sua própria subjetividade. A imaginação, fazendo com que a imagem processada pelo sujeito torne-se sempre uma representação do mundo sob leitura, atua no sentido de reconstrução da realidade. (BARBOSA, 2010, p. 19)

O escritor argentino Alberto Manguel discute no capítulo “Metáforas da leitura”, de seu livro *Uma história da leitura*, a metáfora circular formada pela relação entre o leitor e o mundo. Não é ao acaso que Manguel inicia sua reflexão apresentando ao seu leitor Walt Whitman, importante poeta estadunidense. O escritor o apresenta em uma fotografia tirada poucos anos antes da morte do poeta, na qual Whitman está sentado frente à janela observando “[...]o mundo lá fora, que era, como havia dito aos seus leitores, uma glosa do que escrevera [...]” (MANGUEL, 1997, p. 191). O olhar do escritor sobre o mundo, suas experiências, o tornam antes de tudo um leitor. Ao escrever, suas singularidades afetam a outros leitores e conseqüentemente ao mundo. A potência da leitura é apontada por Manguel através da citação do filósofo americano George Santayana que diz: “Há livros em que as notas de rodapé, ou os comentários rabiscados por algum leitor nas margens, são mais interessantes do que o texto. O mundo é um desses livros.” (MANGUEL, 1997, p. 197). O apontamento do filósofo reflete sobre o poder de apropriação e modificação através da leitura. Os desdobramentos que as leituras provocam são o que tornam os textos ricos e vivos. O encontro entre texto e subjetividade do leitor transforma a ambos. Ainda segundo Manguel: “Por mais que os leitores se apropriem de um livro, no final, livro e leitor tornam-se uma só coisa. O mundo que é um livro é devorado por um leitor, que é uma letra no texto do mundo; assim, cria-se uma metáfora circular para a infinidade da leitura. Somos o que lemos.” (MANGUEL, 1997, p. 201).

A perspectiva que aponta a potência que a leitura do mundo desempenha no leitor, conduz a um olhar voltado às subjetividades de Elizabeth Bishop que refletem em seu fazer poético. Ainda que o objeto desta discussão não seja a biografia, a exploração do espaço biográfico é material fundamental para a leitura. A própria Bishop reconhece ainda jovem, em “Em apreciação dos poemas de Shelley”, texto escrito por ela em 1927, seu fascínio por uma leitura dos poemas de Shelley após a leitura da biografia do poeta. Segundo ela, “A melhor maneira de entender Shelley é ler uma parte de sua biografia e depois ler seus poemas que

foram escritos durante o mesmo período de sua vida.”<sup>10</sup> (BISHOP, 2008, p. 639). Ainda que a posição da poeta possa ter mudado anos mais tarde, o texto escrito sobre a leitura associada de poesia e biografia pode dar indícios do interesse e curiosidade de uma jovem escritora sobre as possibilidades que as singularidades do poeta oferecem ao seu processo de trabalho. Fazer uma leitura aproximada do conjunto de fragmentos e detalhes captados pelo olhar singular e poético de Elizabeth Bishop, proporciona a seus leitores um encontro com possíveis recursos utilizados pela poeta em seu fazer poético. Em meio ao rigor formal, característico da escritora, e de sua busca por uma escrita impessoal estão entranhadas complexas questões relacionadas às suas subjetividades. A precisão na construção de sua linguagem poética se relaciona com a criação de imagens repletas de cores e camadas de significados.

Para acessar as representações do olhar particular da poeta em sua obra, muitas vezes é preciso recorrer a outras fontes de pesquisa, como suas cartas, leituras, fotos antigas, anotações ou referências artísticas. Silvia Maria Guerra Anastácio, Professora Titular do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, destaca a potência que o resgate de materiais como estes e sua organização têm para o leitor e para o pesquisador. Uma vez que são capazes de aproximá-lo de algo além do publicado, podem trazer ao leitor “possibilidades muitas vezes sequer previstas pelo autor, extrapolando, assim, as intenções originais do texto” (ANASTÁCIO, 1999, p. 25). Esse material corresponde aos fragmentos que aproximam o pesquisador ainda mais do processo de trabalho da escritora enquanto leitora do mundo. A pesquisa a partir do encontro com esse material além do texto passa a realizar um exercício similar ao que a própria poeta fazia em seu trabalho.

A Introdução da tradução do livro *Minha vida de menina* permite ao leitor fazer uma aproximação com o processo de produção de Elizabeth Bishop. Sob a perspectiva de Umberto Eco, a multiplicidade de acontecimentos de uma narrativa não pode dizer tudo ao leitor sobre o mundo que elabora. “Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal, (...) todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho.” (ECO, 1994, p. 9). Esses espaços vazios a serem preenchidos são identificados por Elizabeth Bishop também enquanto leitora da história. Para ela é necessário fazer uma aproximação do contexto, do objeto. Sua observação do mundo é meticulosa e as descrições que faz tanto das visitas a Dona Alice Brant, quanto de Diamantina, a partir de sua viagem, mostram o percurso do olhar da poeta para recolher imagens que criassem a paisagem para sua leitura de *Minha vida de menina*. Quando visita Diamantina, em busca de entender e

---

<sup>10</sup> “The best way to understand Shelley is to read a part of his biography and then read his poems that were written during the same period of his life.” (Bishop, 2008, p. 639)

visualizar melhor o lugar onde a história registrada em diário por Helena Morley se passa, seu olhar sobre a cidade não poderá ser o mesmo que o da menina que vivia no local enquanto escrevia. A descrição daquela paisagem funcionava como um cenário em segundo plano que suportava as experiências da jovem.

A visita de Bishop à cidade representa a intensidade da leitura da poeta que acontece além do texto. Seu olhar leitor aparece em sua dedicação intensa à descrição da cidade e na aproximação com seu objeto de observação. Ao fazer isso, a poeta recria o universo do diário para os leitores de sua versão que muito provavelmente terão a experiência de leitura transformada em relação ao original. Retomando a ideia do filósofo George Santayana de que o encontro com o olhar do leitor através de sua marca no interior do livro torna o texto mais interessante, pode-se imaginar que o leitor da tradução de *Minha vida de menina* encontra um desses livros com marcas de uma leitora que lhe oferece algo que vai além do texto. O processo de trabalho da poeta se revela não só em suas poesias, mas também em seu projeto de tradução. Sua leitura e subjetividades estão presentes na tradução. Enquanto artista seu trabalho passa por um particular processo de criação que se compõe por métodos, pesquisas, tempo e recursos próprios que o permita acessar ferramentas que o ajudem a elaborar seu material.

A escritora se distancia, se desloca, se aproxima e observa por diferentes ângulos aquilo que é distante de sua própria identidade. Isso permite que sua lente focalize pontos dificilmente identificados ou imperceptíveis aos olhos daqueles que estão imersos naquele contexto. Ao mesmo tempo, a permite ainda acessar a si própria e buscar preencher seus vazios. A professora e especialista em análise de discurso e crítica cultural, Leonor Arfuch, complementa a reflexão sobre a afirmação da identidade trazida por Barbosa afirmando que “a viagem, o deslocamento, a busca de outras terras e, conseqüentemente, de outras vidas é um motivo mítico dessa afirmação” (ARFUCH, 2010, p. 281-282).

As buscas apontadas por Arfuch estão presentes no trabalho de tradução da obra *Minha vida de menina*. A leitura da introdução escrita por Bishop fornece indícios de como esse processo acontece. Ela inicia o texto com uma pequena descrição sobre a obra traduzida em relação ao seu formato e à sua posição no cenário literário. Nesse momento já é possível acessarmos a subjetividade da tradutora presente quando ela se refere às pessoas que lhe indicaram o livro, pessoas de seu ciclo social e com a associação que faz a outras obras literárias que só é possível por conta de suas leituras. A partir do quarto parágrafo passa a relatar suas ações, olhares e a relação que estabeleceu com seu objeto de tradução. Bishop busca conhecer o contexto em que a obra foi escrita a partir de visitas e conversas com a autora Alice Dayrell Brant e sua família e posteriormente através de uma viagem a Diamantina.

A cidade mineira é o local onde a menina Helena Morley (pseudônimo de Alice Brant) vive sua infância e escreve em um diário que conta suas experiências cotidianas, entre seus treze e quinze anos, que poderiam gerar identificação em outras jovens da mesma faixa etária. É possível que essa identificação tenha acontecido também a Bishop e que esse tenha sido um dos fatores que motivaram a tradução uma vez que apenas a possibilidade do sucesso comercial do livro poderia não ser o suficiente para que editores o aceitassem. De acordo com Paulo Henriques Britto, importante tradutor da obra de Bishop no Brasil, “a paixão que esse livro despertou na poeta não foi puramente literária: parece ter sido fruto de uma espécie de identificação pessoal, como se a vida protegida de Helena, cercada de afeto familiar, [...] representasse para Bishop uma espécie de ideal de infância” (BRITTO, 2011, p. 47). Essa motivação pessoal apontada por Britto é reforçada com o conjunto de produções da escritora na mesma época em que fez a tradução de *Minha vida de menina, The Diary of Helena Morley*, publicado nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo que se sente exilada, o Brasil lhe oferece também o sentimento de acolhimento que estimula temas mais autobiográficos como se encontra na prosa “Na aldeia (uma história)” na qual faz “uma esplêndida evocação da infância em Great Village, em que a pequena Elizabeth, vivendo num ambiente quase idílico, confusamente se dá conta da perda da figura materna” (BISHOP, 2011, p. 24).

A identificação entre Elizabeth Bishop e o diário que escolheu traduzir também se revela no texto quando faz a associação entre a personagem título da tradução e personagens da literatura ocidental que fazem parte do repertório de leituras da tradutora. Além de leitora literária, a leitora do mundo, característica marcante de Bishop, também está muito presente ao longo da Introdução. Ao saber que a escritora estava viva na época, Bishop fez algumas visitas a ela, que naquele momento já vivia em um contexto distante do apresentado no livro. A partir do olhar de Bishop é como se o leitor tivesse acesso a uma espécie de continuação da história de Helena Morley. A poeta consegue estabelecer a relação entre a menina de Diamantina com a Senhora casada que passou a residir no Rio de Janeiro e tem filhos e netos. Além de descrever detalhadamente o local onde mora a autora naquele momento, Bishop usa cerca de um terço da Introdução para fazer uma minuciosa descrição sobre Diamantina, local onde se passa a história. A partir de sua viagem à cidade no interior de Minas Gerais e de seu olhar que seleciona aquilo que não foi apresentado, a poeta proporciona ao leitor um cenário vivo para a história. A leitura do diário lhe proporcionou explorar uma série de interesses que vão além da tradução apenas do texto escrito. Além do projeto permitir uma aproximação com a língua portuguesa, a obra desperta o interesse de Bishop para uma pesquisa sobre particularidades locais e sobre fatos históricos que poderiam ser acessados no contexto em

que se passa o livro. No entanto, apenas a leitura do diário não era suficiente para acessar vazios que despertaram a curiosidade de Bishop. Regina Przybycien traz a ideia de G enevi eve Idt de que o prefácio escrito por terceiros se apropria da mensagem original e a reescreve em outras circunstâncias e tempos para outros públicos. Segundo a teórica:

No caso do texto prefaciado pelo tradutor, há dupla apropria ao. Primeiramente o tradutor rouba a palavra ao autor quando a passa para outro código linguístico (*The Diary of Helena Morley* em inglês não   o mesmo diário *Minha vida de menina* em português, por mais fiel ao original que Elizabeth Bishop tenha sido). O prefácio realiza uma segunda apropria ao, torna-se uma espécie de metatradu ao da obra traduzida.   por meio dele que o tradutor pode interpretar a obra para seus leitores, traduzir o contexto, o universo cultural etc. (PRZYBYCIEN, 2015, p. 129-30)

Essa rela ao pessoal da tradutora com a obra aparece com muita intensidade não apenas a partir do processo de produçao próprio da escritora evidenciado na introduçao, mas também na proposta de título *Black beans and diamonds*, resgatada por Przybycien em seu livro *Feijão Preto e Diamantes – O Brasil na obra de Elizabeth Bishop*. A op ao não aceita por editores americanos que publicariam o livro revela uma potente imagem poética que s o o olhar de Bishop poderia captar. A op ao de título *Black Beans and Diamonds* pode ter sido vetada justamente por dizer mais sobre a identidade e o olhar e as subjetividades da tradutora do que sobre a obra em si. Como indica Przybycien, Bishop traduz uma obra em língua portuguesa para leitores de língua inglesa. A escritora conhece a perspectiva desses leitores e se aproxima deles em muitos momentos quanto   necessidade de uma tradu ao que vai além da língua. Sua tradu ao se inicia na Introdu ao que escreve para *Minha vida de menina*. Nela, Bishop oferece a seus leitores sua própria leitura do diário. Ela trabalha sua rela ao com o texto como uma leitora ativa que extrapola as fronteiras do texto em sua leitura. Como a definiçao de Umberto Eco, Bishop age como uma “leitora modelo” que   aquela que cria a partir de sua leitura.   possível identificar seu movimento enquanto leitora durante a introduçao com a presença de suas leituras de textos literários e de sua leitura de mundo proporcionada por seus encontros com a autora e seu deslocamento ao local onde se passa a história. A Introdu ao não complementa a obra, mas cria a partir da leitura da escritora. O contexto e o universo cultural apresentados ao leitor, não s o os mesmos que os do texto original. Ainda que a cidade visitada por Bishop seja o mesmo ponto geográfico onde se passa a história, a leitura da poeta atribui uma nova cor ao mapa<sup>11</sup> e cria um outro lugar.

---

<sup>11</sup> Referência ao poema *O mapa* (*The Map*) no qual o eu poético questiona quem atribuiria as cores ao mapa: “  compulsório, ou os países escolhem as suas cores?” (BISHOP, 2011, p. 94)  
 “Are they assigned, or can the countries pick their colors?” (BISHOP, 2011, p. 92)

Retomando a proposta de título “*Black Beans and Diamonds*” para o livro, é possível fazer uma aproximação do que seria esse outro lugar criado pelo olhar da escritora norte americana. Para Regina Przybycien, a imagem criada por Bishop pode ser lida como metáfora da “dualidade dos sentimentos de Bishop com relação ao Brasil: O feijão-preto é a diferença que incomoda, a sombra do paraíso. O diamante, que reflete a luz e explode em miríades de cores, é a diferença fascinante que procurou captar na poesia como quem pinta uma tela.” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 15). A hipótese da teórica apresenta a importante relação entre a identidade e os sentimentos da própria poeta com o título proposto e ainda sua captação das diferenças para sua produção artística minuciosa.

No entanto, o contraste explorado por Bishop pode ser um pouco mais complexo do que a possibilidade levantada por Przybycien. A própria teórica destaca o fascínio de Bishop pela alteridade cultural, pelo que era típico e original. Ela “Descrevia e colecionava artefatos de arte popular com a convicção de quem acredita estar vendo uma das últimas manifestações de originalidade artística no mundo.” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 37). Muitas vezes o que incomodava a poeta era justamente a incorporação de elementos vistos como reflexos de progresso na cultura e que acabavam tirando suas características genuínas e a tornando padronizada. O feijão-preto é um elemento típico e popular da cultura brasileira. É alimento cotidiano, depende da cultura e do preparo artesanal até chegar às mesas das famílias. Portanto, é provável que não desperte exatamente incômodo em Bishop. A imagem formada pela relação contrastante entre ambos é, possivelmente, o que marca a singularidade do olhar e o sentimento complexo da poeta. Algo popular se une a um símbolo de riqueza, o grão preto e curvilíneo é associado à pedra translúcida que reflete cores em sua aparência geométrica e multifacetada. O visível é a diferença, mas a aproximação dos dois elementos se dá em suas invisibilidades.

Sutilmente, Bishop pode estabelecer através desta relação o valor do processo de produção poética, assim como faz no texto da Introdução na qual oferece ao leitor evidências do modo como ela própria constrói sua escrita. Tanto o feijão-preto como o diamante são garimpados, selecionados e lapidados. Em peneiras são separados da areia fina e das pequenas pedrinhas; em seguida o olhar minucioso e as mãos dos garimpeiros ficam encarregadas de selecionar em meio a resíduos maiores os grãos de feijão e os diamantes brutos; e, finalmente, a dureza do grão do feijão é transformada com “lapidação” feita nas panelas das casas dos brasileiros, enquanto a pedra mais dura conhecida na natureza ganha brilho através da delicadeza e precisão de um hábil e experiente lapidador. O trabalho de Bishop passa por etapas muito semelhantes. Seu olhar garimpa tanto objetos de valor popular e inestético como o feijão preto quanto o estético e único diamante; depois seleciona os melhores grãos ou a

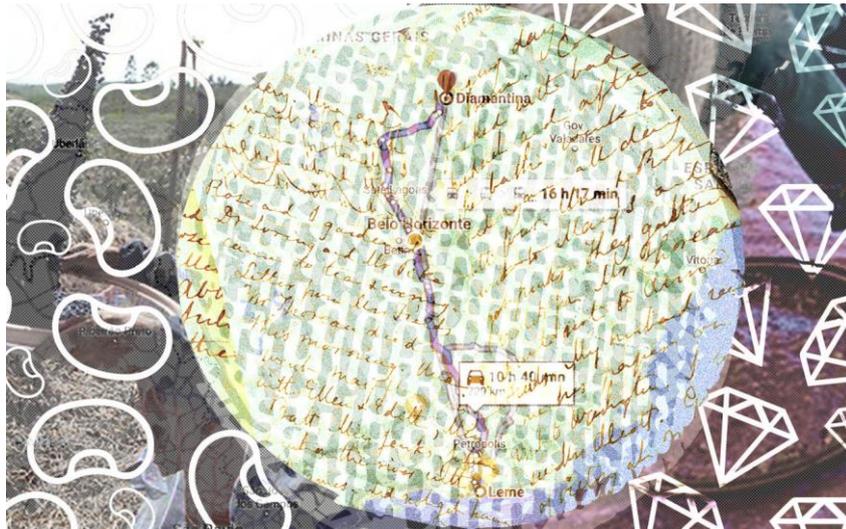
pedra bruta em meio a pedras comuns; e por fim lapida com toda precisão e cuidado cada palavra como se fizesse cortes precisos formando as facetas que refletirão cores e imagens poéticas em sua obra.

Pensando sobre o olhar de seleção do poeta, a peneira se torna uma potente imagem na reflexão acerca do fazer poético. Sua natureza a coloca no lugar de objeto de trabalho que necessita da relação com os olhos e mãos humanas para desempenhar sua conhecida função como instrumento de seleção. A ferramenta não faz sentido sem o trabalhador. Ao mesmo tempo que contém e seleciona, deixa escapar. Aquilo que é fluido aparentemente não poderia ser selecionado bem como sentimentos, sensações não poderiam ser captadas e traduzidos em palavras e imagens poéticas. No entanto, quando manipulada por um poeta a peneira é capaz de selecionar aquilo que escaparia, escorreria nas mãos de qualquer outra pessoa. O fazer poético de Elizabeth Bishop traz, a partir da observação da poeta, a captação de subjetividades e de detalhes que escapam nas frestas do olhar automático do cotidiano. Assim como a poeta americana cria a imagem singular associando o Feijão-preto e o Diamante que aparentemente não teriam relação direta, Manoel de Barros associa a água e a peneira que, à princípio, teriam uma interação improvável. Ambos transmitem, a partir destas relações singulares, ideias captadas em suas subjetividades. Não há exatidão para o que buscam transmitir, mas ao mesmo tempo há precisão. O olhar subjetivo do leitor também é parte da construção dessas imagens e das mensagens que transmitem. Manoel de Barros em “O menino que carregava água na peneira” constrói essa capacidade do poeta de selecionar e de reter na peneira as subjetividades representadas pela fluidez da água. Nos versos “Com o tempo descobriu que escrever seria/ o mesmo que carregar água na peneira.” (BARROS, 1999, p. 17), o poeta se encontra com o menino. Sua escrita se apresenta como a peneira capaz de capturar em versos o intangível, aquilo que escorre quando se tenta segurar tal como a água que o menino consegue carregar na peneira.

A leitura acerca das imagens propostas por Bishop e suas possíveis relações se desdobra na Figura 14, na qual há a elaboração do que seria o novo lugar criado pela poeta. Camadas sobrepostas criam uma narrativa que fala sobre o processo de trabalho da poeta e as associações e contrastes propostos por ela. Como elemento central encontra-se o mundo representado pela peneira da poeta que carrega o mapa do percurso entre Rio de Janeiro (onde Bishop estava morando na época em que fez a tradução) e Diamantina sobreposto por páginas escritas à mão que podem remeter ao próprio diário que dá nome ao livro ou às cartas escritas por Bishop a amigos ao longo de suas viagens. A imagem se divide em dois momentos fazendo referência ao contraste proposto por Bishop. De um lado a peneira seleciona feijões

durante o processo de colheita, do outro seleciona diamantes em meio a pedras brutas no processo de garimpo. A imagem desenvolvida a partir da leitura traz outra possibilidade de criação de mundos que se multiplicam a cada leitura e que acontecem de múltiplas formas de acordo com as subjetividades de cada leitor.

Figura 14 - Leitura visual a partir da proposta de título “Feijão preto e diamantes”



Fonte: A autora, 2021.

### 1.3. A inversão da câmera

Ao apontar o olhar para outras identidades, outras culturas e para seu estranhamento em relação a estas, Bishop, possivelmente se vê em meio ao quadro que constrói no poema “Questões de viagem”. A câmera é invertida e o olhar do outro assume o comando quando o eu poético questiona sua posição de estrangeiro: “Onde estaríamos hoje? / Será direito ver estranhos encenando uma peça/ neste teatro tão estranho?” (BISHOP, 2011, p. 260). Aqueles que saíram de suas casas em busca do novo passam a compor o cenário que observam e, sendo eles os deslocados, passam de observadores a observados. A dúvida que parece a princípio dizer respeito ao movimento, à saída de seu lugar, é registrada na intimidade do caderno do eu poético: “Continente, cidade, país:/ não é tão sobeja a escolha, a liberdade, / quanto se deseja. Aqui, ali... Não. Teria sido melhor ficar em casa, / onde quer que isso seja?” (BISHOP, 2011, p. 262). No entanto o registro aponta para o deslocamento também em relação ao lugar do eu poético no mundo. Em seu lar, que não fica em um lugar específico ou conhecido, a fotografia

mostra a ausência, o vazio que busca veementemente preencher com fragmentos representativos de si, com *punctuns* de suas fotografias de viagem materializados, com *biografemas*.

O sentimento de deslocamento registrado no poema “Questões de viagem” se relaciona com o modo como o poeta se relaciona com o mundo. O escritor brasileiro Manoel de Barros registra no poema “O fotógrafo” a metáfora que associa os dois profissionais. Ele acentua a importância do olhar singular e do enquadramento do que se quer registrar nos dois casos. O poeta trabalha com a elaboração de imagens confrontando as objetividades com as subjetividades, o externo com o interno. Assim como para um fotógrafo, o olhar é uma ferramenta de trabalho fundamental para a captação do objeto, para o enquadramento de uma cena que só a subjetividade do poeta poderia emoldurar. Nos primeiros versos do poema, o eu lírico já indica sua intenção de registrar aquilo que a lente de uma câmera provavelmente não seria capaz de captar. O poeta registra que não se trata de um trabalho simples nem para ele em “Difícil fotografar o silêncio. / Entretanto tentei” (BARROS, 2013, p. 09). Apesar da consciência da dificuldade ou da aparente impossibilidade de captar algo de tal natureza, a tentativa do poeta expressa em verso pode refletir sua busca pelo encontro da melhor forma de fazer este registro.

O fazer poético de Elizabeth Bishop se relaciona com a metáfora de Manoel de Barros no sentido de seu afincamento na busca pela construção ideal para transmitir poeticamente as imagens que sua singular observação do mundo lhe oferecia. Em “Viagem a Vigia”, Bishop trabalha as relações e subjetividades dos olhares do fotógrafo e do fotografado. É possível fazer a identificação do registro poético da escritora, que muda a perspectiva da câmera em diversos momentos, a partir da captação de muito mais do que um olhar objetivo sobre o que via durante sua viagem. Ela é atingida por olhares das pessoas locais e sente que sua presença estrangeira interferia no local. Bethany Hicok destaca a passagem em que Bishop descreve sua visita à fábrica de mandioca atrás do botequim como um dos momentos em que a escritora usa a lente para captar mais do que a descrição objetiva do local.

Uma atividade ao ar livre com três telhados de sapê sob postes, um deles como um cogumelo redondo. Uma dúzia de mulheres e meninas estavam sentadas no chão, arrancando as peles negras das longas raízes com facas. Nós éramos as coisas mais engraçadas que eles tinham visto em anos. Eles tentaram não rir na nossa cara, mas nós os “arrasamos”. M. conversou com eles, mas isso não aumentou seu autocontrole. Zebus olhavam, ruminando. (HICOK, 2016, p. 44)<sup>12</sup>

<sup>12</sup>“An open-air affair of three thatched roofs on posts, one a round toadstool. A dozen women and girls sat on the ground, ripping the black skins off the long roots with knives. We were the funniest things they had seen in years. They tried not to laugh in our faces, but we “slayed” them. M. talked to them, but this did not increase their self-control. Zebus stood looking on, chewing their cuds.” (HICOK, 2016, p. 44)

Bishop sente sua imagem capturada por aquelas pessoas. O incômodo de sua presença naquele contexto pode ser lido como o *punctum* na cena observada por elas. A poeta então toma para si o controle da câmera e “fotografa” a diversão e o constrangimento que sentem suas observadoras. A viajante que explorava o local e que está em uma posição clara de observadora ativa, passa a ser a atração para a observação dos habitantes. O exótico que buscava se converte nela própria sob a perspectiva do outro. Bethany Hicok comenta essa virada da câmera da poeta para si destacando outro momento da viagem no qual o registro se dá a partir do constrangimento da viajante estrangeira que passa a compor o quadro, a interferir na paisagem enquanto tenta capturar um instante de sua percepção durante a viagem.

Neste momento, na Amazônia, Bishop inverte a câmera. Agora são os moradores do local que estão assistindo “estranhos encenando uma peça/ neste teatro tão estranho.” Eles são Americanos e Brasileiros de classes sociais altas, como percebido por aqueles que moram e trabalham na Amazônia. Na igreja, Bishop encena outro momento de encontro. Ela subiu em um muro de pedra, “as ruínas de outra casa abandonada, para tirar uma fotografia” ([“A Trip to Vigia”] Pr 115). Ela tira a foto, mas quando desce do muro com um pulo, nota que “uma dúzia de pessoas se reuniram para lhe assistir, todas parecendo escandalizadas” ([“A Trip to Vigia”] Pr 115). Ela “tropeçou e rasgou [sua] anágua, que caiu e ficou aparecendo abaixo da saia [dela]. A chuva caiu” ([“A Trip to Vigia”] Pr 115). Mais uma vez, Bishop vira a câmera para si mesma neste momento de estranhamento, tornando-a a estranha em ação. Nesse movimento, ela é, como diria Jacques Lacan, “fotografada”. (HICOK, 2016, p. 44)<sup>13</sup>

O registro da tentativa da viajante em fotografar a igreja local a leva mais uma vez a captar algo além do convencional. O que é fotografado na verdade não é a arquitetura ou a natureza típica, mas o movimento, o deslocamento, as sensações experienciadas por quem se escondia atrás de uma máquina fotográfica. O instante é capturado, mas não é estático. O *frame* é fluido e se movimenta de acordo com as subjetividades da poeta e de seus leitores. A percepção sobre o momento vivido interfere e passa a compor a paisagem como aconteceu no momento que Bishop buscava o melhor enquadramento para a Igreja. Bishop registra o invisível que se aproxima tanto da metáfora do “Fotógrafo”, de Manoel de

---

<sup>13</sup>“Here, in the Amazon, Bishop turns the camera around. Now, it is the people who live in the Amazon who are watching “strangers in a play / in this strangest of theatres.” These strangers are both American and upper-class Brazilians, as perceived by the people who live and work in the Amazon. At the church, Bishop stages another moment of encounter. She has climbed up on a stone wall, “the remains of another abandoned house, to get a photograph” ([“A Trip to Vigia”] Pr 115). She takes the picture, but as she jumps down, she notices that “a dozen people had gathered to watch me, all looking scandalized” ([“A Trip to Vigia”] Pr 115). She had “tripped, and tore [her] petticoat, which fell down below [her] skirt. The rain poured” ([“A Trip to Vigia”] Pr 115). Again, Bishop turns the camera on herself in this estranging moment, making her the stranger in the play. In this movement, she is, as Jacques Lacan might have put it, “photo-graphed”.” (HICOK, 2016, p. 44)

Barros, quanto da definição de *punctum* de Barthes. A inversão de sua lente cria um encontro mútuo entre observador e observado. Ambos passam a ser *punctum* do outro, o que é fundamental para que o leitor, como um terceiro observador, tenha mais chances de também ser atingido pelo detalhe perfurante na paisagem.

A estratégia de inversão de câmera utilizada por Bishop, que evidencia ao leitor seu papel enquanto criador da imagem, pode apontar para a definição de Autor-modelo proposta por Umberto Eco. Segundo ele, seu “autor-modelo não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime: o autor-modelo atua e se revela (...) para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas.” (ECO, 1994, p. 23). A atuação de Bishop enquanto autora aparece na cena construída em “Viagem a Vigia” destacada por Hicok, na qual Bishop oferece ao leitor um quadro no qual descreve o olhar dos moradores após tentar tirar uma foto de uma igrejinha que atraiu seu olhar. Ainda que tenha registrado a imagem do local na foto, o que ficou marcado foi o instante de seu constrangimento acarretado pela queda de sua anágua rasgada por seu pulo. Os olhares escandalizados dos habitantes locais e a virada da lente para si e não para o que aponta seu olhar são os estímulos aos quais se refere Eco. O movimento feito pela autora abre o caminho para a imaginação e criação do quadro a ser pintado pelo leitor a partir do texto. A cena evocará as subjetividades de cada um e então inúmeras possibilidades criativas se dão a partir do olhar do leitor. Surge então o “leitor modelo”, conceito de Umberto Eco.

O leitor modelo será um agente fundamental para a vida da obra e para que sua multiplicidade e seus desdobramentos se realizem. De acordo com Eco seu “leitor modelo” se aproxima muito do conceito de “leitor implícito” elaborado por Wolfgang Iser no qual:

O leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si – pois este consiste justamente em frases, afirmações, informações, etc.[...]Essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. [...] Esse processo formula no texto e, contudo, representa sua “intenção” (Iser, *The implied reader*, p. 278-87) (ECO, 1994, p. 22)

A definição de Iser, destacada por Eco na comparação entre “leitor implícito” e “leitor modelo”, traz a ideia da leitura que se amplia em um processo que não acontecerá no texto em si. A leitura será o mecanismo fundamental para que o texto se descole de si mesmo e seja lançado ao mundo. Em “Entrando no bosque”, Eco define seu leitor modelo como “[...] uma espécie de tipo ideal (de leitor) que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.” (ECO, 1994, p. 15). Observa-se que para ambos os teóricos o

desejado é que o texto continue a ser construído a partir do olhar criador do leitor. Isso mantém o texto sempre vivo e múltiplo. Eco destaca ainda a presença fundamental do leitor não apenas enquanto um espectador, mas como um componente no texto. Para ele, “[...] numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 1994, p. 07).

O pertencimento do leitor em relação ao texto elaborado por Eco e o processo de desdobramentos feitos pelo leitor fora do texto em si elaborado por Iser podem ser associados quando se pensa na ideia de leitor do mundo discutida ao longo deste capítulo. Tal ideia corrobora o conceito de “leitor modelo” de Eco uma vez que o olhar do leitor para o mundo é criador. O olhar do leitor será fundamental para a existência da paisagem. Ainda que os elementos que a compõem estejam ali, ela só se tornará paisagem quando estes elementos forem elaborados pelas subjetividades do leitor. Pode-se pensar então na relação que a leitura de textos estabelece com esse olhar criador de mundos. A produção de Elizabeth Bishop fornece ao “leitor modelo” uma gama de material textual com sua leitura de mundo. De acordo com Paulo Henriques Britto, durante muito tempo “[...] Bishop foi elogiada acima de tudo por sua capacidade de observar e descrever a textura do mundo, lugares e animais, de que são exemplo poemas como “The fish”, “The bight”, “The sandpiper”, “The armadillo” e tantos outros.” (BISHOP, 2011, p. 15). Com isso, além de criar paisagens, cenários, mundos, Bishop cria não apenas brilhantes textos em prosa e poesia. Cria também, através deles, um “leitor modelo” que vai sendo construído quando os olhares entre suas subjetividades e as da escritora se relacionam através da leitura.

A relação entre escrita, leitura, mundo e criação provavelmente é um dos principais combustíveis que moviam o processo de produção artística e poética de Elizabeth Bishop. Em carta para seu amigo e poeta Robert Lowell, a escritora fornece pistas sobre essa relação. Nela, Bishop não fala enquanto escritora, ainda que não possa se desvincular desse papel em suas subjetividades. A carta, na verdade, nos apresenta a experiência de Bishop enquanto leitora. Ela escreve ao amigo em resposta à carta que ele lhe enviara com um novo poema que estava escrevendo. Seus apontamentos sobre o trabalho de Lowell trazem alguns pontos que aproximam Bishop da ideia de que ela enquanto “leitora modelo” se constrói enquanto escritora. O primeiro deles é seu parecer quanto ao final do poema. Apesar de o achar lindo, lamenta: “Infelizmente, é uma coisa real demais para que eu possa julgá-la como poema, a meu ver.” (BISHOP, 2012, p. 448). A ideia de uma realidade excessiva indicada na fala de Bishop pode indicar a relação que a poeta estabelecia entre sua escrita e seu potencial criador.

Ainda que a observação do mundo seja fator caro a seu processo de produção poética, são a imaginação e a criação de novos mundos que fazem de suas descrições poesia. Durante a carta, Bishop também fala sobre seus critérios enquanto leitora para sua avaliação sobre a qualidade de um poema: “[...]se depois que leio um bom poema, o mundo fica parecendo este poema durante mais ou menos 24 horas, tenho certeza de que é um bom poema – com pinturas a mesma coisa.” (BISHOP, 2012, p. 448). Ao apontar sua lente para o mundo que também alimenta a criação de um poema e o cria a partir de sua leitura do poema, Bishop capta o movimento típico do “leitor modelo” de Umberto Eco. Mais uma vez a escritora faz um movimento similar ao de inversão de câmera. Dessa vez, foca em seu processo de trabalho como poeta como critério para sua avaliação enquanto leitora: “Sinto que preciso escrever muitos poemas imediatamente – é este o critério que identifica para mim a ‘verdadeira’ poesia. Só que os poemas que eu escrever agora vão sair parecidos com os seus.” (Bishop, 2012, p. 448). Nesse caso, a lente se volta para o interior da escritora, para suas subjetividades. Seu desejo e ímpeto por escrever muitos poemas estimulados pela leitura e o reconhecimento da influência que ela exerceria em sua escrita indicam mais do que critérios da leitora para identificar a “verdadeira poesia”. Estes elementos formam a imagem que dá forma à parte do processo de criação de Elizabeth Bishop como poeta.

A carta enviada a Lowell permite ao leitor operar a câmera e apontar sua lente a lugares além do texto. Em “A escrita de si”, Michel Foucault discute sobre “A Correspondência” como uma possibilidade de acesso ao escritor e sua escrita sobre si próprio. De acordo com o autor a carta não “afeta” apenas a seu destinatário, mas ao próprio remetente que se aprofunda no gesto de escrita ao direcionar suas palavras a um leitor específico (na maioria dos casos conhecido). Foucault destaca a presença do escritor nas cartas para aquele que vai recebê-la. Segundo ele, “escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (...) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo.” (FOUCAULT, 2004, p. 156). Sob a luz da definição de Foucault acerca das cartas, é possível identificar o movimento da lente de Bishop em relação a si própria. Ao expressar suas impressões enquanto leitora, inverte sua lente e se mostra escritora. Para elaborar seus critérios enquanto escritora, seu foco aponta para si enquanto leitora.

“A escrita de si” proposta por Foucault se mostra um importante material para pensarmos sobre o campo teórico da subjetividade. Tendo em vista a complexidade do tema, que nos proporcionaria uma ampla discussão que não contemplaria apenas esta dissertação, destacaremos alguns pontos fundamentais para nossa reflexão. No artigo “Subjetividade,

Individuação e Escrita de Si”, Pedro Ragusa e Alfredo Do Santos Oliva discutem o conceito de subjetividade tomando a teoria de Foucault como um de seus conceitos norteadores. Os autores corroboram a importância que o movimento de inversão de câmera, que relaciona a escrita e a leitura de Bishop, aqui observado tem para o processo de narrar a si mesmo:

[...] prática da escrita de si como ato de liberdade e de constituição de si não pode ser desligado da prática de leitura, nem da experiência de mediação da consciência através da incorporação de textos que serão posteriormente o referente linguístico para uma escrita de si sobre a própria vida. A leitura recolhe o sentido-significativo do texto, ou seja, a leitura constitui o corpus pelo qual o processo posterior de escrita será realizado ao narrar a si mesmo, o filósofo Epiteto advertia: ‘*é preciso escrever (grapheîm)*’ (Foucault, 2010, 320). (RAGUSA; OLIVA, 2020, p. 119)

Os autores indicam que, segundo Foucault, a escrita de si pode ser entendida também enquanto uma prática de si que cria uma relação entre interior e exterior do sujeito. Essa relação é chamada pelo teórico de dobra e definida como “uma interiorização mediada pelo lado de fora. Isso significa que a dobra do ser é o próprio movimento de subjetivar-se pelas práticas vivenciadas (Deleuze, 2005, 105)”. (RAGUSA; Oliva, 2020, p. 124). A partir do que vimos neste capítulo quanto aos movimentos que são feitos na obra de Bishop, podemos associar a inversão da câmera às dobras propostas por Foucault. As experiências vividas e a reunião de elementos recolhidos no percurso serão fundamentais para que seja realizada não uma descrição, mas constituição de si, o que nos aproxima da visualização do que entendemos por subjetividade.

Figura 15 - Leitura visual: “A Inversão da câmera”



Fonte: A autora, 2021.

Pensar as singularidades de Elizabeth Bishop a partir dos percursos de seu olhar (Figura 15) permite ao leitor fazer uma aproximação da escritora também enquanto leitora. A trajetória de Bishop é marcada pelo movimento. A poeta tinha fascínio e atração pela geografia e se relacionou diretamente com ela através de suas viagens ao longo da vida. A

poeta leitora do mundo apontou sua câmera para muitos lugares e coloriu seu próprio mapa com uma cartografia poética. Sua lente, no entanto, não apontou apenas para o movimento. Em muitos pontos de suas viagens a direção da lente foi invertida para as subjetividades da própria poeta. Quando a lente da câmera se inverte, ela e o olho se encontram. O olhar da poeta que é o direcionador do foco passa a ser ele mesmo focalizado como acontece na Figura 15. A própria poeta passa a ser imagem, matéria prima para sua produção poética. A imagem reticulada faz referência a essa transformação de si em imagem. O olhar retratado magnetiza: atrai sua captação e ao mesmo tempo capta essa atração. Os cabelos que emolduram o olhar representados com águas indicam a fluidez com que o movimento acontece. As inversões também estão nos encontros com objetos que a fascinam pelo caminho, com os afetos que a fazem ficar, com as perdas ao longo da vida e, especialmente com as casas que se transformam em veículos que a levam ao encontro de si mesma e com suas memórias e experiências vividas. Essa é a virada de câmera que se encontra com a direção para a qual o olhar desta dissertação está apontado. Agora, “nós estamos dirigindo para o interior” (BISHOP, 2008, p. 74)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> No original: “we are driving to the interior.” (BISHOP, 2008, p. 74)

É o último verso do poema “Chegada em Santos” (Arrival at Santos), publicado em *Questões de viagem* (*Questions of travel*).

## 2. UM GARIMPO POÉTICO

Eu preciso dessas palavras escritas.  
*Arthur Bispo do Rosário*

Figura 16 – *Livro Casa* em formato de Diamante



Fonte: A autora, 2021.

Neste capítulo a discussão se aprofundará tendo como foco os objetos presentes na obra de Elizabeth Bishop. Fazendo referência ao sentido poético do título, o diamante apresentado na Figura 16 se apresenta enquanto símbolo das possíveis relações que serão traçadas com os objetos. A leitura acontecerá a partir dos potenciais que vão além do sentido original que um objeto pode ter. A partir das preciosidades que se tornam valiosas por conta do trabalho do artista que se inicia no olhar que identifica na pedra bruta potenciais que se desenvolvem na transformação desse objeto em algo único e valioso. Os objetos serão nós que unem passado e presente, material e imaterial, subjetividade e impessoalidade, escritora e pesquisadora.

O percurso se iniciará nos objetos captados pela poeta ao longo de sua vida em diferentes fontes. O garimpo será realizado em objetos multifacetados capazes de captar e serem captados; nos baús que guardam histórias e segredos de sua família; nas agulhas capazes de costurar e de perfurar tramas que só podem ser acessadas com a precisão e a delicadeza do objeto afiado; nas viagens que podem acontecer em barcos ou nas páginas de um livro; nas prateleiras de uma casa ou de uma farmácia azul; nas caixas; e nas casas. Em seguida, o diamante se apresentará multifacetado e a discussão se apresentará nas múltiplas possibilidades que os objetos são capazes de oferecer no encontro com suportes distintos e com o sujeito. O processo de produção poética de Bishop encontrará processos artísticos que também usam objetos como matéria prima para novas significações. Dentre eles, estão Man

Ray com seus *ready-mades* e *fotogramas*, Arthur Bispo do Rosário e seus objetos feitos a partir de outros objetos e Joseph Cornell com suas caixas. O capítulo se encerra com um convite à continuação do percurso através do mapa. Os ponteiros do relógio fornecerão as direções para onde poderemos apontar nossos olhos ou a lente da câmera. Será possível olhar pela janela através do espelho para que possamos traçar um mapa que nos mostre o caminho para o interior das casas de Bishop e da própria poeta.

## 2.1 Garimpo poético: Objetos captados

“Garimpo poético: Objetos captados” trará a relação entre os objetos e os trajetos percorridos por Bishop. A poeta que tem como uma de suas principais características conhecidas seus deslocamentos ao longo da vida criou uma espécie de mapeamento de seus percursos a partir de sua observação direta daquilo que via, que experienciava. A captação de objetos ao longo desse processo acontecia a partir do fascínio e da relação estabelecida entre a poeta e seu olhar particular capaz de oferecer aos objetos novas possibilidades a partir de seu olhar poético. Ainda que muitos objetos estivessem diante de seus olhos prontos para ajudá-la a criar imagens poéticas, outros a acompanharam ao longo da vida e desempenharam papel fundamental no exercício de ativação da memória. Há ainda aqueles que existem na vida da poeta a partir de sua ausência, como a agulha enterrada em “Na aldeia (uma história)”, nunca mais encontrada pela menina narradora.

A relação entre a poeta e os objetos que atravessam seus caminhos é fundamental para sua escrita e para que possamos nos aproximar enquanto leitores de seu fazer poético. Enquanto a presença física dos objetos pode ser um recurso para a geração de imagens poéticas na criação da poeta, a presença dessas imagens pode provocar conexões entre poeta, poesia e leitor. Essa conexão é um dos principais elementos motivadores dessa pesquisa. O olhar poético para objetos que ajudam a contar histórias (e que passam a ser mais do que sua função original propõe que seja) faz parte das singularidades tanto da poeta quanto desta pesquisadora. O repertório de objetos que habitam minha casa proporcionando o resgate de memórias motivam a minha curiosidade acerca de casas e de pessoas que explorem e criem narrativas a partir de suas histórias com os objetos captados ao longo da vida. As relações entre os objetos captados por Bishop e os objetos captados por minha família criam ainda mais significações para eles. Por serem particulares de cada objeto, ao longo deste capítulo poderemos refletir acerca de alguns deles.

As câmeras fotográficas podem ser o ponto de partida para nossos percursos. Múltiplas funções podem justificar sua escolha para o início da discussão, mas o principal deles é seu caráter de captação capaz de ajudar o sujeito na visualização e observação de outros objetos. O próprio produto que resulta da relação entre o indivíduo e sua câmera – a fotografia – pode ser considerado um desses objetos que a câmera oferece. Possivelmente é o objeto que mais nos aproxima da possibilidade de captarmos o tempo. Com ela, instantes, frações de segundo ficam registradas através de fontes luminosas. Paradoxalmente, muitas vezes é um objeto quase invisível como o próprio olho que nos permite ver, mas não a ele mesmo. A câmera enquanto objeto é ocultada pelo próprio fotógrafo e ainda pela fotografia. Isso acontece porque ela se trata de um objeto ativo que depende diretamente da relação e da ação com o sujeito para que atinja seus potenciais. Funciona como uma extensão do corpo que permite que o olho alcance novos ângulos, perspectivas, velocidades e distâncias. É um objeto que se propõe estar sempre em movimento. Além de registrarem momentos e pessoas como na “Viagem a Vigia” feita por Bishop, a câmera e sua lente muitas vezes se confundem com o próprio olho do fotógrafo – ou com o da poeta. Por outro lado, quando a câmera retorna para casa, ela é invisibilizada pela fotografia. Impressas ou digitais, são as fotografias os objetos que representam os momentos vividos e captados pela câmera. São tratadas, contempladas, ampliadas ou reduzidas, colocadas em formatos variados, passam a ser exibidas em molduras, álbuns, guardadas como verdadeiros tesouros em caixas. Outras são enviadas como presentes para pessoas amadas, como a Figura 17, foto de minha avó enviada de presente à sua Tia Dalila em 1934 e “devolvida” como presente da filha da presenteada para Carolina Valladares, a neta mais velha de Theresinha, em 2022.

Figura 17 – Foto de família: Theresinha Valladares com sua boneca. Um presente à sua Tia Dalila.



Fonte: Acervo pessoal, 1934 (frente e verso).

O presente de oitenta e oito anos foi compartilhado em família após treze anos da morte de minha avó. A fotografia proporcionou uma série de novas histórias e formas de conhecer ainda mais sobre ela. Quem teria escrito a dedicatória? Não poderia ter sido sua mãe ou pai, porque me lembro de toda vez que necessário que alguém escrevesse seu nome, ela frisava: “Theresinha, com ‘TH’ e ‘S’.”. Talvez o próprio fotógrafo tenha escrito a dedicatória. A semelhança entre nós nesta idade também se fez uma surpresa para a família. E onde teria estado guardada esta relíquia por todos esses anos? Em uma caixa? Em um álbum? Talvez estivesse em um baú como o que foi aberto em “Na aldeia (uma história)”. Poderia estar com um bolo de cartões postais ou com fotografias com histórias misteriosas como a que veio de Boston “com moldura de prata, virada mais que depressa” (BISHOP, 2020, p. 81) pela avó para que a menina não a visse. Outro objeto aparece na relação: a moldura. O que tal janela guarda de segredo da família que a menina não pode saber? Se trata de um fragmento de memória que possivelmente jamais conseguirá acessar. Talvez apenas quando a prata se transformar na lata repleta de outras fotografias como a encontrada por Paul Auster na casa de seu pai. A foto escondida pela avó de “Na aldeia (uma história)” poderia ser como a foto de família de Auster em *O inventor da solidão*. Nela há um rasgo que separa e ao mesmo tempo reúne a família do autor. Este rasgo também une a minha família à foto. Sua história me acompanha há alguns anos mesmo antes de lê-la diretamente no texto de Auster. Ela se tornou, também, um objeto da minha história familiar. A li através de sua leitora Henriqueta, minha mãe, que sempre me contou sobre a história da família de Auster descoberta através

desta fotografia. Em 2017, Henriqueta Valladares publica com Egle Pereira da Silva a história de Auster que sempre nos contou e a leitura da fotografia se multiplica mais uma vez:

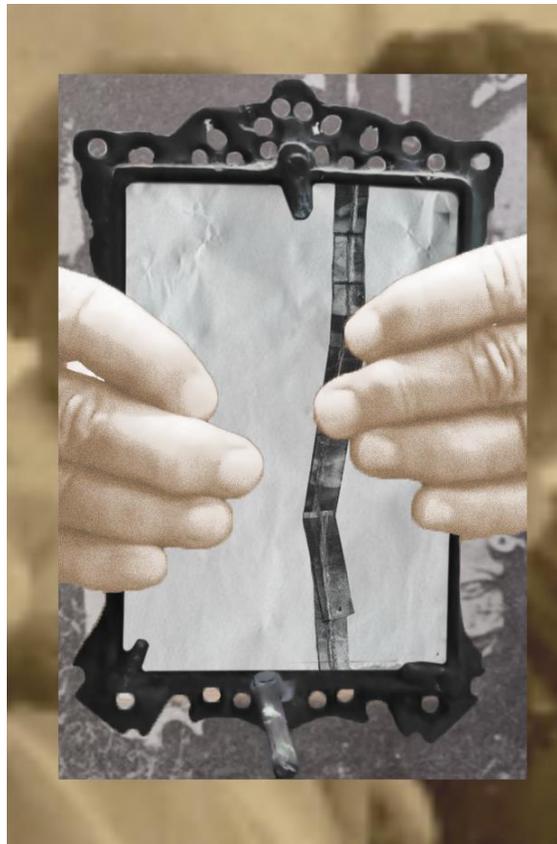
Uma fotografia, outro registro, também nos ajuda para o nosso começo de leitura da obra de Paul Auster. Um registro que, embora fora dela, conduza a ela. Trata-se de uma fotografia de família. Da família Auster. (Nela estão a avó de Paul, com o pai dele no colo da mãe, e os irmãos). O ambiente parece ser um quintal (é fora) de casa. Ela está publicada em *O inventor da solidão* (s/d). É uma foto (sabemos pelo próprio Auster) com um rasgo disfarçado por uma cola que une os dois pedaços da fotografia. Essa fotografia, descoberta em uma lata, repleta de outras fotografias, na casa do pai de Auster, sempre o inquietou. Foi um marco importante em sua própria história e desta com seu pai. O que na fotografia não havia? Por que algo ou alguém é ausência? O mistério só foi desvendado anos mais tarde. Paul Auster já era adulto. Faltava o avô que deveria estar em pé ao lado da esposa (sentada). Os dedos sobre o ombro de um dos filhos. Ele foi dali excluído por quem? A avó de Paul matou o marido. Segredo que norteou a história da família por muito tempo (cada um que era perguntado sobre as circunstâncias da morte do avô recebia a versão de uma história que variava de um para outro membro daquele clã. O pai de Auster lhe apresentou três versões diferentes. O segredo nunca foi revelado por algum dos Auster. A prima o descobriu por acaso. Em uma viagem de avião por um outro passageiro que sentou ao seu lado naquela aeronave. Era uma história intrincada, reveladora do assassinato do pai do pai de Paul. Não cabe aqui essa narrativa. O que queremos afirmar é o que esse “rasgo” na foto pode representar também na/para a obra de Auster. É através de linhas muito tênues, espaços finos que se pode ter revelações imponderáveis, decisivas, incomensuráveis, sensíveis, sobre identidades, vidas, histórias que nos pertencem e a quem pertencemos (ou não), nos textos literários de Paul Auster. A história (ou parte dela) de Auster estava fatalmente ligada àquele “rasgo”, àquela “rasura” em uma foto incompleta. Em muitos momentos da leitura de textos de Paul Auster nos remetemos a essa fissura que separa mas também une, promove e completa novos rumos, outras possibilidades de se pensar o que se lê, o que se vê. O que na ausência se torna presente (e vice-versa). O que um silêncio revela. O que em uma revelação silencia. O que se extravasa no murmúrio que não faz o grito. Mas que no grito pode transbordar. (VALLADARES; SILVA, 2017, p. 2838).

A foto em moldura de prata escondida “Na aldeia (uma história)” também traz consigo o silêncio na família da menina. A presença de sua mãe está nas coisas vindas de Boston em um baú e no grito que transborda e ecoa por toda cidade até que reste o silêncio. O conto começa e termina com ele:

Um grito, o eco de um grito; paira sobre aquela aldeia da Nova Escócia. Ninguém o ouve; o grito paira ali para sempre, uma manchinha naqueles céus de um azul puro; céus que os viajantes comparam aos da Suíça, tão escuros, tão azuis que parecem continuar escurecendo mais um pouco ao redor do horizonte – ou seria ao redor das bordas dos olhos? – a cor das nuvens de flores dos olmos, o violeta dos campos de aveia; algo que escurece nos bosques e nas águas, e não só no céu. É assim que o grito permanece suspenso, inaudível, na memória – no passado, no presente e nos anos que os separam. Talvez até não tenha soado muito alto. Simplesmente se instalou ali de modo definitivo – não muito alto, mas vivo para sempre. Seu tom seria o tom de minha aldeia. Para ouvi-lo, basta dar um peteleco no para-raios no alto da torre da igreja. (BISHOP, 2020, p. 76-77)

O grito que ecoa pela aldeia, que se instalou ali e passa a ser o tom do lugar, é o grito da mãe da menina. Da mulher que perdera o marido e tenta se reestabelecer com a ajuda da família. Conforme o olhar de alguns pesquisadores da escritora, como Paulo Henriques Britto, a história desenvolvida no conto é uma “evocação da infância em Great Village, em que a pequena Elizabeth, vivendo num ambiente quase idílico, confusamente se dá conta da perda da figura materna — pois a mãe acaba de sofrer o surto que a condenará ao hospício pelo resto da vida.” (BRITTO, 2011, p. 24). É possível que a foto escondida pela avó tenha sido transbordada pelo grito que ecoa na aldeia e na memória da menina. O rasgo da foto neste caso é a própria mãe que materializa na vida da filha a relação entre a presença e ausência, entre o deslocamento e a permanência. A câmera foi capaz de registrar o grito, ainda que anos depois que a foto foi tirada. Seu registro proporciona que ele seja ouvido anos depois e em lugares muito distantes da pequena aldeia. As camadas envolvidas na relação proporcionada pela leitura e pela fotografia é o que multiplica os silêncios, os sussurros e os gritos os tornando pertencentes a outros leitores.

Figura 18 – Leitura visual da fotografia de família de “Na aldeia (uma história)” e de *O inventor da solidão*.



Fonte: A autora, 2022.

Na escrita de Elizabeth Bishop, seja ela em prosa ou em poesia, narrativas perfeitas são desenvolvidas segundo a definição de Walter Benjamin. Uma narrativa construída em camadas superpostas que compõem o fato passado. Assim também foi desenvolvida a leitura visual apresentada na Figura 18. Ela retoma a partir de minha experiência enquanto leitora o fio que costura minha história às fotos de família de Bishop e de Auster. Eu enquanto leitora passo a exercer um papel que conecta as histórias dos dois autores criando, assim, uma outra narrativa para minha experiência. Essa narrativa se inicia nas mãos de minha mãe que aparecem em primeiro plano segurando o porta-retratos prateado de minha infância com uma foto que não podemos ver. A moldura está virada, o observador consegue apenas ver o verso da foto com a marca da tentativa de emendar um rasgo. As fitas vistas e a marca do rasgo carregam consigo o mistério de outras fotos de minha família cuja motivação para tais cicatrizes é desconhecida. A moldura de família nas mãos de minha mãe se torna uma nova fotografia emoldurada pela fotografia da família de Paul Auster (Figura 19) que, por sua vez, é emoldurada pela fotografia de Elizabeth Bishop com sua mãe (Figura 20).

Figura 19 – Foto da família de Paul Auster.



Fonte: AUSTER, 1982, p. 6.

Figura 20 – Foto de Elizabeth Bishop e sua mãe.



Fonte: WILSON;  
FITZGERALD, 2019, p. 19.

Uma narrativa que pode ser lida em um percurso que desenvolve como uma costura que se dá a partir do perfurar da agulha até o interior da trama. Em um movimento cuidadoso do olhar para fora e para dentro como em um trabalho artesanal. No conto “Na aldeia (uma história)”, Elizabeth Bishop elabora imagens de agulhas escondidas e nunca mais encontradas, manchas de perfume, cheiros incomuns, baús, memórias do que (não) foi vivido. Esses elementos formam imagens que se sobrepõem em camadas compondo a narrativa que tem como matéria prima as memórias de infância da poeta. A poeta observadora volta seus olhos ao invisível, aos objetos que contam a história da menina que costura as narrativas sobre sua infância como a foto de família e a agulha enterrada no quintal. Ainda que a agulha nunca tenha sido encontrada, o objeto permanece no local seguro escolhido por ela, assim como a foto que permanece emoldurada no porta-retrato de prata e ocultada pela avó. Sua ausência é presente em sua memória.

As imagens da infância de Bishop também são captadas na memória da autora e trabalhadas por ela no conto “Gwendolyn”. A visualização do passado é feita como a observação da criança que olha por entre as frestas da cortina de crochê. A menina é narradora da própria história, inclusive das camadas desconhecidas por ela. As pessoas e histórias da família são retomadas a partir de sua experiência com um objeto que traz a particularidade de ter sido criado, construído pela própria família: a colcha de retalhos costurada por sua avó. O objeto, além de proporcionar o resgate de momentos vividos entre avó e neta, ainda permite o

encontro entre a experiência da narradora e a experiência do leitor. A menina e os leitores passam a descobrir juntos quem eram as pessoas da família presentes nas histórias contadas pela avó a partir dos nomes bordados na colcha de retalhos costurada por ela. A avó ensina a ler o mundo através da colcha. Ensina a bordar e a escrever narrativas todas as noites enquanto canta hinos e aconchega a neta no colo a embalando no ritmo do movimento da cadeira de balanço. A agulha usada para costurar a colcha pode perfurar as camadas para que seja possível acessar as experiências do passado, ou para que elas possam ser elaboradas na imaginação. A colcha de retalhos é o livro que embala as noites da neta com as histórias contadas e cantadas pela avó. Mais uma vez a narradora aparece em primeira pessoa e fala sobre a experiência proporcionada pela colcha que sua avó lhe dera quando esteve doente.

[...] a colcha de retalhos era o melhor entretenimento. Minha avó a tinha feito há muito tempo (...). Ela coletou pequenos pedaços de seda ou veludo de formas irregulares de todas as cores e pediu que todos os seus amigos e conhecidos escrevessem seus nomes neles a lápis - seus nomes e às vezes uma data ou palavra ou duas também. Depois, bordou por cima da escrita em ponto de corrente com linhas de cores diferentes e juntou tudo em flanela marrom, em ponto de penas unindo as peças. Eu sabia ler bem o suficiente para decifrar os nomes das pessoas que eu conhecia, e então minha avó às vezes me dizia que aquele pedaço de seda em particular veio do vestido de despedida da Sra. Fulana, há quarenta anos, (...) enquanto outro tinha sido trazido da Índia por outro irmão, que era missionário. (BISHOP, 1996, p. 240).

A menina que ainda não havia aprendido a ler com total segurança, era capaz de identificar nomes conhecidos escritos na colcha de sua avó. Mais uma vez encontramos as camadas que constroem a narrativa. Segundo Walter Benjamin<sup>15</sup>, a tradição oral permite a superposição dessas camadas finas e translúcidas que formam a melhor imagem do processo de construção da narrativa perfeita. Essas superposições podem ser comparadas às costuras que uniam cada retalho que carregava nomes escritos a mão por diferentes pessoas, em diferentes datas, tecidos carregados de experiências e bordados da avó escritora. A colcha de retalhos ganha importância simbólica como o objeto representativo dos elementos fundamentais para a elaboração da narrativa. Ela oferecia a avó e neta a experiência de leitura e escrita proporcionando para ambas uma espécie de registro em suas memórias. Todos os dias a avó buscava a menina após o anoitecer, a colocava em seu colo, a cobria com a colcha e contava histórias sobre os nomes bordados e suas relações com aqueles fragmentos de tecidos. A colcha se torna metáfora para o momento de conexão familiar. A narradora expõe seu olhar para a avó em seu próprio

---

<sup>15</sup> “Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.” (BENJAMIN, 1985, p.206).

prazer: “Creio que isso dava tanto prazer a minha avó quanto a mim” (BISHOP, 1996, p. 241). A experiência se enriquecia sensorialmente com calor do colo, os cheiros da casa, o balanço da cadeira, as cores, texturas e formas da colcha e o som da voz lúgubre da avó que cantava hinos para a neta. Todas essas camadas acrescentadas à narrativa transformavam todos os dias o bordado. Ele passava a ser construído pela leitura de neta e avó. Bem como a fotografia pode proporcionar ao leitor ouvir o grito que ecoa na aldeia, a colcha é capaz de proporcionar e ele as sensações envolvidas na experiência entre as personagens. A cena e as sensações que a envolvem são lidas e ilustradas por Emma FitzGerald no livro *A pocket of time – a infância poética de Elizabeth Bishop* no qual ela e a escritora Rita Wilson constroem uma rica narrativa sobre a infância da poeta a partir de suas leituras e de fragmentos biográficos da poeta.

Figura 21 – Ilustração a partir da leitura do conto Gwendolyn.



Fonte: WILSON; FITZGERALD, 2019, p. 17.

A ilustração de FitzGerald (Figura 21) contribui para o conceito de leitura visual proposta nesta dissertação uma vez que ela cria a partir de camadas combinadas uma narrativa própria a partir de sua leitura. A imagem construída por FitzGerald apresenta, além do desenho dos retalhos da colcha de cores e estampas diferentes, fragmentos de tecidos e botões que possibilitam uma experiência de leitura mais tátil e rica visualmente como Bishop também oferece aos leitores. A ilustradora costura neta e avó conectando seus retratos em momentos de brincadeira através de uma mancha azul que ora é o mar onde a menina mergulha, ora é o céu por onde voa o avião de brinquedo que a avó segura em suas mãos. A cor invade a casa pela janela do quarto onde neta e avó estão interagindo com a colcha e uma com a outra. As fotos relacionadas ao momento ilustrado sugerem a ideia de que a rotina entre as duas, se tratava de um momento de prazer e brincadeira para ambas. Nele, elas poderiam exercitar a imaginação que as poderia levar para qualquer lugar e para viverem as mais

diversas experiências proporcionadas pela interação entre as duas e o objeto. Nesse momento há a aproximação do conceito trabalhado por Bachelard em *A chama de uma vela* quanto à possibilidade de acesso ao que seria uma fantasia poética. A metáfora da colcha pode ser lida como a da chama que ilumina a possibilidade de imaginar. O objeto permite que se imagine a partir dele. De acordo com Bachelard, “através da imagem imaginada conhecemos esta fantasia absoluta que é a fantasia poética” (BACHELARD, 1989, p. 10). A experiência de imaginação da infância trazida através das brincadeiras nas fotos de avó e neta se aproxima da experiência poética desenvolvida por Bishop.

O fascínio da poeta pelo objeto artesanal, típico da região de origem de sua família se amplia aos objetos que captou nos caminhos percorridos ao longo de sua vida. A singularidade de objetos típicos, artesanais possivelmente a auxiliavam no resgate a suas próprias singularidades. A observação e a aproximação que faz de elementos que a cercam formam imagens e metáforas características em sua escrita. Bishop se mostra muito atraída por objetos populares que a remetam a suas experiências vividas principalmente no Brasil. Ela não demonstra muito interesse pelo que é considerado erudito no país, talvez porque julgue não representar a essência daquilo que ela experienciava ou idealizava. Sua coleção de artefatos de arte popular e objetos que a proporcionassem reviver momentos cresceram exponencialmente ao longo dos mais de vinte anos que viveu no país. Alguns desses objetos presentes em suas poesias proporcionam ao leitor um ponto de partida para sua conexão com a experiência transmitida poeticamente.

A casa de marimbondos trabalhada por Bishop no poema “Santarém” é um desses objetos. Além de ser um objeto característico de uma determinada região, se trata de uma construção natural deslocada de seu ambiente original e é captado pela poeta em uma de suas viagens. Ele é muito relevante para a reflexão sobre o recurso utilizado pela escritora tanto para o resgate de acontecimentos em sua memória, quanto para a busca pela possibilidade de aproximação das sensações provocadas por uma experiência transmitida a outra pessoa. A relação entre o objeto e as subjetividades do leitor será o caminho para que a experiência transmitida seja veículo de acesso a sensações próximas às vividas no momento passado. “Santarém” mostra o desafio que representa essa transmissão através da figura de Mr. Swan. As características do personagem revelam sua dificuldade em se transportar para a experiência proposta pelo eu poético. Paulo Henriques Britto destaca o momento em que o companheiro de viagem de Bishop é apresentado por ela ao objeto.

E a tentativa de preservar o instante por meio de algum objeto concreto, um souvenir — no caso, uma casa de marimbondos vazia —, é fadada ao fracasso: “Que coisa feia é essa?”, pergunta o companheiro de viagem ao ver o objeto que, para a poeta, parecera captar alguma coisa do momento glorioso já irremediavelmente perdido. (BISHOP, 2011, p. 80).

Naquele momento a empolgação e o fascínio da poeta não são alcançados por Mr. Swan e a experiência se modifica. O poema “Santarém” aponta para a singularidade do olhar poético capaz de captar a essência única de um objeto que para outra pessoa poderia ser invisível. Bishop expõe a complexidade e o esforço de transmitir ou reviver a experiência. A questão enfrentada por Bishop em relação à abstração a partir de um objeto/souvenir é a mesma que enfrenta quando se trata de memória. Para Adriana Jordão, “A memória não reproduz o acontecimento, ela produz as palavras que buscam alcançar a definição das imagens que ficaram do acontecimento, isto é, uma mediação com muitas idas e vindas pelos sentidos e subjetividade do sujeito-narrador(...)” (JORDÃO, 2016, p. 71). Os objetos serão elementos fundamentais para auxiliar o autor a alcançar a definição discutida por Jordão, pois funcionarão como uma espécie de imagem material daquilo que foi o acontecimento gerador da memória.

A leitura visual a partir de “Santarém” se relaciona com a ideia de imagem material que auxilia no reencontro do sujeito com o acontecimento. A casa de marimbondos é captada a partir da experiência vivida pelo eu poético de “Santarém” durante sua viagem à cidade que dá nome ao poema. O objeto é visualizado na prateleira de uma farmácia azul chamando a atenção do eu poético pelo deslocamento do repertório de objetos que fazem parte daquele tipo de estabelecimento. A casa construída por insetos que antes estava no percurso do eu poético passa a acompanhá-lo quando ele o ganha de presente do farmacêutico. A leitura visual (Figura 22) faz referência a esse presente transformando a farmácia azul em uma caixinha de fósforos azul capaz abrigar uma pequena casinha de marimbondos que pode ser levada após a viagem. A presença do objeto em um espaço inesperado que traz consigo uma carga simbólica capaz de atribuir novos sentidos a ele permanece na leitura. Enquanto na farmácia o objeto poderia ser lido como um elixir ou remédio exótico, na caixinha de fósforos pode ser lido como um típico palito capaz de acender a chama que faz referência a Bachelard que trabalha a chama como uma possibilidade de chamar “fantasias da memória” (BACHELARD, 1989, p. 39). O elemento pode ser o iluminador das memórias que o eu poético confessa buscar acessar nos primeiros versos do poema: “Claro que eu posso estar lembrando tudo errado/ depois de — quantos anos mesmo?” (BISHOP, 2011, p. 430).

Figura 22 – “The Blue Pharmacy”: Leitura visual de “Santarém”.



Fonte: A autora, 2022.

A imagem material das memórias do acontecimento permanece fechada e guardada na caixinha em uma tentativa de preservação até que o indivíduo queira revisitá-la. A dificuldade em visitar os acontecimentos do passado é discutida por Luis Alberto Brandão Santos em seu ensaio “Mapa das águas”. Para ele o conhecimento que é conduzido muitas vezes pelo próprio tempo, é permanentemente marcado pela possibilidade de erro, da criação de lacunas a serem preenchidas pela imaginação.

Deixando para trás a calma puramente descritiva impossível, as narrativas escrevem livros cheios de vazios, repletos de desconhecimentos, como os livros de um velho Crusoé, e, sobretudo, conscientes de seu envelhecimento: ‘Porque eu não sabia o suficiente...’. ‘Os livros que eu li estavam cheios de espaços em branco’ (164) Se é inegável que a memória, ao contrário dos mapas, é capaz de atribuir um sentido aos espaços, na medida em que os interliga por meio de uma narrativa de transformações cuja coerência parece ser observável, também é inegável que ela é, fundamentalmente, o veículo da imprecisão: “Claro que posso estar lembrando tudo errado”. (SANTOS, 2002, p. 88)<sup>16</sup>

A ideia levantada por Santos conecta a leitura de “Santarém” e a (im)possibilidade revelada pelo eu poético no início do poema a um “velho Crusoé” consciente da passagem do tempo em sua vida. A alusão do autor leva a uma dupla referência: ao poema “Crusoé na Inglaterra”, publicado no livro *Geografia III*, o último livro publicado por Elizabeth Bishop, em 1976; e ao livro a que o personagem que dá nome ao poema se refere, *Robinson Crusoé*, o romance de Daniel Defoe, publicado pela primeira vez em 1719. No poema, Bishop trabalha o tempo e a ficção como aliados que lhe ajudam a fazer revelações sobre si. Nesse caso, a poeta fala através da voz de Crusoé, personagem que faz clara referência ao romance de Daniel

<sup>16</sup> “Leaving behind the purely descriptive impossible calmness, the narratives write books full of emptiness, replete with lack of knowledge, like the books of an old Crusoe, and, above all, aware of his aging: ‘Because I didn’t know enough.’. ‘The books/ I’d read were full of blanks’ (164). If it is undeniable that the memory, conversely to the maps, is able to attribute a meaning to the spaces, to the extent that it interconnects them by means of a narrative of transformations whose coherence appears to be observable, it is also undeniable that it is, fundamentally, the vehicle of inaccuracy: ‘Of course I may be remembering it all wrong’”(SANTOS, 2002, p. 88)

Defoe. Ela recorre a suas próprias leituras, experiências e sentimentos para construir o relato do personagem. Paulo Henriques Britto apresenta uma análise quanto aos sentimentos contraditórios, perda, nostalgia e certo alívio, expostos por Bishop em relação a sua vivência no Brasil: “‘Crusoe na Inglaterra’, uma das melhores realizações da autora, é uma longa reflexão sobre o exílio, o isolamento, a solidão, a dificuldade de adaptar-se a uma terra alheia e, em seguida, a dor da perda dessa posse tão duramente conquistada.” (BISHOP, 2011, p. 80). O tempo na terra distante a aproxima do ideal de lar. O estranhamento inicial em relação à ilha vai se deslocando para a terra natal. Com o retorno, seus hábitos e necessidades mudam, os objetos com os quais se relacionava intimamente já não têm mais as mesmas funções. As ressignificações passam a acontecer. A relação entre o eu lírico e os objetos se transformam em imagens materiais das experiências vividas e, com o retorno à “outra ilha que nem parece ilha” (BISHOP, 2011, p. 381), é possível observar mudança:

Entediado, tomo chá de verdade,  
 cercado por coisas sem nenhuma graça.  
 Aquela faca ali na prateleira —  
 era tão preta de significado quanto um crucifixo.  
 Era uma coisa viva. Quantos anos não passei/  
 pedindo a ela, implorando, que não quebrasse?  
 Eu conhecia de cor cada arranhão,  
 a lâmina azulada, a ponta quebrada,  
 os veios da madeira do cabo...  
 Agora ela nem olha mais para mim.  
 Sua alma viva esboroou-se.  
 Meus olhos pousam nela e seguem adiante.  
 (BISHOP, 2011, p. 381)

No caso de *Crusoe*, o objeto levado como souvenir se trata de uma faca que o acompanhou em sua viagem. É revelado o valor sagrado que este adquiriu para *Crusoe* e sua transformação em imagem material para a retomada de memórias que lhe são caras. Tais versos marcam a questão norteadora desta pesquisa trazendo a casa e objetos biográficos que a compõem como elementos chave para o “acesso” às subjetividades mais profundas da escritora. Neste caso, a faca enquanto o objeto captado é um objeto ficcional que proporciona a ela uma identificação enquanto leitora. Bishop capta em sua leitura a possibilidade da relação entre o objeto e o personagem para evocar suas próprias experiências. Em cartas entusiasmadas enviadas a seus amigos, a escritora dá indícios sobre sua pequena galeria de objetos colecionados ao longo da vida que levou do Brasil para os Estados Unidos, como parte fundamental da construção das características, da história de vida e das memórias da escritora. O objeto criado por Bishop em “*Crusoe na Inglaterra*” poderia estar nessa pequena

galeria, bem como ela própria poderia ser o personagem. Ainda que, de acordo com Paulo Henriques Britto, a escrita autobiográfica não seja a intenção original de Bishop, ela passa a acontecer instigando o leitor ao encontro com imagens literárias carregadas com traços da subjetividade da escritora<sup>17</sup>. As captações de objetos de múltiplas formas possibilitam que ele se aproxime de singularidades da escritora utilizadas como matéria prima em sua criação. Os espaços que habita, sensações e objetos quando trabalhados em sua obra se tornam potentes imagens poéticas que se desprendem da poeta e passam a pertencer ao leitor.

## 2.2 Caixas de Bishop: trajetos, objetos e memórias.

“Caixas de Bishop: trajetos, objetos, memórias” explorará os mundos criados por Bishop a partir de suas referências, leituras e singularidades. A relação entre ela e o *Bricoleur* será aprofundada com a referência ao trabalho de Joseph Cornell. As memórias a partir da criação de imagens materiais serão parte da reflexão sobre a criação desses mundos elaborados poeticamente pela autora. Retomando a ideia de captação de objetos levantada anteriormente é possível iniciar a reflexão proposta nesse capítulo pensando que tudo que é captado e a auxilia em sua elaboração poética, também a capta de alguma forma. Sua poesia cria novos ambientes, novas significações para os objetos que capta, mas o ponto de encontro entre ela e esses objetos também fica com um pouco da poeta. Esses pedaços de si podem ser lidos como uma espécie de rastro deixado que cria um mapa invisível desses lugares marcados pelo encontro.

No conto “O mar e sua costa” é possível se identificar uma coordenada deste mapa. A poeta constrói o personagem Edwin Boomer apontando para seu encontro com traços de si própria, tanto em relação a sua biografia quanto a seu trabalho. O personagem se aproxima biograficamente da autora através de seu nome. Além de dividirem as mesmas iniciais, poderiam dividir também o mesmo sobrenome. Boomer corresponde à forma escrita de uma pronúncia coloquial de Bulmer, que era o sobrenome da família da mãe de Bishop que morava em Great Village. Em “Conexões com a Nova Escócia – O que há em um nome?”, Sandra Barry identifica as variações do nome da família Boomer em registros espalhados pela cidade:

---

<sup>17</sup> Rever citação na página 27.

Quando se visita algum túmulo da família Bulmer em Great Village, se vê algo que intriga muitas pessoas. Em algumas lápides, o sobrenome aparece como ‘Bulmer e em outras como ‘Boomer’ – uma forma coloquial da pronúncia fonética do nome. Nas primeiras concessões de terras, documentos de inventário e até nos jornais, foram encontradas outras variantes do nome: Bullmer, Bulmore e Bulmour. Curiosamente, na mesma coluna do ‘Newsy Notes of Great Village’ no *Truro Daily News*, poderia ser relatado em grupos como “Bulmer” e “Boomer”. (BARRY, 2010, <http://elizabethbishopcentenary.blogspot.com/2010/04/nova.html>. Acesso em: 08 ago. 2022)<sup>18</sup>

A história oral do nome da família permanece marcada na história do lugar através desses registros que também são fragmentos recolhidos. A relação de Bishop com a família de sua mãe e com Great Village é de identificação. O curto e importante período que a pequena Elizabeth Bishop passou na casa dos avós na Nova Escócia pode ser acessado no conto “Na Aldeia (uma história)” no qual Bishop, assim como Boomer, recolhe fragmentos que compõem suas memórias e cria imagens sobre sua infância e sobre si mesma. Assim como o personagem, ao longo de sua vida, a escritora segue recolhendo em seus percursos fragmentos diversos que se convertem em objetos biográficos. Sua presença na obra de Bishop, que tem por característica marcante o extremo rigor técnico e a impessoalidade, proporciona ao leitor acessar fragmentos que os aproximam da poeta. Os fragmentos se modificam após o encontro. Passam a ter significações novas também em sua origem. Os registros, recortes de jornais, lápides de Great Village que carregam as variações do nome da família da poeta assumem um outro valor duplamente. Tanto quando se identifica a referência ao nome na leitura do conto, quanto quando se tem notícia de algum deles naquela cidade. O fato de pertencerem à história de Elizabeth Bishop os torna diferentes para o leitor. Sua seleção e observação se tornam material de trabalho para a poeta. Elisabete da Silva Barbosa aponta para a relação entre o processo de criação do artista e a importância do encontro com os rastros deixados por ele.

Acompanhar o processo de criação é buscar compreender, através de rastros deixados pelo artista, o modo como ele retrata o que vê e experimenta. Os registros das experiências da criação permitem entrever o modo como o homem – ser fragmentado – vai se complementando e se entendendo a partir do encontro com o diverso. Corporificada na figura do Outro, a diversidade faz com que um jogo de espelhamento seja ativado, o que permitirá a efetivação de processos mentais organizadores da própria identidade do sujeito. Ao construir representações, este sujeito deixa pistas de como vê o Outro e a si mesmo, inventando um espaço a partir do domínio das informações presentes no mundo. (BARBOSA, 2010, p.18)

<sup>18</sup>“When one visits the Bulmer family grave site in Great Village, what you see is the issue that puzzles many people. On some of the stones, the surname is spelled “Bulmer” and on others it is spelled ‘Boomer’ — a colloquial phonetic pronunciation. Indeed, in early land grants, probate documents and even in the newspapers, I have come across other variants of the name: Bullmer, Bulmore and Bulmour. Curiously, in the same column of the “Newsy Notes of Great Village” in the *Truro Daily News*, it could be reported in tandem as both ‘Bulmer’ and ‘Boomer.’” (BARRY: 2010, <http://elizabethbishopcentenary.blogspot.com/2010/04/nova.html>, acesso em 08/08/2022).

Mais uma vez é possível identificar uma relação de duplicidade. Ao mesmo tempo que a busca pelos rastros deixados no processo de criação da poeta a aproxima de seu leitor, a própria Bishop utiliza o mecanismo como recurso em seu processo de trabalho. A aproximação e o espelhamento passam a acontecer também entre a escritora que lê e a leitora que escreve. Os fragmentos recolhidos e categorizados na praia por Boomer ganham valor por sua capacidade leitora, mas também pelo escritor que tecnicamente elabora o material. A relação entre Bishop e Boomer pode ser lida em uma espécie de espelhamento entre poeta e personagem. Além de dividirem as iniciais e o nome da família materna de Bishop, o método de trabalho do catador também se relaciona com o método da escritora. O caminhar de Boomer deixa rastros invisíveis uma vez que ele caminha no escuro da noite, na areia e recolhendo aquilo que seria considerado lixo em seu caminho. Seus rastros não estão apenas em suas pegadas, mas nos vazios deixados nos lugares de onde os objetos foram retirados.

Gaston Bachelard em *A chama de uma vela* reflete acerca do processo criativo tomando por metáfora o que pode oferecer a chama enquanto um objeto “operador de imagens” que “nos força a imaginar” (BACHELARD, 1989, p. 10). Os infinitos formatos e movimentos que a chama pode adquirir, suas cores, suas relações com os elementos que a proporcionam existir (pavio e vela) são algumas das multiplicidades oferecidas para que a imaginação seja operada. No entanto, neste momento o fator destacado não será a chama em si, mas o efeito proporcionado por ela: a projeção. As projeções de sobras, de fumaças ou de marcas deixadas em superfícies afetadas por sua temperatura funcionam como rastros. Como a relação de duplicidade entre o objeto e sua sombra, o objeto e sua projeção. O exercício criativo com projeções proporcionadas pela chama se inicia nas brincadeiras de infância nas quais as mãos são capazes de se transformarem em qualquer outra coisa que a imaginação pedir. Ainda que com o passar do tempo a fantasia comece a ser menos visível, as projeções não deixam de acontecer. Segundo Bachelard, quando é atribuído uma outra significação ao objeto, assim como faz Boomer com os fragmentos recolhidos na praia, este assume um caráter singular:

Mas todo ‘objeto’ que se torna ‘objeto da fantasia’ assume um caráter singular. Que grande trabalho qualquer um gostaria de fazer se fosse possível reunir um museu dos ‘objetos oníricos’, dos objetos sonhados por uma fantasia familiar dos objetos sonhados por uma fantasia familiar dos objetos familiares. Cada coisa dentro de uma casa teria assim seu ‘duplo’, não um fantasma de pesadelo, mas uma espécie de espectro que frequenta a memória, que dá nova vida às lembranças (BACHELARD, 1989, p. 40).

Ainda que nem todo objeto seja onírico ou sonhado, é possível fazer a leitura de que os objetos e fragmentos captados passam a carregar consigo esse “duplo” ao qual se refere Bachelard. Um duplo que pode estar na relação entre a presença e a ausência do objeto, em sua capacidade de captar e de ser captado, na relação entre objeto e sua “coisidade”, entre objeto e sua projeção. Em *Outras Coisas*, Bill Brown elabora os conceitos que relacionam objeto e coisa. Segundo a teoria, cujo conceito será aprofundado mais adiante<sup>19</sup>, todo objeto carrega em si uma possibilidade de ser coisa, tal possibilidade é chamada por ele de a “coisidade” do objeto. A relação entre indivíduo e objeto é fundamental para que ela possa emergir. Ainda que a presença do sujeito seja fundamental para a ruptura que transforma objeto em coisa, em muitos momentos a força do objeto torna difícil estabelecer qual dos dois foi o fator determinante para a mudança. No capítulo “O objeto modernista e outra coisa (Man Ray)”, Bill Brown destaca a relação do objeto com a arte a partir do momento que ferramentas são capazes de reproduzir técnicas que antes faziam do indivíduo habilidoso em determinada técnica um artista. Nesse momento a arte precisa refletir, se revisitar, olhar para si e para o mundo se afirmando enquanto pensamento. O objeto se torna fundamental para o trabalho crítico desses artistas. O artista destacado por Brown no título do capítulo é Man Ray que desenvolve seu trabalho artístico desafiando não apenas as técnicas, mas as possibilidades de reprodução da arte. O artista americano propõe alguns *ready-mades* dentro do movimento liderado pelo artista francês Marcel Duchamp. Brown destaca o “Objeto a ser destruído”, de 1932, que se trata da fotografia do olho de uma ex-namorada de Ray presa na ponta de um ponteiro de um metrônomo. O *ready-made* é reproduzido em grande quantidade o que dá a sensação de que objeto está por toda parte observando. O objeto que tem como conceito original a ideia de ser destruído em uma martelada para lembrar o poder hipnótico, porém destruidor, que o amor exerce sobre as pessoas, ganha novos sentidos independentes do original. O artista se desenvolve na fotografia explorando novas técnicas durante o processo de revelação da imagem. Um dia, durante a revelação de algumas fotografias, acontece um pequeno erro cujo resultado se torna uma das principais linguagens exploradas pelo artista: o *fotograma* (Figura 23).

Com uma folha de papel não exposta deixada por engano na bandeja de revelação, ele ‘colocou mecanicamente um pequeno funil de vidro graduado, e o termômetro na bandeja sobre o papel molhado’; ‘Acendi a luz; diante dos meus olhos começou a se formar uma imagem, não bem uma simples silhueta dos objetos como em uma fotografia regular, mas distorcida e refratada pelo vidro mais ou menos em contato com o papel e destacando-se sobre um fundo preto a parte diretamente exposta à luz’ (SP,128-29). [...] prosseguiu com a nova aventura, ‘pegando qualquer objeto que viesse à mão.’ (BROWN, 1992, p. 107).

---

<sup>19</sup> Ver “Mapa da mina”, p. 100, deste mesmo capítulo.

Figura 23 – Man Ray, *sem título, de Champs Délicieux, Paris* (1992).



Fonte: BROWN, 1992, p. 108.

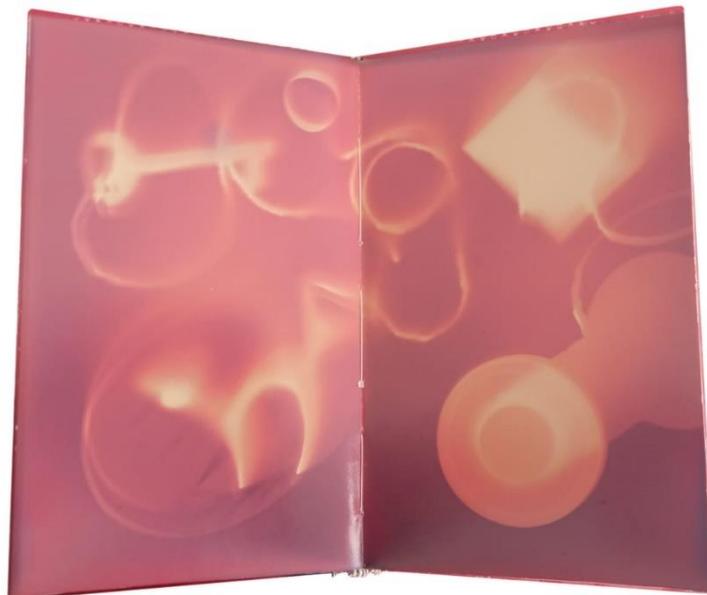
A técnica permitiu ao artista, como se pintasse uma tela sem tocar sua superfície, registrar a simplicidade dos objetos cotidianos e se relacionar de uma outra forma com seu processo de trabalho. A luz, o papel e os próprios objetos se tornam o que seria seu pincel e sua tela. Retomando a reflexão de Bachelard em *A chama de uma vela*, a técnica elaborada no trabalho de Man Ray pode ser lida ainda como a imagem das projeções que compõe o duplo do objeto sonhado. A imagem gerada pela luz não reproduz exatamente o objeto, mas aquilo que poderia ser seu espectro, a marca, o rastro deixado por objetos que ali estiveram. A discussão proposta por Bill Brown e a experiência que resultou no *fotograma* de Man Ray motivaram a seguinte leitura visual (Figuras 24 e 25).

Figura 24 – Leitura visual: “Fotograma” (parte 1)



Fonte: A autora, 2022.

Figura 25 – Leitura visual: “Fotograma” (parte 2)



Fonte: A autora, 2022.

Parte da técnica descrita por Man Ray foi aplicada para desenvolver minha leitura. No entanto algumas diferenças significativas se apresentam entre as experiências ainda que, visualmente elas não se distanciem consideravelmente. A primeira diferença se trata do suporte no qual foi gerada a imagem. Ele se trata de um caderno encadernado por mim a partir de uma junção de objetos que já existiam em outro contexto e para outras finalidades. Sua capa foi extraída do livro *Os segredos da astronomia*, encontrado por mim em um sebo há alguns anos, cujo miolo estava completamente deteriorado por traças. O miolo criado por mim

é composto por antigos papéis fotográficos – que estavam guardados desde os anos de 1980, quando meu pai trabalhava como fotógrafo – costurados por mim. Os papéis fotográficos são sensíveis à luz e são marcados por ela quando as páginas são expostas pelo livro aberto. Tal objeto foi criado e encadernado manualmente por mim no ano de 2013 e desde então ele é alimentado. Suas páginas, ao mesmo tempo que são escritas, bordadas, desenhadas ou gravadas, também se apagam. A leitura perpetua seu conteúdo para o leitor, mas a cada abertura de página o livro não é mais o mesmo. Se trata de um objeto vivo e ativo, que registra o tempo e as relações que vivem em suas páginas. Assim, em minha leitura visual, além dos objetos colocados expostos à luz, o próprio caderno também não se trata apenas de um suporte. Se trata de um objeto-coisa como os outros. Outra diferença significativa se dá na escolha desses objetos. Ela foi feita coletivamente com um grupo de leitores do capítulo de Bill Brown e para fazê-la foram levadas em conta, além de materiais, as cargas afetivas de cada um. Na Figura 24, estão os objetos posicionados na página dupla durante a exposição ao sol. Na Figura 25, a página aparece após a exposição com as projeções dos objetos gravadas pela luz. Nela é possível ver a diferença de coloração deixada no papel e as distorções nas imagens gravadas geradas pela movimentação da luz. Objetos heterogêneos passam a habitar um mesmo lugar. A página assume um papel similar à casa de Edwin Boomer abrigando os fragmentos recolhidos e se transformando em mais do que apenas suporte para eles, mas parte do conjunto.

O olhar para objetos que se tornam coisas é fundamental para o processo de trabalho de Bishop. Esse processo é metaforizado através do catador em “O mar e sua costa” e no conto “Na prisão”, publicados no mesmo ano. Neste último, o narrador é um jovem escritor que espera o dia em que será encarcerado. Ainda que, segundo ele, isso seja dispensável, uma vez que já vive encarcerado em relação à sociedade, o dia de sua prisão será o dia que sua verdadeira vida começará. A diferença apontada por ele entre a vida de encarceramento que já vive e a vida sonhada mora na reflexão entre a dupla “Escolha e Necessidade”. O primeiro tipo de encarceramento é simbólico, ainda que aconteça para ele em um plano real, enquanto o segundo tipo é concreto, apesar de acontecer em um plano dos sonhos. A partir desta reflexão, a narrativa se volta para o interior do personagem, para o confronto entre sua prisão real e sua prisão onírica. Ao longo do conto esse confronto acontece com as duplas entre quarto de hotel e o presídio, que simbolizam a relação entre deslocamento e permanência presentes na realidade também da escritora. Um pode ser lido enquanto projeção do outro. No próprio conto, durante a descrição da prisão dos sonhos do personagem, Bishop utiliza como recurso a ideia de projeções para dar forma a essa relação:

O resto da minha vista seria determinado apenas pelas condições meteorológicas, se bem que eu preferia uma janela que desse para o leste e não para o oeste, porque gosto muito mais da aurora que do pôr-do-sol, creio eu. Refiro-me àqueles quinze minutos ou meia hora de ouro pesado em que qualquer objeto adquire uma importância mágica. Se o leitor conhece alguma coisa mais bela do que um pátio de pedra iluminado obliquamente, de tal modo que as pedras arredondadas projetam cada uma sua pequena sombra, e a superfície geral fica recoberta de ouro espesso, enquanto um poste projeta uma sombra muito comprida e um fio bambo desenha uma sombra insólita – peço-lhe que me diga que coisa é essa. (BISHOP, 1996, p. 215).

A janela se torna tanto a moldura que projeta a luz entrando em sua janela ao nascer do sol, quanto a lente que o possibilita que as sombras projetadas das pedras do pátio sejam vistas. O fascínio do personagem transforma a superfície de pedra do pátio da prisão em ouro, símbolo de preciosidade. Pedras comuns se tornam preciosas. Ao final, provoca o leitor a lhe dizer se há algo mais precioso, mais belo do que a cena de projeções do pátio emoldurada como um quadro na cela. Poste, fio, pedras que poderiam ser simples objetos se transformam em coisas pelo olhar do personagem. Susan McCabe reflete sobre a presença das coisas nos textos de Bishop associando-as à definição de Lévi-Strauss, antropólogo e etnólogo francês, sobre a *bricolage*. A técnica “interroga objetos heterogêneos para descobrir o que podem ‘significar’” (MCCABE, 1994, p. 84)<sup>20</sup> e lança mão de recursos pessoais para fazê-lo, como a utilização de materiais coletados ao longo da vida, por exemplo. Lévi-Strauss, compara o trabalho do engenheiro e do *bricoleur* trazendo a ideia de que enquanto o primeiro sempre busca o externo, o segundo sempre apresenta a necessidade ou inclinação de caminhar para o interior. Ambos têm a capacidade de criação, sendo o engenheiro mais objetivo e científico enquanto o trabalho artístico do *bricoleur* acontece a partir da experiência, daquilo que foi vivido pelo artista, de maneira mais espontânea. Como matéria prima, ele conta com suas subjetividades e com materiais existentes e disponíveis para serem ressignificados. Opera através de signos. Por isso, muitos consideram suas possibilidades de criação limitadas em relação ao do engenheiro, que pode construir a partir do que não existe, trabalhando em cima de conceitos. No entanto, ainda que o *bricoleur* assuma sua criação a partir de um conjunto “limitado” de materiais para suas composições, ambos fazem parte de uma realidade restritiva. Segundo Strauss, “[...] tanto quanto o *bricoleur*, (...) o engenheiro não pode fazer qualquer coisa, ele também deverá começar inventariando um conjunto predeterminado de conhecimentos teóricos e práticos e de meios técnicos que limitam as soluções possíveis.” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 35). Sendo assim, os desafios de criação nos trabalhos do

---

<sup>20</sup>“He interrogates all the heterogeneous objects [...] to discover what each of them could ‘signify’.” (MCCABE, 1994, p. 84)

*bricoleur* e do engenheiro se aproximam em termos de material de trabalho apesar de a princípio um parecer contar com mais opções que o outro.

A reflexão proposta por McCabe conecta Bishop ao trabalho do *bricoleur* como aquele capaz de operar objetos presentes em sua vida criando a partir deles. O olhar proposto por McCabe junto à leitura do conto “Na Prisão” de Bishop podem conduzir o olhar leitor ao trabalho de Arthur Bispo do Rosário. Nascido em Sergipe, Bispo do Rosário tem um percurso de vida cujos registros se iniciam em seu ingresso na escola de marinheiros que um ano depois o leva ao Rio de Janeiro onde se alistou na Marinha. A agitação ocasionada por seu envolvimento com a luta de Boxe leva a seu desligamento do serviço armado e o leva a trabalhar na empresa Light como vulcanizador onde sofre um acidente que o deixa manco o impedindo de continuar a carreira de pugilista. O acidente o leva a processar a empresa e a conhecer seu advogado que passaria a ser seu empregador. Passou a morar na casa da família do patrão onde teve uma revelação que muda sua vida:

Na noite do dia 22 de dezembro de 1938, ele se vê descendo do céu, acompanhado por sete anjos que o deixam na “casa nos fundos murados de Botafogo”, segundo o bordado que relata o acontecimento em um dos seus estandartes. Bispo sai, madrugada adentro, pela rua deserta até chegar ao Mosteiro de São Bento, no Centro do Rio. Lá, se apresenta aos frades como “aquele que veio julgar os vivos e os mortos”. Encaminham-no, então, para o hospício da Praia Vermelha, de onde é transferido para a Colônia Juliano Moreira. (© 2023 Museu Bispo do Rosário. Site: <https://museubisporosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>)

A vida de Bispo do Rosário se modifica não apenas com a revelação sobrenatural ocorrida na casa de Botafogo, mas com seu encarceramento compulsório no hospício. Após esse momento as adaptações são constantes: tanto em relação à Colônia para onde foi transferido, quanto em relação ao mundo que se modificara irreversivelmente junto com ele. Até sua ida ao Mosteiro de São Bento, sua vida acontece com uma mecânica similar à que utiliza para realizar seus trabalhos. Fios são puxados, eles lhe impõem caminhos e o revestem lhe dando a forma de oficial da marinha, de pugilista, de vulcanizador, de Jesus, de louco e de artista. Em 1964, no entanto, a relação desenvolvida no conto “Na prisão” entre “Escolha e Necessidade” passa a fazê-lo experimentar caminhos que oscilam entre um lado e outro. Ele decide permanecer na Colônia e vai preso no local por atender a um pedido dos funcionários do local e conter um outro paciente. O uso excessivo de sua força o leva ao cárcere mais uma vez compulsoriamente. Ao retomar sua liberdade, revela ter ouvido “vozes que lhe diziam que chegara a hora de representar todas as coisas existentes na Terra para a apresentação no dia do

juízo final”. (© 2023 Museu Bispo do Rosário. Site: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>), e decide por conta própria voltar ao cárcere.

Decide, por sua conta, trancar-se por sete anos numa das celas para, com agulha e linha, bordar a escrita de seus estandartes e fragmentos de tecido. As linhas azuis, desfiava dos velhos uniformes dos internos, e objetos tais como canecas, pedaços de madeiras, arame, vassoura, papelão, fios de varal, garrafas e materiais diversos ele obtinha em refugos na Colônia. (© 2023 Museu Bispo do Rosário. Site: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>)

As linhas que antes o puxavam passam a ser puxadas por ele para construir representações de objetos a serem apresentados no dia do juízo final. Materiais de seu cotidiano se tornavam outras coisas. Uniformes passavam a ser linhas que passavam a ser nomes revestimentos, nomes, palavras. Bispo preparava os objetos e a si próprio. A transformação proposta em sua criação também era uma transformação dele próprio. O próprio artista revelou a relação entre sua apresentação e as representações elaboradas por ele. O indivíduo transforma o objeto e o objeto também transforma o indivíduo.

É aqui no hospício que eu vou me apresentar, que eu devo ser apresentado a humanidade. Por seus diretores até aqui, frades cardeais, ninguém conseguiu ver Cristo, mas agora vão encontrá-lo porque eu vou me apresentar. Vou me transformar a fim de me apresentar a Ele que é meu vigário, mais nada. (BISPO DO ROSÁRIO *apud* DENIZART, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8MzFTaOvsCQ>. Acesso em: 20 dez. 2022

Os revestimentos transformavam os objetos, como acontece no caso dos objetos classificados como O.R.F.A (Objetos revestidos por fio azul). O fio que antes revestia o sujeito passa a revestir outros materiais e os transforma em *Moinho de cana* (Figura 26). Priscila Barcelos Tomé, em seu artigo “Eu preciso dessas palavras escritas”, publicado em 2021 na Revista Valise, identifica o processo de criação dos objetos enquanto uma “metamorfose de outros objetos” (TOMÉ, 2021, p. 129-30). Para ela, “essa transformação está no cerne do fazer artístico – a capacidade de converter um material em outro, deslocar os significados, transmutar utensílios dotados de funções práticas em objetos simbólicos.” (TOMÉ, 2021, p. 129-30).

Figura 26 – *Moinho de cana*.



Fonte: Arthur Bispo do Rosário, sem data.

(Foto: LAZARO, 2012)

Se por um lado uniformes se transformavam em linhas, e linhas se transformavam em revestimentos de outros objetos, por outro, outros objetos se tornavam revestimento para que o próprio Bispo fosse transformado. A própria cela e os objetos daquele universo formavam um mundo próprio que permitia um caminho ao interior do artista para que ele pudesse desenvolver seu processo próprio de metamorfose bem como corrobora o curador Pérez-Oramas, “Bispo viveu em confinamento, em seu intramundo, e por isso talvez pôde ter uma certeza do mundo mais afilada e correta, transformada em coisas, em objetos, em brilhantes costuras” (Pérez-Oramas, 2012, p. 35). Costuras que uniam os elementos de seu universo ao próprio artista que passa a vestir o *Manto de apresentação* (Figura 27 e 28) criado por ele e não mais um uniforme azul que o tornava igual aos demais (Figura 29).

Figura 27 – *Manto da Apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário (Frente)



Fonte: Foto: Reprodução/Site Museu Bispo do Rosário.

Figura 28 – *Manto da Apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário (Verso)



Fonte: Foto: Reprodução/Site Museu Bispo do Rosário.

Figura 29 – Arthur Bispo do Rosário vestindo seu *Manto da Apresentação*



Fonte: Foto: Reprodução/Site Museu Bispo do Rosário.

A aproximação entre Bispo do Rosário e o jovem poeta que reflete metaforicamente sobre seu processo de criação em “Na prisão” traz à tona as conexões estabelecidas por Bishop entre a escrita e arte. O olhar poético é capaz de conectar poeta e mundo e permite que

ele elabore este mundo que está em seu interior e o projete para fora criando novos mundos a partir do que já existe como faz o *bricoleur*. A relação entre Bishop e Bispo pode ser lida através do espelho como um eixo que faz com que um projete o outro de certa forma, a começar pelo sobrenome dividido por ambos (um em língua inglesa e o outro em língua portuguesa). Bispo se aproxima da definição de poeta segundo o trabalho de Bishop e Bishop se aproxima da definição de artista segundo o trabalho de Bispo. Priscila Tomé reverbera a ideia de que Arthur Bispo do Rosário pode ser lido a partir de seu olhar poético. Segundo ela, o artista “criou uma escrita de si única para uma história de vida também singular. Apesar de suas circunstâncias terríveis, foi capaz de criar uma poesia singela, de beleza ímpar, como artista visual e como escritor.” (TOMÉ, 2021, p. 131). Michel Foucault, em “A escrita de si”, define que o papel da escrita “é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’.(...)A escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ (*in vires, in sanguinem*).” (FOUCAULT, 2004, p. 152). A definição de Foucault pode aproximar as palavras escritas dos fios que revestiam. Elas se tornam a matéria prima que o artista utiliza para representar a si mesmo. A relação de Bispo do Rosário com a escrita se evidencia no estandarte bordado cujo nome é uma espécie de confissão do artista: *Eu preciso dessas palavras escrita* (Figuras 30 e 31).

Figura 30 – *Eu preciso dessas palavras escrita* (frente), de Arthur Bispo do Rosário, 126x208x10 cm, Técnica: Costura, revestimento, bordado, escrita.



Fonte: Foto: Reprodução/Site Museu Bispo do Rosário.

Figura 31 – *Eu preciso dessas palavras escrita (verso)*, de Arthur Bispo do Rosário, 126x208x10 cm, Técnica: Costura, revestimento, bordado, escrita.



Fonte: Foto: Reprodução/Site Museu Bispo do Rosário.

O estandarte produzido pelo artista, segundo Tomé, confirma sua vocação de escritor. É possível identificar o corpo formado a partir das palavras bordadas. Elas nomeiam não só as partes fisiológicas, mas criam ainda uma espécie de mapa do qual esse corpo faz parte. Ele se trata de um corpo ativo como indicam as palavras bordadas na última linha bordada a seu lado: “garganta grita”. Além de voz, o corpo tem nomes próprios no peito como “Cloves”, “Aracy” e “Arthur” (ver figura 30) conforme o bordado ao lado do título. O bordado poético de Bispo do Rosário traz ainda a ideia de divisão desse corpo escrito através da espinha dorsal bordada na vertical como um eixo que começa desordenado na palavra “espinha” e se alinha novamente na palavra “dorsal”. O eixo que sustenta e equilibra o corpo não é regular e reto como se espera e essa informação é indicada pela diagramação do bordado feita pelo artista. Ainda de acordo com Tomé os elementos bordados no estandarte compõem um léxico próprio de Arthur Bispo do Rosário. Para ela, “o léxico utilizado aponta para noções de afetos, medos e pequenas banalidades do cotidiano, construindo uma poesia singular.” (TOMÉ, 2021, p. 125). A aproximação do trabalho do artista ao do escritor é reforçada em seu artigo com definição do conceito de escritor desenvolvida pelo curador Pérez-Oramas:

Escritor é aquele que marca na areia da pele humana sua mensagem. Escritor é aquele que perfura a alma, como quem abre uma fruta carnosa para degustar o suco secreto de sua promessa. Escritor é aquele que carrega na escuridão de seu corpo a luz claríssima de uma missão revelada; escritor é quem traz ao mundo uma língua nova, outra, capaz de costurar os significados e os corpos, os sonhos e os signos (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 35).

A definição de Pérez-Oramas pode ser discutida sobre a luz da metáfora do trabalho do escritor desenvolvida pela própria Elizabeth Bishop em “O mar e sua costa”. É possível estabelecer a correspondência entre as características do trabalho do *bricoleur* de Lévi-Strauss e o processo de trabalho realizado por Boomer de Bishop uma vez que a heterogeneidade dos materiais coletados pelo personagem também está marcada na narrativa, bem como a ressignificação das funções e valores dos fragmentos disponíveis para serem recolhidos. A vida do catador é apresentada com um número limitado de ferramentas de trabalho, de materiais para recolher e de espaço para o armazenar. No entanto seu ofício o provoca a ser o agente de modificação do espaço retirando o que seria lixo daquele local (praia). O destino desses materiais seria o descarte, mas a partir do momento que são separados, categorizados e entram no interior do personagem, representado pelo bolso ou pela casa, se tornam outros objetos. A categorização poderia representar um encontro com uma metodologia racional que aproximasse Boomer da figura representada pelo engenheiro, mas seus critérios para isso são fluidos e espontâneos. O personagem faz o movimento de fora para dentro tanto ao levar os papéis da praia para sua casa, quanto ao interiorizar em suas subjetividades os conteúdos através deles. Mais uma vez, a aproximação entre o ofício de Boomer e o da própria Bishop aponta para a captação feita pela poeta ao longo de seus percursos e para a relevância desta para seu fazer poético. O recolhimento de materiais e objetos realizado por ela apontam para a singularidade de seu olhar. Ainda que a impessoalidade seja cara à sua produção, a autora se faz presente na obra através desta coleta de fragmentos realizada a partir de suas subjetividades e pela forma como seus textos são conectados a eles.

McCabe corrobora a associação entre o trabalho de Bishop e do *bricoleur* através da admiração que a escritora demonstrava ao trabalho de Joseph Cornell e sua arte em caixas. Nela, o artista agrupava materiais que originalmente não são associados ao contexto no qual são intencionalmente inseridos. Ao fazer isso, Cornell não só acessa profundamente suas próprias subjetividades com a ressignificação do objeto, como provoca que as subjetividades do leitor daquele objeto também sejam ativadas para que a experiência se complete. Em *Pharmacy* (Figura 32), um de seus trabalhos mais conhecidos, a caixa de madeira com uma

janela de vidro abriga uma prateleira com vidros de remédio cheios de materiais como conchas, purpurina e areia. O conjunto, que contém materiais deslocados de seus sentidos originais, provoca a reflexão de seu espectador a partir da associação entre o que representa cada elemento. Mariana Resende Corrêa e Cláudia França analisam no artigo “A figura do *bricoleur* em práticas artísticas” o trabalho de Cornell relacionando a presença fundamental da subjetividade do artista à possibilidade de criação de “novos mundos” a partir da ressignificação de objetos selecionados e associados:

O uso de determinados objetos como receptáculos de outros objetos é frequente em seus trabalhos; caixas, nichos, vidros e potes protegem e guardam outros materiais carregados de significados. Eles “narram” histórias fictícias, memórias de lugares que o artista nunca conheceu e que fazem parte da sua subjetividade. A partir de materiais e objetos que não são originais desses espaços, ele constrói esses “mundos” próprios. (CORRÊA; FRANÇA, 2014, p. 231)

Figura 32 – Pharmacy.



Fonte: Joseph Cornell, 1943.  
 (<http://2.bp.blogspot.com/-6nIK8nrata4/UBP-kfE3MnI/AAAAAAAAAzE/O-HLgIKDjeM/s320/cornell.pharmacy1943.jpg>. Acesso em: 01 ago. 2022.)

A obra de Cornell propõe um conjunto que transforma a natureza individual de cada objeto a partir das conexões que estabelecem entre si. O artista acessa seus próprios repertórios materiais e objetos que funcionarão como signos capazes de transmitir mensagens a seus observadores. De acordo com seu olhar, a caixa deixa de ser apenas caixa. Sua relação com prateleiras e recipientes de vidro a transforma em farmácia. No entanto, o papel do

observador é indispensável para que essa ressignificação possa acontecer uma vez que para entender o conjunto como farmácia, é preciso que esse tenha em seus repertórios pessoais a imagem que a associa a um local com prateleiras que suportam frascos com substâncias medicinais. O percurso da observação leva o olhar a entrar na caixa-farmácia e fazer a leitura de cada substância. Essa leitura convida à criação de uma espécie de bula imaginária que só é capaz de atender às necessidades de seu criador. Ao ver, por exemplo, a purpurina em um frasco que a transforma em remédio, um leitor que tem em sua subjetividade o gosto por carnaval pode entender que o material faz referência ao bem que o evento faz à sua vida, enquanto para outra pessoa pode representar outro tipo de relação com o material.

As caixas de Cornell transformam e são transformadas. Conectam objetos sem conexão evidente e por conta deles passam a ter um *status* que vai além do objeto que tem por função guardar algo. O valor atribuído pela seleção dos objetos guardados também a torna valiosa. O mesmo acontece com as páginas fotossensíveis do caderno costurado por mim, com o papel fotográfico dos fotogramas de Man Ray, com os tecidos de Bispo do Rosário, com a casa do catador Edwin Boomer, de “O mar e sua costa”. Os suportes passam a fazer parte desses duplos que trazem à tona tanto a “coisidade” do objeto com os quais se relacionam, como a própria potência enquanto “coisa”. Adriana Jordão reflete acerca de alguns dos objetos presentes nesses suportes, que podem ser móveis, armários, gavetas ou a própria casa, propondo a busca por um olhar ampliado a seus detalhes: “Se analisados sob um microscópio que pudesse dar a ver o invisível, o oculto, os objetos mostrariam uma superfície porosa, que absorve o exterior e que também lhe devolve, mostrariam uma aura capaz de guardar e restituir sentidos muito além dos concretos de sua função ou objetivo prático.” (JORDÃO, 2016, p. 162-63). A autora detecta em seu microscópio a duplicidade dos objetos que se tornam coisas. Sua superfície é porosa porém também é reflexiva o que confere a estes objetos a capacidade de transformar os ambientes que passam a habitar.

A casa do conto “O mar e sua costa” tem papel fundamental para que os fragmentos recolhidos na praia deixem de ser considerados lixo e passem a tesouros encontrados pelo personagem Boomer. Logo no início do conto ela é apresentada ao leitor como uma das ferramentas recebidas para que o catador pudesse realizar seu trabalho, o que a aproxima do *status* de outros objetos como a lanterna ou a estaca com prego na ponta. Esse *status*, no entanto, se modifica quando sua relação com o personagem se estabelece com outras possibilidades além da funcionalidade original de abrigá-lo. O narrador indica ao leitor a importância da casa quando diz que ela “Era um abrigo, mas não para morar, e sim, para pensar. Era como um chapéu que se pusesse na cabeça não para cobri-la, mas para fazê-la

funcionar.” (BISHOP, 1996, p. 200). Ela se aproxima da caixa capaz de acolher o próprio Boomer e os fragmentos categorizados por ele. Seu espaço permite que ele tenha a possibilidade de reunir esses objetos recolhidos em um só lugar e ao mesmo tempo limita seu recolhimento. Essa limitação é explicitada no texto quando o trabalho oficial de Boomer é lembrado: “Queimar papel era seu trabalho, seu ganha-pão, mas o que era mais importante ainda era ele não deixar seus bolsos ficarem cheios demais, nem sua casa se encher de papel.” (BISHOP, 1996, p. 208). A passagem indica a importância da seleção se sobrepondo à função para a qual o personagem fora contratado. O espaço limitado da casa a impossibilita de acolher todos os fragmentos encontrados. Essa limitação física se torna, então, um outro critério norteador para a seleção. A partir deste é necessário que o catador/escritor pense no que lhe importa, no que deve de fato ser guardado. Passa a ser o corpo que o faz transformar objetos a partir de sua criatividade e a partir de sua necessidade. As folhas de jornal, por exemplo, além de servirem para leitura, passam a ser revestimento de seu piso, fontes de luz, roupas, desodorizadores de ambientes, esculturas de bustos de animais e até mesmo pássaros cujas dobras funcionavam como espinhas que viabilizavam seu voo descoordenado. Os objetos que permanecem vivos nela se tornam preciosos e podem ser lidos a partir das singularidades do sujeito com quem se relacionam e a partir do olhar do próprio leitor. Adriana Jordão corrobora essa ideia sobre os objetos lidos em uma casa a partir de seu poder de significação que permite acesso e visualização do imaginário através de sua imagem. Para ela, “os objetos tornam-se texto além da página impressa nas obras literárias, quando mencionados nas narrativas, ganham possibilidades poéticas nas letras dos autores e nos olhos dos leitores.” (JORDÃO, 2016, p. 162-63). Há uma espécie de ativação do olhar subjetivo para que as ressignificações a partir do objeto aconteçam. A partir dessa ativação facilitada pela visualização do imaginário, a obra passa a acontecer em novos olhares, passa a pertencer ao leitor. Os mundos criados pelo artista são lançados no mundo.

### **2.3 Mapa da mina**

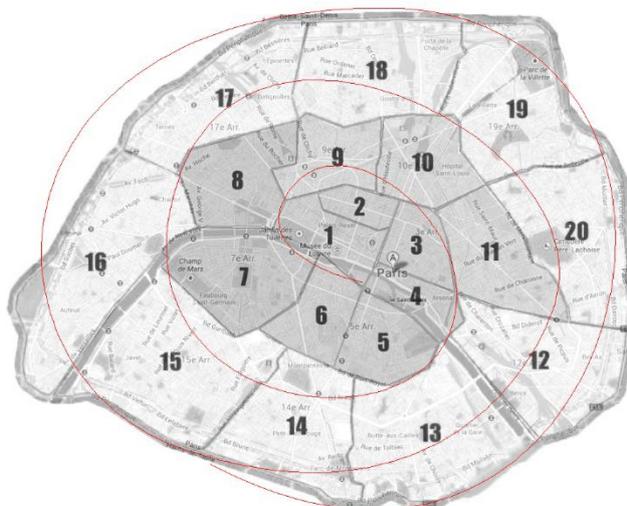
O “Mapa da mina” propõe um olhar para a relação entre os objetos e as casas através do mapa enquanto metáfora. A relação entre eles e o desenho do percurso acontece como em uma cartografia a partir do encontro da poeta com esses objetos. Esse mapeamento permite o encontro com caminhos traçados não apenas no espaço, mas também no tempo. Caminhos com

direções inesperadas e diferentes como no poema “Paris 7 da Manhã” que parte do encontro com os relógios do apartamento. Seus ponteiros funcionam como a agulha de uma bússola com vida própria. A poeta os apresenta com comportamento histriônico que, segundo o dicionário Cambridge se trata de uma “forma de agir muito emocional e enérgica, mas não é sincera ou que necessita de significado real”. A adjetivação feita pela poeta aos ponteiros dá vida própria ao objeto que não só ganha uma nova função (de direcionar) como é personificado por uma característica típica de uma descrição psicológica. Ainda que mecânico, ele é emocional, enérgico e não é totalmente confiável. O objeto que pode ser lido como representativo do tempo e de sua relação com o homem tem vida. Seus mostradores, estáticos, são faces ignorantes. Faces que não podem ver o tempo de sentidos divergentes ou tempo circular e múltiplo de camadas.

Faço a ronda dos relógios do apartamento:  
uns ponteiros histriônicos apontam numa direção  
e outros noutra, e os mostradores nada veem.  
O tempo é uma Étoile; as horas divergem  
tanto que os dias percorrem os subúrbios,  
círculos em torno de estrelas, sobrepostos.  
(BISHOP, 2011, p. 138)

O movimento circular identificado é reproduzido por Bishop no poema que retoma o relógio na última estrofe. A circularidade também torna a leitura visual remetendo a uma possível vista de cima do mapa de Paris (Figura 33).

Figura 33 – Mapa de Paris com espiral.



Legenda: Mapa com modificação.

Fonte: <https://www.paraviagem.com.br/onde-se-hospedar-em-paris-dicas-de-hoteis/mapa-bairros-paris/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Segundo o Professor da Universidade Federal de Minas Gerais, Luis Alberto Brandão Santos, os próprios relógios funcionam como mapas móveis que registram a mobilidade, os deslocamentos. Para ele, “O tempo é múltiplo e divisível, há muitos relógios conflitantes no apartamento. A diversidade temporal realizada pela proliferação dos relógios estimula os deslocamentos espaciais do observador: ‘Faço uma viagem a cada relógio do apartamento’”<sup>21</sup> (SANTOS, 2002, p. 86). Os percursos são guiados pelas direções dos ponteiros. A construção de camadas visuais elaboradas poeticamente por Bishop permite ao leitor realizar a construção pictórica do mapa. A narrativa que parte do objeto cresce e novos percursos se sobrepõem à imagem. Os pombos entram em cena. O voo que vai, mas que volta reforça a circularidade do movimento. Ele se une ao circundar dos ponteiros em torno do eixo e à configuração em espiral da cidade de Paris vista de cima. Os semitons que indicam a cor típica da estação do ano também colorem a ave e a imagem imaginada. A asa de pombo esticada aparece na imagem trazendo a possibilidade de ser através do voo que se consegue fazer a visualização de cima da cidade, como aconteceu em 1908 por conta da invenção de Julius Neubronner. O farmacêutico alemão criava pombos correio e passou a desenvolver técnicas com os animais para enviar remédios aos sanatórios. Como muitos não chegavam ao destino ou não retornavam, o alemão sentiu a necessidade de monitorar de alguma forma o

<sup>21</sup> Time is multiple and divisible: there are many conflicting clocks in the apartment. The temporal diversity carried out by the proliferation of the clocks stimulates the observer's spatial dislocations: "I make a trip to each clock in the apartment. (Santos, 2002, p. 86)

percurso para saber o que estava acontecendo. Criou então uma estrutura com uma câmera em miniatura que fazia registros automáticos através de um temporizador (Figura 34).

Figura 34– Fotografia do farmacêutico alemão Julius Neubronner com sua criação



Fonte: Domínio Público.

Ainda que Neubronner fosse alemão, sua invenção ficou bastante conhecida também na França após ter ganhado medalha de ouro na *Paris Air Show*, nos anos de 1910 e 1911. O recurso não foi utilizado em larga escala uma vez que já era possível realizar fotografias aéreas em outras alternativas como balões e nos próprios aviões de guerra. Porém, alguns “pombos fotógrafos”, bem como pombos-correio chegaram a ser utilizados na Primeira Guerra Mundial que poderia ser o cenário histórico ao qual faz referência o poema “Paris, 7 da Manhã”.

Onde a munição, balas empilhadas  
com corações de gelo estilhaçados?  
Este céu não é um pombo-correio guerreiro  
a fugir num sem-fim de círculos entrelaçados.  
É um pombo morto, ou o céu de onde ele caiu.  
As urnas guardam suas cinzas ou penas.  
(BISHOP, 2011, p. 140-141)

Sobre a falta de maior adesão a sua invenção Neubronner analisou que: “Se o desejo secular da humanidade de voar tivesse se concretizado alguns anos depois, tudo teria sido diferente. Foi uma estranha coincidência que [...] justamente no momento em que os pássaros começaram a se tornar humanos, os humanos se tornaram pássaros” (NEUBRONNER, <https://artsandculture.google.com/story/julius-neubronner-and-his-flying-photographers/>, 2022). O projetista aproxima com seu argumento, além do homem e do pássaro, a câmera e o olho. A capacidade de olhar é o que o torna humano e a capacidade de voar é o que torna o

humano um pássaro. Em “Paris, 7 da Manhã” o olhar do pássaro que vê a cidade de cima e do observador se confundem. Os pombos são vistos no chão “praticando *footing*” ou mortos. A câmera, o olho é o que permite o voo do homem. Ela representa suas asas. A lente e a asa se tornam possibilitadores de voos e se reconhecem no registro quase como quando se olham em um espelho (Figura 35).

Figura 35 – Fotografia tirada durante o voo de Schlosshotel Kronberg.



Fonte: Editor da foto: Antje Stritzke

“Qual é o olho dele?” é o primeiro verso do poema “O cavaleiro de Shalott”. Ele poderia se dirigir ao olho do eu poético de “Paris, 7 da Manhã”. Em “Artífices da Independência”, Susan McCabe discorre sobre o reconhecimento do reflexo no primeiro verso que “[...] nos alerta para limites virtuais e ambivalentes, e a confusa missão envolvida em conhecê-los. Reflexão e *self* não podem ser separados. Com o potencial constante de deslizamento e desintegração.” (MCCABE, 1994, p. 74). A missão destacada pela teórica sobre o conhecimento dos limites virtuais e ambivalentes não é simples uma vez que não há clareza entre essas linhas. “O poeta e poema, artista e objeto, não podem ser separados e assim as relações entre eles não são calculáveis. Por dentro, por fora: não há linhas claras.” (MCCABE, 1994, p. 74), aponta. O reconhecimento de si através da virtualidade proporcionada pelo espelho é um feito complexo. Poucos animais possuem tal capacidade. O escritor Anthony Marcellini apresenta em seu trabalho artístico “Tornando-se real”, a fábula do pássaro Pega, que a partir de tal capacidade passa a questionar seu papel no mundo. Sua observação do pássaro típico da cidade onde mora motiva a reflexão:

Meu interesse foi despertado, em parte, pela pesquisa que fiz sobre o Magpie europeu (conhecido no Brasil como pássaro Pega). Este pássaro, que é muito encontrado na cidade onde moro, me chamou a atenção pelo seu comportamento – nos seus movimentos e interações com outros pássaros e animais – e também, como descobri mais tarde, por ser um dos poucos pássaros e animais capazes de se reconhecer em frente ao espelho. Eu estava interessado em usar o comportamento do pássaro Pega para explorar como a relação entre a percepção de si próprio e a percepção do autocomportamento altera a compreensão do comportamento de um indivíduo na sociedade. Este texto foi escrito como um ensaio para explorar estes

temas, usando a fábula de uma Pega descobrindo a si mesma pela primeira vez, e o diálogo interior que se seguiu a esta percepção. Acrescentei desenhos que produzi de Pegas em momentos de contemplação e do seu comportamento. (MARCELLINI, 2014, p. 14)

A fábula a qual se refere o autor pode ser encontrada na íntegra no catálogo da Exposição Virei Viral de 2014<sup>22</sup>. Nela, após algumas movimentações para o outro que via no espelho, o pássaro observa que no reflexo também está o ambiente e os objetos que o cercam e se dá conta: “Isto é o meu reflexo!” (MARCELLINI, 2014, p. 18). O pássaro se torna real a partir do virtual, de seu reflexo, de suas reflexões acerca de si e é consciente disso: “Eis que agora sou alguém!” (MARCELLINI, 2014, p. 18). O escritor comenta sobre essa noção: “Indo mais além do primeiro estágio da “Fase do Espelho”, acredito que o conhecimento individual que cada um tem de um terceiro, através de gestos, ações, discursos ou criações, cria a sociedade que, por sua vez, dá ao indivíduo a noção de si mesmo.” (MARCELLINI, 2014, p. 19).

A relação com a sociedade, com as pessoas, com os ambientes e com os objetos (a começar com o espelho), é o que permite a elaboração do voo reflexivo do pássaro. Quando olha para esses elementos se reconhece. “Tornando-se real” foi apresentado em 2014 na Exposição Virei Viral no Centro Cultural do Banco do Brasil. Três quadros com o desenho à grafite davam acesso ao espectador à esboços da elaboração de si feita pelo pássaro (Figura 36). Ao lado estava um espelho com uma pequena prateleira onde o Pega se contemplava (Figura 37). A experiência expositiva incluía o espectador no quadro. Tanto ele passava pelo encontro com sua própria virtualidade, quanto passava a fazer parte da virtualidade essencial para a existência do pássaro.

Figura 36– Quadros do pássaro Pega na Exposição Virei Viral em 2014.



Fonte: MARCELLINI, 2014, p. 23.

<sup>22</sup> Disponível em: [https://www.mbaraka.com.br/CATALOGO\\_VV\\_WEB.pdf](https://www.mbaraka.com.br/CATALOGO_VV_WEB.pdf), acesso em 20/12/2023

Figura 37– Instalação interativa feita na Exposição Virei Viral em 2014.



Fonte: MARCELLINI, 2014, p. 23.

A busca pelo reconhecimento de si está na relação com o espelho proposta por Bishop em “O cavaleiro de Shalott” no qual a poeta dialoga com o poema vitoriano “A senhora de Shalott”, de Alfred Tennyson. A versão de Bishop propõe um espelhamento com o poema original. Este simula o efeito que o espelho proporciona para o reconhecimento de si ainda que o foco da observação não seja o próprio reflexo do observador. A senhora, que vive em uma ilha, vê seu entorno através do espelho. Identifica o ambiente, as sombras do mundo, os outros, mas, apesar de estar à frente do espelho o tempo todo, não é ela a imagem principal de sua observação.

E movendo-se por um espelho claro  
 Dependurado diante de si o ano todo  
 Sombras do mundo lhe aparecem.  
 Ali ela vê a estrada perto  
 Serpenteando até Camelot:  
 Ali o redemoinho do ribeiro rodopia  
 E ali os rústicos aldeãos de caracóis  
 E as capas vermelhas das vendedeiras  
 Passam além de Shalott. (TENNYSON, tradução de Helena Barbas, versão de 1842,  
<https://poesiaspreferidas.wordpress.com/2013/08/06/a-senhora-de-shalott-alfred-tennyson/>. Acesso em: 10 dez. /2022)

Acredita que por uma maldição não pode olhar diretamente o mundo e o espelho passa a ser a lente que a permite conhecê-lo. Os quadros refletidos formam a narrativa em movimento que ganha forma no tear do que é desconhecido para ela. O mundo está no espelho, aprisionado tanto quanto a mulher. A passagem de Sir Lancelot pelo lugar desperta na moça o desejo de ver além do virtual e a leva de encontro ao mundo.

Ela olhou para Camelot.  
 Para longe voou a teia, e flutuou esparsa;  
 O espelho partiu-se de lado a lado  
 “A maldição caiu sobre mim” gritou  
 A Senhora de Shalott. (TENNYSON, tradução de Helena Barbas, versão de 1842,  
<https://poesiaspreferidas.wordpress.com/2013/08/06/a-senhora-de-shalott-alfred-tennyson/>. Acesso em: 10 dez. 2022)

O voo da teia, da narrativa tecida por ela, a liberta e ao mesmo tempo a condena. A quebra do espelho é também a destruição do mundo que ela conheceu e construiu. Ela rompe com seu confinamento, encontra um barco onde se deita e canta, se deixa levar pela correnteza do rio em direção a Camelot, aonde chega em silêncio, morta. “Quem aqui vai? O que está aqui?”, perguntavam os que encontraram o corpo. A narrativa tecida por ela se perdeu sem que ela própria estivesse ali. As imagens turvas refletidas no espelho eram colocadas em primeiro plano em detrimento do corpo que passava o ano todo diante do espelho. Segundo Susan McCabe, o “Poema de Tennyson confirma uma visão falocêntrica que valida a restrição e limitação de mobilidade das mulheres.” (MCCABE, 1994, p. 73). A figura do homem representada por Lancelot é a responsável por determinar quem é aquela mulher morta ainda que não a tenha conhecido de fato, como destaca McCabe: “Antes de morrer, ela grava seu nome na proa de um barco. Tudo o que resta de sua identidade, não reconhecido por Lancelot que, presunçoso e confiante, só pode dizer: ‘Ela tem um rosto adorável.’” (MCCABE, 1994, p. 73). Apesar da imagem desta mulher não se apresentar no quadro de seu próprio olhar para o espelho, nos últimos versos sua aparência é revelada sob o olhar de outro.

Bishop mais uma vez utiliza seu mecanismo de inversão da câmera para construir seu “Cavaleiro de Shalott”. Ela inverte o gênero do personagem e o ponto de foco de seu olhar. O primeiro plano da imagem que aparece no quadro do espelho muda do exterior para o interior. McCabe destaca que o Cavaleiro desenvolvido por Bishop não poderia se tratar do personagem Sir Lancelot do poema original uma vez que “ele não sente identidade unificada, mas mantendo-se como ‘um’, deve sentir sua duplicidade e o potencial de deslocamento e rachaduras. Ambigualmente masculino, apenas um pronome o define como gênero - caso

contrário, ele não pode ser consertado.” (MCCABE, 1994, p. 73). A complexidade humana é o que aparece no enquadramento do espelho. Real e virtual se unem. Os primeiros versos indicam a impossibilidade de saber o que é o espelho ou o que é o olho: “Qual olho é o dele?/ Qual membro é real/ e qual está no espelho?” (BISHOP, 2011, p. 104). Além de olho, o espelho também se transforma em eixo se alinhando à espinha. Ao mesmo tempo que sustenta e duplica a imagem, também a divide. O objeto, espelho, contribui para que o olhar para si aconteça. Ele passa a ser lente, olho, corpo, janela e quadro. Passa a ser um veículo fundamental para a elaboração das características, da personalidade, das singularidades do personagem. Fundamental para que haja o reconhecimento de si.

Completando a viagem circular proposta em “Paris, 7 da Manhã”, é necessário fazer o retorno ao poema após a leitura de “A dama de Shalott”, de Alfred Tennyson, e de “O cavaleiro de Shalott” de Elizabeth Bishop. Assim como o espelho proporciona a viagem da dama e do cavaleiro, o relógio direciona o percurso do eu poético de “Paris, 7 da Manhã”. As viagens se iniciam dentro da casa, na relação com os objetos que ganham significados que extrapolam aquilo que seria sua função original. Isso se dá a partir do encontro com as singularidades humanas daqueles que se relacionam com o objeto. Bill Brown, em *Outras coisas*, trabalha a dialética coisa-objeto, que discute como um objeto é capaz de se converter em algo com outra significação a partir de sua relação com o humano. Brown define a coisa traçando a relação entre ela, sujeito e objeto: “A coisa assim nomeia uma relação sujeito-objeto. O corolário deste ponto é que qualquer objeto pode se tornar uma coisa – ou, mais precisamente, que a coisidade é inerente (como uma latência) dentro de qualquer objeto manifesto.” (BROWN, 1992, p. 22). Ainda que a “coisidade” seja inerente de qualquer objeto, a teoria defende que é o sujeito o agente fundamental para que objeto passe a ser coisa. No entanto quando se estabelece uma relação entre sujeito e coisa, muitas vezes, o agente transformador se inverte. A conversão de objeto em coisa acontece a partir da ruptura de seu uso tradicional e automatizado. É possível retomar o conceito de *punctum* elaborado por Roland Barthes como uma das formas de aparecimento da “coisidade”. “Tal coisidade pode parecer o resultado de uma resposta subjetiva, algo semelhante ao que Roland Barthes chamou de *punctum* da fotografia: o que te cativa, por menor ou inadvertido que seja.” (BROWN, 1992, p. 22), corrobora Brown.

O conceito de Alfonso Lingis também é trazido por Brown como uma possibilidade para que a “coisidade” venha à tona. Aquilo que ele chama de *imperativo* é uma espécie de insistência e de exigência do objeto. É o comportamento ou sensação que a constância de seu uso desperta que acaba por sobrepor sua função original. Quando se está diante, por exemplo,

de uma mesa de trabalho a postura costuma ser de seriedade e dedicação às atividades exercidas. A mesa que teria por função servir de apoio para atividades de trabalho exige um comportamento, uma postura diferente da postura que um sofá macio exigirá. Tais exigências por parte das especificidades de cada objeto os aproximam de uma espécie de personificação uma vez que as relações estabelecidas entre indivíduo e objeto se aproximam das relações sociais em diferentes contextos. Da mesma maneira que uma mesa de jantar exige uma postura diferente da exigida por uma mesa de trabalho, um colega de trabalho também exigirá um tipo de relação diferente da relação estabelecida com um colega conhecido na época de infância. Em um caso o indivíduo será formal e concentrado enquanto no outro será relaxado e espontâneo.

O *punctum* e o *imperativo* explorados por Bill Brown para acessar a “coisidade” dos objetos, apesar de apresentarem conceitos diferentes, se tratam do efeito provocado pelo objeto no sujeito. Ainda que todo e qualquer objeto carregue a possibilidade de ser uma coisa, a singularidade do indivíduo será fundamental para que esse acesso aconteça. Em “Paris, 7 da Manhã”, o olhar que percorre a cidade por cima observa na paisagem de casas iguais que poderiam ser as retratadas na Figura 38, durante o voo do pombo fotógrafo de Neubroner.

Figura 38 – Fotografia tirada durante o voo com a vista de Frankfurt.



Fonte: Editor da foto: Antje Stritzke.

Apesar de em seu exterior em um primeiro momento serem todas iguais, o eu poético indica que o olhar profundo, que sai do exterior e se volta para o interior das casas, provoca uma “introspecção” ou uma “retrospecção”. O olhar para dentro e para a memória é proporcionado pelo olhar para o interior das casas enquanto objetos. No ensaio “Mapa das águas”, Luis Alberto Brandão Santos apresenta os deslocamentos espaciais e temporais do eu poético de “Paris, 7 da Manhã”. Segundo ele, os relógios desempenham o papel de mapas que viabilizam que esses percursos aconteçam. Os objetos não só estimulam a movimentação como a direcionam:

Os relógios são mapas móveis que registram deslocamentos, que representam não apenas a passagem inapreensível do tempo, mas também a mobilidade dos espaços. Em "Paris 7 da manhã", os ponteiros do relógio apontam para direções diferentes, as horas divergem. Assim como o espaço, o tempo pode ser desigual e descontínuo. O tempo é múltiplo e divisível, há muitos relógios conflitantes no apartamento. A diversidade temporal realizada pela proliferação dos relógios estimula os deslocamentos espaciais do observador: 'Faço uma viagem a cada relógio do apartamento (26)' (SANTOS, 2002, p. 84-89)

O interior da casa explorado pelo eu poético cria um espaço singular, diferente das casas vistas de cima. Suas paredes, janelas e os objetos que ela abriga passam a não mais exercer a função de qualquer casa aparentemente igual. A casa se torna coisa, passa a ser uma espécie de mapa com relógios que se tornam mapas, bússolas<sup>23</sup>; com facas que se tornam sagradas<sup>24</sup>; com outras casas que habitavam as prateleiras de uma farmácia azul<sup>25</sup>; ou com paredes que se tornam telas para que mofo crie a imagem de um mapa ignorante<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Referência ao poema "Paris, 7 da Manhã", de Elizabeth Bishop.

<sup>24</sup> Referência ao poema "Crusoé na Inglaterra", de Elizabeth Bishop.

<sup>25</sup> Referência ao poema "Santarém", de Elizabeth Bishop.

<sup>26</sup> Referência ao poema "Canção do Tempo das Chuvas", de Elizabeth Bishop.

Figura 39 – Leitura Visual realizada a partir do poema “Canção do Tempo das Chuvas”, de Elizabeth Bishop.



Fonte: A autora, 2022.

A leitura visual proposta na Figura 39 traz o recorte de uma parede que, a partir da exposição à água, se tornou um quadro em branco pronto para que o bolor pudesse colorir o mapa traçado pelo caminho das águas em contato com a casa.

Casa, casa aberta  
 para o orvalho branco  
 e a alvorada cor  
 de leite, doce à vista;  
 para o convívio franco  
 com lesma, traça,  
 camundongo  
 e mariposas grandes;  
 com uma parede para o mapa  
 ignorante do bolor; [...] (BISHOP, 2011, p. 282)

A casa de “Canção do Tempo das Chuvas” está aberta. Enquanto no apartamento de Paris, ponteiros de relógios direcionam o percurso, na casa de Petrópolis a parede é a tela onde se apresenta o mapa do bolor. A entrada na casa e o encontro com o mapa, um objeto que aparece em alguns outros textos de Bishop, proporciona a introspecção e a retrospectiva proposta pelo eu poético de “Paris, 7 da Manhã”. No conto “Primeiras letras”, que usa por matéria prima as memórias de infância na Nova Escócia da escritora, a narradora demonstra o fascínio pelo objeto através da vontade da criança em avançar para as classes das crianças mais velhas para que pudesse ter aulas com acesso ao objeto. Os mapas só apareciam durante as aulas de geografia e, de longe, a menina espiava o desenrolar dos objetos de pano com superfície reluzente e cores pálidas feito pela professora. A luz da janela em contato com as

rachaduras do objeto não a permitia ver com clareza seu conteúdo, mas, assim como fazia com as palavras mal proferidas que ouvia das leituras em voz alta dos alunos mais velhos, podia completar o que não tinha acesso com sua imaginação. A menina acessava a coisidade do mapa com seu fascínio pelo objeto. Para ela, ele não desempenhava sua função original de representar graficamente em escala o mundo, ele também não era apenas um material didático. Ele lhe permitia tocar os países com as próprias mãos, imaginar que o país onde vivia tinha o mesmo tamanho do mundo. “Os mapas me fascinavam de tal modo que eu queria ficar o tempo todo a enrolá-los e desenrolá-los, e tocar em todos os países e todas as províncias com a minha mão.” (BISHOP, 1996, p. 35).

A experiência com o objeto se estendia do visual ao tátil para a menina que começava a atribuir ao objeto um sentido de coisa. Bishop enquadra recortes visuais desses objetos que a fascinam e das relações estabelecidas com eles. Em “Primeiras letras” o fascínio pelo desenrolar dos mapas e sua observação com a luz vinda da janela criam uma espécie de moldura para o objeto. O prazer da narradora em lavar sua lousa e observá-la secar, também relatados no conto, permite ao leitor a visualização de um quadro em movimento, no qual as nuvens formadas pela umidade vão desaparecendo até o último risco que torna a lousa cinza claro novamente. A lousa se torna um suporte para que a umidade se movimente e o quadro seja pintado, bem como a parede em “Canção do Tempo das Chuvas” se torna um suporte para que o mapa de bolor causado pela umidade na casa apareça.

Ainda que “Canção do Tempo das Chuvas” não use uma matéria prima biográfica ou memorialística tão evidentemente quanto em “Primeiras letras”, é possível fazer uma leitura do mapa enquanto um objeto biográfico do eu poético, sua presença na casa contribui para o acesso a sua coisidade a partir da relação entre o objeto, suas características, funções e presença na obra de Bishop. A escritora estabelece uma relação tão forte com o objeto “mapa” que escreveu um poema cujo título e tema fazem referência direta a ele. Susan McCabe reflete acerca da atração de Bishop pelo mapa enquanto um artefato. Segundo ela a relação de fascínio da poeta com tal objeto se explica por aquilo que o próprio objeto exige:

Um campo para reflexão limitada, concurso subjetivo de partida e chegada: o mapa atrai Bishop como artefato, ao invés de dizer urna ou vaso, objetos que potencialmente excluir ou afastar o mundo, mesmo que emprestem uma ordem possível a ele, porque é sem centro, interrelacional e dependente do visualizador. (MCCABE, 1994, p. 43)

A ideia levantada por McCabe pode ser associada ao conceito de *imperativo* destacado da teoria da coisa de Bill Brown. O mapa enquanto objeto precisa ser lido, precisa

que o indivíduo com quem se relaciona tenha uma postura ativa. Como uma obra literária que transforma seu leitor também em seu escritor, o mapa pode tornar seu observador um pouco cartógrafo. O trabalho do artista visual Ed Fairburn corrobora a relação que o mapa propõe a seu leitor. A partir da estrutura e dos recursos visuais utilizados para informar acerca da presença de relevos, águas ou até mesmo constelações, o artista desenvolve sua própria cartografia e novas imagens se apresentam nos mapas lidos por ele. O próprio artista descreve seu trabalho como a manipulação dos mapas impressos em papel nos quais constrói outras formas em um processo que nomeou “topopontilhismo”<sup>27</sup>. O nome faz referência entre a mistura da técnica de desenho pontilhismo, que tem origem no Impressionismo – na qual a imagem é gerada a partir de pontos aglomerados capazes de formar áreas de luz e sombra que visualizadas de forma geral formam uma nova imagem – e da técnica de topografia – técnica utilizada para o estudo de lugares e suas características físicas. Em um recorte aproximado é possível observar os traços que buscam se relacionar e mapear o próprio mapa. Os traços produzidos provocam mudanças que acontecem sutil e gradualmente permitindo que as construções do cartógrafo original e a do artista se tornem uma única coisa (Figura 40).

Figura 40 – Recorte aproximado da obra *Marquette, Michigan; Sheet X*.



Fonte: ED FAIRBURN, 2022.

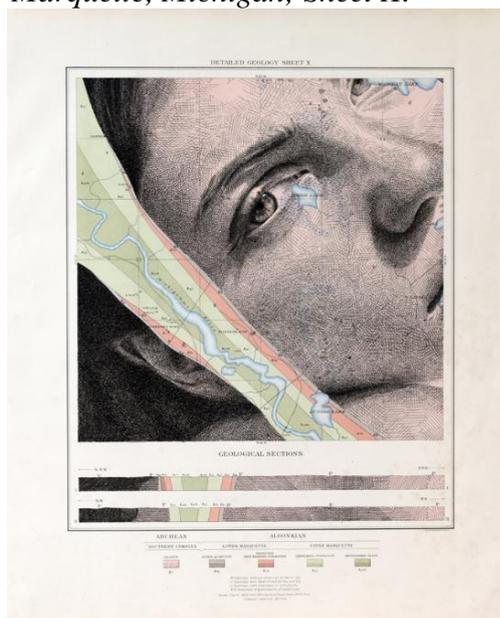
Na obra *Marquette, Michigan; Sheet X*, de 2022, o artista usa como base o mapa presente em um atlas geológico do ano de 1896. Nele o artista mapeia as cores, que representam os tipos de formação geológica, as profundidades, as áreas com lagos e rios. Para ele é importante “preservar a funcionalidade de cada mapa alimentando a composição em vez de combatê-la –

<sup>27</sup> “I manipulate paper maps to construct other forms, usually portraiture. I call this process topopointillism; a direct combination of topography and pointillism.

Using traditional materials such as ink, paint and pencil, I make gradual changes to the contours, roads and other patterns found in cartography. These changes allow me to tease out the human form, resulting in a comfortable coexistence of figure and landscape. I aim to preserve the functionality of each map by feeding the composition instead of fighting it – I often spend hours studying the terrain before I begin any physical processes. I’m interested in the degree of subtlety behind each synchronisation, and the way in which a completed map behaves more like a portrait when viewed from further away – it’s almost paradoxical that a portrait should lose detail when examined closely.” (FAIRBURN, <https://edfairburn.com/about/>, acesso em 20/12/2022).

muitas vezes passando horas no estudo do terreno antes de iniciar qualquer processo físico.” (FAIRBURN, <https://edfairburn.com/about/>. Acesso em: 20 dez. 2022). Enquanto quando vistos de perto seus traços se transformam em mais informações sobre o estudo topográfico do local representado, a observação do mapa completo revela um novo retrato do lugar.

Figura 41 – Vista completa da obra *Marquette, Michigan; Sheet X*.



Fonte: ED FAIRBURN, 2022.

O olhar de Fairburn para o mapa é devolvido pelo retrato que passa ser parte dele (Figura 41). O objeto passa a também olhar. O que antes eram lagos, passam a ser lágrimas e ao mesmo tempo os contornos que dão formas ao rosto oferecem novos relevos ao mapa. Elizabeth Bishop cria em seu poema “O mapa” um mecanismo similar ao criado pelo trabalho gráfico de Fairburn. A poeta desenvolve sua própria leitura gráfica a partir do objeto de onde novos caminhos, únicos e particulares, o modificarão sem alterar completamente sua essência original.

Terra entre águas, sombreada de verde.  
Sombras, talvez rasos, lhe traçam o contorno,  
uma linha de recifes, algas como adorno,  
riscando o azul singelo com seu verde.  
Ou a terra avança sobre o mar e o levanta  
e abarca, sem bulir suas águas lentas?  
Ao longo das praias pardacentas  
será que a terra puxa o mar e o levanta? (BISHOP, 2011, p. 94)

A primeira estrofe de “O mapa” reflete sobre as possibilidades de leitura que o desenho do mapa proporciona. Mais uma vez o recorte da imagem é enquadrado por Bishop e as fronteiras entre texto e imagem se tornam ainda mais sobrepostas. A poeta propõe a leitura

visual do mapa e traz à tona a proximidade do processo de leitura do texto. McCabe corrobora essa ideia trazendo os recursos que Bishop utiliza para realizar tal relação. “A terra está ‘avançando’ ou é ‘puxada’? Localizado no meio de um visual e dilema linguístico, ‘sombras’ podem ser ‘rasas’. O relacionamento ser entre a terra e o mar depende tanto do cartógrafo quanto do observador.” (MCCABE, 1994, p. 42). Não só a forma como o relacionamento entre terra e mar se estabelece, mas todo o mapa será construído pela leitura. Escritor e cartógrafo se aproximam. Eu poético assume a voz do leitor que cria a partir de sua própria leitura. Sua relação com o mapa é ativa e criativa. Assim como no olhar da menina de “Primeiras letras” que toca os países com suas mãos, o eu poético de “O mapa” os trata como elementos ativos que poderiam não depender de uma escolha compulsória, por parte do cartógrafo, das cores que os representam no mapa. “É compulsório, ou os países escolhem as suas cores?” (BISHOP, 2011, p. 94). Tal questão se apresenta com uma grande potência simbólica. Para McCabe, o questionamento sobre quem escolhe as cores do mapa faz referência ao questionamento de Bishop “incitando-nos a pensar com ela, se ela não poderia escolher as próprias cores, ou se ela deveria usar as formas atribuídas pela tradição, repintando-as de forma diferente?” (MCCABE, 1994, p. 45). Segundo a teórica, os poemas de Bishop questionam, desafiam e desestabilizam os ideais modernistas e a fé humanista na coerência de si e do mundo e na possibilidade de significado, valor e a imaginação<sup>28</sup>. Ainda que Bishop siga parte do ideal modernista buscando a impessoalidade em sua escrita, ela consegue utilizar suas singularidades como instrumentos fundamentais para seu processo de trabalho. A partir da leitura de T.S. Eliot, McCabe discute esse mecanismo utilizado por Bishop:

A expressão direta de emoção e self é repreendida no estritamente modernista e credo centrado no homem. Talvez se cada indivíduo desistisse de si mesmo anseios e desejos pessoais no poema como um objeto transcendente, externo o caos pode ser superado. Notoriamente, Eliot articula sua ‘poesia impessoal’: ‘A poesia não é uma libertação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade.’ O artista é apenas o ‘meio perfeitamente aperfeiçoado’ recebendo e convertendo materiais da tradição em ‘novas combinações’. Os poemas de Bishop não exultam a emoção, mas giram em torno da reflexão intensiva sobre os processos de sua própria consciência: o múltiplo, mesmo desmembrado, enquanto se depara com o mundo e seus desmembramentos. (MCCABE, 1994, p. 47)<sup>29</sup>

<sup>28</sup> MCCABE, 1994, p. 46

<sup>29</sup> Direct expression of emotion and self is anathema in the strictly modernist and male-centered credo. Perhaps if each individual self gave up her own personal longings and desires in the poem as a transcendent object, external chaos might be overcome. Famously, Eliot articulates his "impersonal theory of poetry": "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality." The artist is only the "finely perfected medium" receiving and converting materials of the tradition

A poeta é capaz de atribuir as cores ao mapa a partir de sua escrita. Enquanto leitora do mundo, ela observa, capta objetos, acessa memórias que se tornam pigmentos únicos usados como matéria prima para sua escrita. A escolha dos objetos que transformam as casas em lares, em espaços representativos da marca da presença da autora, se aproxima da escolha das cores de um mapa. A partir de sua relação com eles, histórias que se relacionam à poeta biograficamente ou poeticamente podem ser acessadas. O mapa, enquanto um desses objetos, oferece a seus leitores a possibilidade de visualizar e imaginar lugares, traçar percursos poéticos e até mesmo atribuir cores a ele a partir da leitura da obra de Bishop. Possibilita que o leitor o desenrole em busca de caminhos que levem ao interior, às singularidades e ao olhar da poeta presentes em seus objetos e em suas casas.

---

into "new combinations." Bishop's poems do not exult in emotionality, but they pivot upon the intensive reflection upon the processes of her own consciousness: the multiple, even dismembered, self as it comes up against the world and its dismemberings. (MCCABE, 1994, p. 47)

### 3. A MINA CASA DE ELIZABETH BISHOP

Enquanto a avó cantarola para o fogão,  
a menina faz outra inescrutável casa.

*Elizabeth Bishop*

#### 3.1 O livro casa

O mapa desenrolado no capítulo anterior nos leva ao interior. Ao interior das casas onde o leitor encontra matéria prima para a escrita de Elizabeth Bishop. Este capítulo será estruturado por uma cartografia desenhada a partir dessas casas como importantes elementos biográficos usados como matéria prima para que a poeta construa seu próprio mapa. A discussão acontecerá em três partes: Norte, Sul e Outros lugares. Os títulos fazem referência ao primeiro livro publicado por Bishop – *Norte e Sul* – e a um dos capítulos do livro que publicou após sua chegada ao Brasil *Questões de viagem*. A motivação da própria poeta, que se dá por seu fascínio e interesse pela geografia, também será fator importante para a divisão do capítulo que será desenvolvido a partir das localizações geográficas das casas que marcaram sua vida – permitindo, a ela e a seu leitor, acesso a suas singularidades, suas memórias e experiências.

Para uma maior aproximação da materialidade que a casa proporciona, as leituras visuais deste capítulo foram desenvolvidas em um livro de artista que propõe uma leitura multifacetada. A ideia de desenvolver um objeto que desempenha a função de leitura visual e que, ao mesmo tempo, abriga as imagens desenvolvidas enquanto leituras visuais, contribui para o lugar que a casa ocupa na reflexão. Além de suporte e local que reúne objetos e abriga o indivíduo, a casa assume um papel fundamental enquanto elemento capaz de ser imagem daquilo que nem sempre pode ser visto, ela se torna espaço vivo. A folha de papel quadrada, de tamanho 20 x 20 cm (quando está em formato aberta) assume papel similar ao que a casa assume na obra de Bishop. As oito dobras perpendiculares entre si, somadas as duas dobras diagonais em formato de “X” (Figura 42), cumprem um papel que vai além da divisão das imagens. A partir delas o leitor pode atribuir inúmeros formatos ao objeto o transformando de acordo com sua leitura.

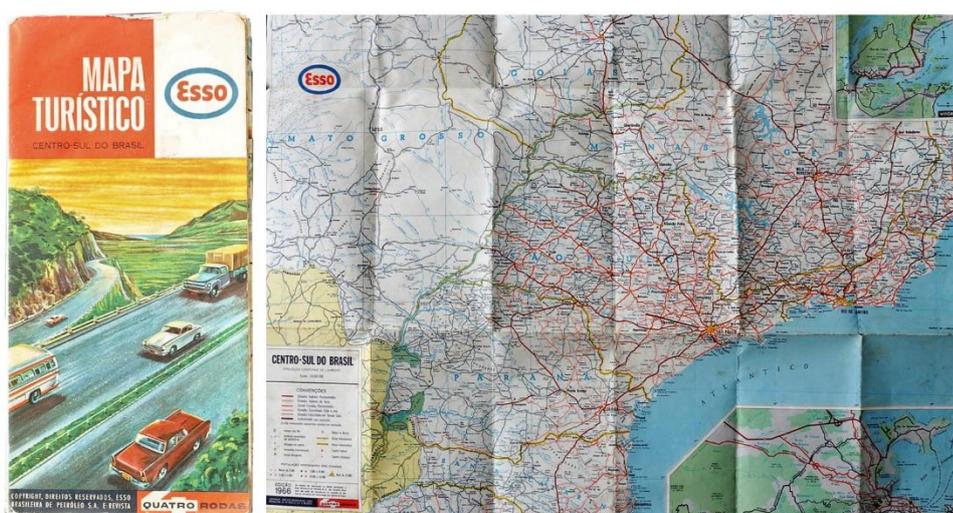
Figura 42 – Livro aberto, em formato 20 x 20 cm, com indicações das dobras em azul.



Fonte: A autora, 2021.

A experiência de dobrar e desdobrar se aproxima da experiência de entrar e sair da casa, de abrir e fechar um envelope para enviar uma carta e, ainda, da manipulação do mapa impresso (Figura 43), objeto importante para Bishop. Ao desdobrar o livro, o leitor tem a possibilidade de criar seus próprios trajetos de sua leitura bem como um viajante traça suas rotas no mapa.

Figura 43 – Antigo mapa turístico “Esso” do Guia Quatro Rodas - Centro sul do Brasil, 1966. Formato: 21 x 10 cm (fechado) e 63 x 60 cm (aberto).



Legenda: Peça vendida em um leilão de antiguidades. Fonte: <https://www.antonioferreira.lel.br/peca.asp?ID=128549>. Acesso em: 20 dez.2022.

A relação entre a leitura e o objeto também traz como referência o trabalho de Lygia Clark, importante artista brasileira, que propõe que a arte se relacione com o mundo. Que continue sendo criada pelo espectador que passa a ser ativo. Clark reflete em seus diários datilografados e catalogados no Portal Lygia Clark sobre alguns assuntos que constituem seus projetos artísticos. Dentre eles estão o espaço e a relação entre o sujeito e o objeto. Em 1957, o diário apresenta em suas páginas o texto “Sobre o espaço” no qual a artista inicia a reflexão sobre o quadrado enquanto suportes abstratos para a composição. Ela identifica a mudança do *status* de suporte para o de superfície que passa a se expressar enquanto um espaço em si mesma. Para ela, a ideia da transformação dessa superfície em espaço também transforma a questão: “Agora porém o problema não é transpor uma realidade e sim criar com esta superfície, um espaço *vivo*. A superfície deixou de existir nela mesma como objeto e só existe quando construída. Ela passa a ser um suporte abstrato intimamente ligado a ideia que é o espaço.”<sup>30</sup>. A questão que cria o caminho que vai do suporte que passa pela superfície e chega ao espaço está presente na elaboração de sua série *Bichos* (Figura 44).

Figura 44 – *Bicho*.



Fonte: CLARK, 1960.  
<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61401/bicho>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Desenvolvidos nos anos de 1960, o trabalho de Lygia Clark representa “uma ruptura profunda com a escultura moderna, questionando o distanciamento do trabalho de arte da própria vida e a pureza intocável e inatingível da obra.”, de acordo com o curador do Museu de Arte de São Paulo (GIUFRIDA, 2018, MASP: <https://masp.org.br/acervo/obra/bicho>). Os

---

<sup>30</sup> (CLARK, 1957, Diário: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61717/1957-sobre-o-espaco-diario-4>, acesso em 20/12/2022)

objetos existem de maneiras diferentes a partir de uma relação mútua que se estabelece entre eles e o espectador que é convidado a interagir:

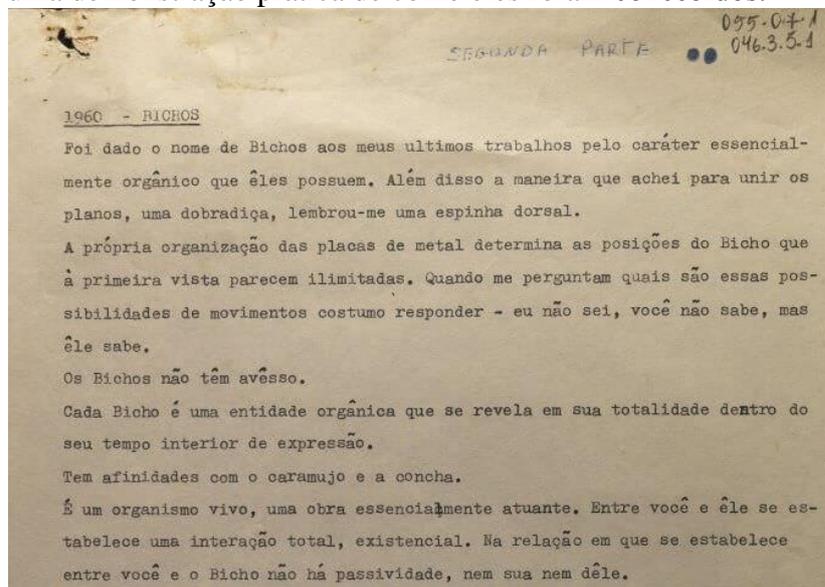
Os processos de desfazer e refazer a escultura tornam-se o próprio objeto de Clark, que desejava desmistificar a arte e o artista, desalienando-os e os aproximando do observador. Manuseando o Bicho, percebi a dificuldade de se repetir determinada configuração, dada a multiplicidade de suas posições potenciais. A forma é efêmera, o que fica é o ato, o gesto e o movimento. Por outro lado, não me senti totalmente livre, pois a escultura reagia segundo suas próprias restrições, revelando os limites da invenção e participação dos sujeitos. Espectador e escultura estão um sob o controle do outro, mantendo na experiência uma relação tensa. Esse trabalho, concebido há mais de meio século, ainda impõe desafios ao estimular o toque físico como forma de conhecimento e o corpo como potência e perigo através da arte, problemas que hoje mais do que nunca se extravasam para fora do museu.” (GIUFRIDA, 2020, MASP: <https://masp.org.br/acervo/obra/bicho>. Acesso em: 20 dez. 2022

Há uma exploração da superfície, do espaço vivo que o objeto passa a ser. Espaço este no qual o homem está presente pelo toque físico e pela elaboração feita no dobrar e desdobrar. Os objetos abstratos batizados de *Bichos* pela artista podem ser qualquer coisa. No fragmento do documento datilografado pela artista, apresentado na Figura 45, ela expõe que o nome foi dado “pelo caráter essencialmente orgânico que eles possuem”<sup>31</sup> e por conta das dobradiças (que possibilitam a união e flexibilização entre os planos) lembrarem a ela uma espinha dorsal, assim como as imaginadas pelo personagem de “O mar e sua costa”, no voo das folhas de jornal ou como no “almanaque sábio” que paira como um pássaro, pendurado em um barbante na cozinha da avó de “Sextina”.

---

<sup>31</sup> (Clark, 1960, Bichos: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5865/segunda-parte-bichos>, acesso em 20/12/2022)

Figura 45 – “Documento em que consta de uma das primeiras anotações para a produção do Livro *Obra*, em que Lygia Clark teoriza a respeito dos seus objetos de arte, além de contar com uma demonstração prática de como eles foram concebidos.”



Fonte: CLARK, 1960, Segunda parte: Bichos,  
<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5865/segunda-parte-bichos>. Acesso em: 20 dez. 2022.

A ideia elaborada por Lygia Clark que faz do objeto mais do que um suporte, mas um espaço vivo que acontece fora do controle total do homem, mas que precisa dele para acontecer se aproxima do papel desempenhado pelas casas de Elizabeth Bishop. Ainda que as casas sejam elementos cuja função original é abrigar, elas não se comportam apenas enquanto suportes para outros objetos, mas também enquanto espaços vivos como os que propõem o trabalho de Clark. A construção do que será a casa depende completamente de como seus habitantes se relacionarão com ela, mas cada casa pode se comportar de maneiras diferentes com um mesmo indivíduo. Tendo em vista os inúmeros cenários de significação que podem ser estabelecidos entre as casas, os objetos e o indivíduo, faremos, neste capítulo, uma aproximação com as casas que marcaram a história e a obra de Bishop explorando na obra da poeta a partir de sua localização tanto em tempo quanto em espaço. Para isso, nas próximas seções entraremos nas casas de Bishop explorando suas camadas sobrepostas que compõem a leitura das singularidades da poeta. O caminho será traçado em “Norte e Sul” (título inspirado no livro de mesmo nome de Bishop). A relação entre as casas do norte e do sul será explorada para que nos aproximemos de um conceito mais particular do que seria a ideia de casa para Bishop e como ele pode ser lido em sua obra. Caminharemos ainda mais ao interior das casas para que possamos chegar a “Outros lugares” (título que faz referência a um dos capítulos de *Questões de viagem*). Partindo da ideia de Bachelard, de que todo objeto onírico teria uma

espécie de duplo, de projeção, a casa onírica será lida a partir do reflexo, do espelhamento entre “Norte” e “Sul”. Para que a casa dos sonhos exista é necessário que as outras também existam, mas ao mesmo tempo as casas físicas só podem existir enquanto sua função e potência máxima a partir de seu reflexo. As casas se aproximam, se tocam, se transformam em objetos, no outro, em transparências, em cores, em sensações, no indivíduo. Elas são ao mesmo tempo múltiplas e uma só. São a casa de Elizabeth Bishop. Faço o convite ao leitor para que entremos juntos nela, abramos o mapa e exploremos seu interior.

### 3.2 Norte e Sul

Figura 46 – Face Norte: Infância na Nova Escócia (frente e verso).



Fonte: A autora, 2021.

A primeira casa na qual entraremos juntos está em uma das faces do livro na qual é apresentada a leitura visual da casa da infância de Elizabeth Bishop (Figura 46). Nela, em primeiro plano, está a pequena menina que brinca e se conecta com o voo através de seu brinquedo. Ela observa a pipa no céu com o fascínio que a poeta observará o voo dos pássaros (ou dos aviões ou das folhas de papel). Ela tenta controlá-la com o fio que a conecta à pipa. Porém, os movimentos que acontecem no ar a partir da vida própria do objeto em contato com o vento são o que de fato atraem sua observação. Sua silhueta em branco está pronta para criar e descobrir quem ela mesma é. Ao mesmo tempo que ela invade as outras camadas, também é invadida por elas. O mapa da Nova Escócia, Canadá, é apresentado junto à imagem da casa de seus avós maternos onde viveu em acolhida em parte da sua infância. A leitura nos leva a alternar a relação entre mapa e casa. Nosso olhar pode nos informar que o mapa colore a casa,

estando avançado em relação a ela, no entanto, também podemos pensar que é a casa que dá forma aos lugares a serem explorados no mapa. Há pessoas na cena: um homem de chapéu na frente da casa, outro montado em um cavalo, uma mulher no que parece a varanda da casa e outra encostada na moldura da porta. Não se sabe ao certo quem são, mas podemos imaginar que sejam pessoas da família da menina de presença fundamental para que a casa seja um lugar de acolhimento para ela. A porta, apesar de aberta, não nos permite ver o interior da casa. Somos instigados a entrar por essa porta que mais parece que levará a um túnel escavado em busca de lembranças que ajudem a compor as narrativas do passado.

A busca por imagens que possam resgatar memórias perdidas acontece na vida de Bishop desde a infância. Através da voz da menina, narradora de “Na Aldeia (uma história)” a autora nos indica o interesse por elementos que a ajudem nessa construção como relatos da família, roupas e objetos da antiga casa que se tornam recursos para elaborar uma vida com os pais que jamais poderá viver. No verso da leitura visual lemos um trecho do conto representativo de um dos momentos de resgate de memória da menina a partir da abertura de um baú vindo da casa de seus pais em Boston. Possivelmente, esse é um dos primeiros momentos que a levam a ter consciência de seu lugar, do que seria sua casa. Ao se preparar para o encontro com seu passado em Boston, a menina revela que, ainda que saiba sua origem, não consegue se lembrar dos momentos vividos na casa desfeita: “Porém eu não me lembrava de ter morado em outro lugar que não aqui, com minha avó.” (BISHOP, 2020, p. 80). A constatação da menina revela ao leitor sua origem em comum aos objetos, mas apresenta um “porém”. Enquanto, aparentemente, os objetos contidos no baú carregavam consigo histórias e imagens de memória da antiga morada, ela não se lembrava de ter morado em outro lugar.

A casa dos avós maternos, na Nova Escócia, se revela, a partir das percepções e descobertas da narradora de “Na aldeia (uma história)” o ideal de casa de infância que a poeta carregaria para toda sua vida. Essa consciência talvez tenha sido elaborada por ela mais cedo do que o imaginado, uma vez que ainda criança precisou mudar de casa, sendo levada contra a sua vontade para a casa dos avós paternos. O conto “A ratinha do campo” é narrado pela menina que relata seu processo de mudança e adaptação. O título faz referência à fabula de Esopo “O Rato da Cidade e o Rato do Campo”, comumente lida ainda na infância. A fábula conta a história de dois ratinhos, um deles morava feliz e tranquilo no campo com o que lhe era necessário, o outro morava na cidade e tinha riqueza e fartura. Um dia o ratinho da cidade vai ao campo onde encontra o amigo vivendo com pouco, o convida então para morar com ele na cidade. O ratinho do campo aceita o convite, mas ao chegar lá, se depara com perigos e

medos que o fazem valorizar a vida que levava no campo (ESOPO, 2013, p. 51). Bem como aconteceu ao ratinho do campo, a menina é levada para viver em Boston com a família do pai com a justificativa de que eles poderiam oferecer-lhe uma vida melhor, acesso à educação de qualidade e estrutura pois tinham mais condições financeiras do que a família materna.

Eu havia sido trazida de volta sem ter sido consultada e contra a minha vontade, para a casa onde meu pai nascera, a fim de ser salva de uma vida de pobreza e provincianismo, pés descalços, pudins de sebo, lousas escolares anti-higiênicas, talvez até mesmo dos erros invertidos da família de minha mãe. Com esse inesperado par de avós, os quais até algumas semanas antes para mim não passavam de nomes, uma vida nova haveria de começar. Esse dia me parecia conter meses, até mesmo anos, todo um passado desconhecido que, conforme me davam a entender, eu já deveria conhecer, e um futuro estranho, imprevisível. (BISHOP, 1996, p. 43)

A criança não encontra na nova casa a familiaridade esperada uma vez que ela está voltando para lá. Também não encontra na casa a estrutura afetiva que tinha com a família da mãe. Apesar de ter menos recursos financeiros, a família canadense tinha os recursos necessários para que ela se sentisse em casa. A identificação enquanto ratinho do campo se dá pela tomada de consciência de valor da antiga vida oferecida pela possibilidade de comparação. A viagem de trem é o início da relação feita pela menina entre uma casa e outra. A cabine é o primeiro ambiente que deve ser compartilhado com os avós desconhecidos. Após algum tempo de viagem a sensação de estar sendo sequestrada começa a dar espaço a uma pequena diversão. O jeito de falar da avó a confundia. “Era quase como se estivéssemos brincando de casinha” (BISHOP, 1996, p. 41), diz a menina. Ela se dá conta das expectativas da avó sobre ela, começam a surgir preocupações sobre comportamento e relações sociais que antes não faziam parte de seu repertório. Antes não era necessário ter uma definição pré-determinada do que ela era, mas a partir da viagem o olhar dos avós a transformam em uma “menininha”.

Em particular, percebi que ser uma “menininha” era algo muito, mas muito mais complicado do que eu imaginava: esse pensamento estava começando a me deprimir. E de repente ela me perguntou: “Onde está a sua boneca? Onde está *Drusilla*?”

Ah, meu Deus. Lá na Nova Escócia eu tinha bonecas; e uma ou duas delas me eram muito queridas. Mas vovó concluíra que nenhuma de minhas bonecas estava em condições de poder viajar num vagão-leito. Assim, comprou a melhor que encontrou na venda de nossa aldeia, e fez para ela um vestidinho xadrez com suas próprias mãos. E como hesitei em lhe dar um nome, vovó escolheu aquele nada simpático. A boneca (eu não conseguia chamá-la pelo nome) era completamente desinteressante, com cabelos alourados que cheiravam a biscoito velho, olhos de um azul vivo e bochechas rosadas, e era-me difícil ocultar os verdadeiros sentimentos que ela me inspirava. Mas, ao que parecia, um dos princípios de minha avó era que uma “menininha” devia viajar acompanhada de uma boneca. Assim, obediente, retirei aquele pavorzinho de debaixo do travesseiro e coloquei-o no colo até chegarmos em Boston. (BISHOP, 1996, p. 41-42)

A viagem faz a criança se despedir não só da casa, mas de sua vida sem limitações e de parte de si mesma. As bonecas com as quais se relacionava não podem ser levadas pois não se enquadram nos critérios estabelecidos pela avó para que apareçam socialmente. Elas passam a ser apenas imagens da memória da narradora. *Drusilla*, por sua vez se torna a imagem projetada pelo olhar da avó para a “menininha”. Possivelmente ela foi escondida embaixo do travesseiro pois, ao olhar para ela, era como se a criança olhasse para um espelho e visse um reflexo que não lhe pertence. O estranhamento no reflexo também acontece com a nova casa. Ainda que sua aparência se aproximasse do estilo de casas da Nova Escócia fazendo com que a fachada lhe soasse familiar, a casa e seu entorno eram muito maiores do que a menina estava acostumada. Ainda que a casa provocasse a sensação de não pertencimento na garota, o passado da casa se aproxima da transição pela qual ela também estava passando. “O velho casarão branco fora outrora uma casa de fazenda afastada da cidade. Mas a cidade se esparramara e o alcançara, e seguira em frente; agora havia outras casas a seu redor, e uma linha de bonde passava junto à cerca branca de madeira que separava a rua do gramado da frente.” (BISHOP, 1996, p. 43). A casa também passou por um deslocamento que a transportou, através do tempo, do campo para a cidade, assim como a menina. Sua aparência permaneceu a mesma, o que indicava tanto sua história quanto seu deslocamento em relação à cidade que se formou a sua volta. A similaridade de estilo entre a casa de Worcester e a casa da Nova Escócia facilita a relação entre os dois momentos de sua vida. O espelhamento entre as duas é fundamental para que a casa dos sonhos passe a existir na imaginação da menina. Suas experiências em uma e outra se confrontam. Enquanto em “Na aldeia (uma história)” a menina não lembrava de outra casa que não a casa da avó, em “Ratinha do Campo” ela é confrontada não só com uma nova realidade, mas com a perda do único lugar que lembrava ter morado. Bachelard reflete acerca da mudança de casas e o que ela desperta em relação ao indivíduo e a casa deixada:

Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. (BACHELARD, 2008, p. 201)

As camadas de lembranças se sobrepõem. A menina abandona forçadamente sua casa para viver em um lugar vazio. Seus pais não estavam mais lá. As lembranças capazes de tornar a casa viva para ela foram para a Nova Escócia dentro de baús contadores de histórias e lá permaneceram. Ela retorna à casa da família de seu pai em Worcester e, agora, os baús fechados

que habitam dentro dela estão preenchidos por lembranças da Nova Escócia. O final do conto (1961) indica uma transformação no olhar da narradora para si através do episódio também trabalhado por Bishop, quinze anos depois, no poema “Na sala de espera” (1976). Em ambos a menina acompanha a tia (Jenny, no conto, e Consuelo, no poema) a uma consulta ao dentista. Na sala de espera se depara com um exemplar da revista *National Geographic*, a observação do ambiente, das luzes, das pessoas na sala e da data da publicação geram na menina a epifania de se perceber ela mesma. No conto ela descreve o momento de encontro consigo:

Fui dominada por uma sensação de desolação absoluta, completa. Senti-me...eu mesma. Dentro de alguns dias, eu completaria sete anos de idade. Senti que era *eu*, *eu*, *eu* e olhei para os três estranhos em pânico. Eu era *um* deles também, com meu corpinho insignificante e meus pulmões que chiavam. “Agora você vai ver”, disse algo em mim. Como eu fora cair naquela armadilha? Eu acabaria como aquela mulher sentada à minha frente, que de vez em quando me dirigia sorrisos cheios de falsidade. A sensação terrível passou, depois voltou outra vez. “Você é você”, algo me disse. “Como você é estranha olhando de dentro para fora. Você não é Beppo, nem a castanheira, nem a Emma; você é você e vai continuar sendo *você* o resto da vida.” Era como deslizar por uma encosta abaixo, esse pensamento, só que muito pior, e rapidamente ele se chocou contra uma árvore. *Por que* eu era um ser humano? (BISHOP, 1996, p. 60)

Olhar para o outro a permite se entender enquanto uma pessoa. A “senhora gorducha de meia idade” (BISHOP, 1996, p. 60) e as outras pessoas muito agasalhadas sentadas em sua frente fazem com que mais uma vez a menina acesse um reflexo de si como se estivesse olhando um espelho. Nesse momento ela se apropria da observação de si mesma. Ela já não é mais a “menininha” definida pelo olhar da avó, passa a se ver como um ser humano. No poema “Na sala de espera” o eu poético também acessa a epifania de descobrir-se a si mesmo olhando para as pessoas da sala, ouvindo o grito da tia, mas dessa vez o espelho está também na capa da revista que apresenta uma fotografia de mulheres negras com “espirais nos pescoços e peitos de fora”. Depara-se com a imagem de um ser humano tão diferente dela a faz se enxergar como uma mulher. Ela se entende como “uma delas” (BISHOP, 2011, p. 366). A sensação tida pela menina que não conseguia olhar para a boneca *Drusilla* se aproxima da sensação do eu poético que se descobre “uma Elizabeth” (BISHOP, 2011, p. 366) e mal tem coragem de se olhar e ver se é ela mesma que está ali.

O que me espantou por completo  
foi sentir que era *eu*:  
minha voz, na minha boca.  
Sem pensar, eu era agora  
a boboca da minha tia,  
eu — nós — caíamos, olhando  
a capa da *National Geographic*

de fevereiro de mil  
novecentos e dezoito.

Eu pensei: daqui a três dias  
você vai fazer sete anos,  
pra afastar a sensação de estar caindo,  
caindo do mundo redondo, a rodar,  
no espaço escuro e gelado.  
Mas pensei: você é um *eu*,  
você é uma *Elizabeth*,  
você é uma *delas*, também.  
Mas por quê, *por quê?* Eu mal  
tinha coragem de olhar  
para ver o que eu era, mesmo. (BISHOP, 2011, p. 366-367)

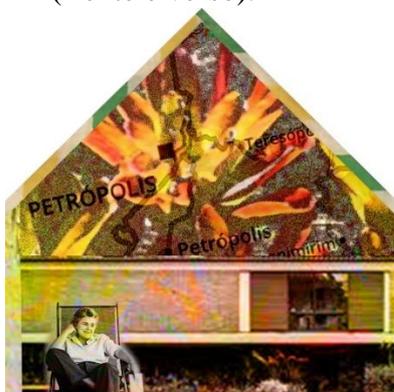
A conclusão do conto “A ratinha do campo” marca a transição do entendimento da criança em relação a sua própria posição no mundo. Ela passa a se visualizar e a se entender a partir da nova realidade que está inserida. A elaboração do eu naquele momento se desdobrará nas próximas casas que farão parte da vida da poeta. Os baús serão levados ao longo da vida consigo e serão abertos pela escritora no Brasil onde retomará algumas das imagens guardadas no passado para escrever os contos aqui mencionados e outras produções como o poema “Sextina”, publicado em *Questões de viagem*, no qual resgata a relação entre neta, avó e a casa. No poema, a cozinha da casa abriga as lágrimas da avó. Os objetos ganham vida e interagem com as duas. O fogão sentencia e o almanaque afirma sua sabedoria. A menina desenha, no papel surge a própria casa com os detalhes.

Tinha de ser, sentencia o fogão.  
Eu sei o que sei, afirma o almanaque.  
Surge, tosca e rígida, uma casa  
no papel em que desenha a menina,  
e um homem com botões em forma de lágrimas.  
Ela mostra, orgulhosa, o desenho à avó.  
(BISHOP, 2011, p. 319-320)

A ação de desenhar praticada pela menina se amplia para as imagens desenvolvidas pela poeta para elaborar o que seria sua casa sonhada. Essa elaboração não se estanca com a finalização do primeiro desenho. Ainda que ela se orgulhe dele, o último verso indica que outra casa está sendo construída no desenho da menina. “Enquanto a avó cantarola para o fogão, / a menina faz outra inescrutável casa.” (BISHOP, 2011, p. 320). A voz da avó cantarolando, o calor do fogão, o sabor das lágrimas e a observação do voo do sábio almanaque são elementos sensoriais que contribuem para o desenho dessa nova casa. Ela é como as outras, inescrutável, complexa, impossível de ser compreendida tal qual a própria menina. Tendo em vista o período da escrita de tais textos podemos pensar que Bishop

desenhou sua casa dos sonhos do passado enquanto desenhava sua casa dos sonhos em seu presente no Brasil. A sensação vivida na casa da Nova Escócia em sua infância se aproximou da sensação de acolhimento e cuidado que vivera na casa da Fazenda Samambaia. Uma levava a poeta em direção à imagem da outra. Mais uma vez acontecia o movimento de espelhamento já experienciado pela poeta. Na leitura visual (Figura 47), Bishop aparece em primeiro plano sorrindo, relaxada enquanto está sentada com um livro na mão em frente à casa. Esse livro pode ser um dos objetos que voltaram a estar todos em um mesmo lugar, representando suas leituras, ou um de seus livros publicados, representando sua escrita. A casa está em meio a uma atmosfera solar e é invadida pelo amarelo, assim como a escritora. Nas camadas seguintes estão o mapa com as estradas, que conectam Petrópolis a outros lugares explorados pela poeta, e a imagem de uma bromélia que representa toda a natureza que envolve a casa e que tanto fascina e atrai Bishop. A bromélia é uma planta que está citada por Bishop em “Canção do Tempo das Chuvas” conforme a estrofe citada no verso da imagem desenvolvida enquanto leitura visual da casa (figura 47). A escolha desse tipo de planta em meio a toda riqueza vegetal é muito interessante por suas características particulares. As bromélias são plantas que apresentam grande diversidade de cores e formas, são nativas das Américas (do Norte, Central e do Sul) e podem se adaptar a uma grande diversidade climática, sobrevivendo tanto em climas mais frios quanto em climas desérticos. A variedade observada por Bishop cria suas raízes em uma superfície rochosa, onde não se espera que seja possível fixar-se. As características da planta podem ser lidas como uma aproximação da diversidade de possibilidade de adaptação vividas pela própria poeta.

Figura 47 – Face Sul: casa da Fazenda Samambaia.  
(frente e verso).



Fonte: A autora, 2021.

**Canção do Tempo das Chuvas**

Oculto, oculto,  
na névoa, na nuvem,  
a casa que é nossa,  
sob a rocha magnética,  
exposta a chuva e arco-íris,  
onde pousam corujas  
e brotam bromélias  
negras de sangue, líquens  
e a felpa das cascatas,  
vizinhas, íntimas

Suas movimentações entre sua terra natal, na América do Norte, e o Brasil a fazem descobrir a possibilidade de encontrar o sentido proporcionado pela casa em lugares completamente diferentes. Elizabete da Silva Barbosa reflete que, ainda que o encontro com o lar aconteça além do controle absoluto da poeta, seu percurso dá indícios de sua vontade de encontrá-lo:

O percurso seguido por Elizabeth Bishop indicia que, desde muito jovem, ela anseia por encontrar um lar. Diz encontrá-lo no Brasil. No entanto, é interessante notar que seu Brasil ideal é a casa de Petrópolis, local em que pode permanecer isolada em uma fazenda no alto de uma serra, ou ainda Ouro Preto, cidade pequena do interior, na qual se preserva a vida simples. (BARBOSA, 1995, p. 484)

No Brasil, além de reviver o acolhimento e a vida simples que conhecera com sua família materna na Nova Escócia, revive o espelhamento entre campo e cidade estabelecido em sua infância nas casas de seus avós maternos e paternos. Divide-se entre a casa de Petrópolis e o apartamento do Leme onde passava grande parte do tempo com Lota Macedo Soares, sua companheira. De acordo com teóricos como Paulo Henriques Britto, “Bishop preferia a casa de Petrópolis ao apartamento do Rio, e era na serra que passava mais tempo” (BRITTO, 2011, p. 40-41). A necessidade de trabalho de Lota, que foi convidada e assumiu a coordenação da construção do Aterro do Flamengo, fez com que as duas precisassem passar mais tempo no apartamento, mas lá o acolhimento dava lugar a um distanciamento cada vez maior entre as duas. Ainda que não fosse o ideal de casa para a poeta, o apartamento do Leme é importante para que o desenho da casa dos sonhos seja feito por ela, desempenhando um papel similar ao da casa de Worcester como elabora em “A ratinha do campo”. Assim como a velha casa de Worcester é alcançada pela chegada da cidade, em “O ladrão da Babilônia” o eu poético vê pela janela do apartamento, no mesmo bairro do Leme, a chegada de pessoas em situação de vulnerabilidade social construindo suas casas nos morros do bairro.

Nos morros verdes do Rio  
Há uma mancha a se espalhar:  
São os pobres que vêm pro Rio  
E não têm como voltar. (BISHOP, 2011, p. 308).

O processo é irreversível uma vez que aquelas pessoas não têm como voltar. O espaço é ocupado e modificado. Leme passa a ser o morro da Macumba, o morro da Galinha, o morro da Catacumba. A tranquilidade encontrada na Nova Escócia ou em Samambaia não pode ser encontrada em Worcester ou no Leme. No poema “Apartamento no Leme”, no entanto, os espelhos podem ser encontrados. Neles, as gotículas da maresia molham o espelho

e são refletidas. Na imagem podemos imaginar as gotículas que formam a névoa que cobre a casa da Fazenda Samambaia. As gotículas da cozinha no saleiro se tornam lágrimas e ajudam a dar sabor à comida com a saudade de casa bem como acontece com as lágrimas da avó em “Na aldeia (uma história)” ou em “Sextina”.

[...] as janelas embaçam e os espelhos ficam molhados ao toque.  
Custódia reclama e aí você arrepia  
seus cabelos alisados e endurecidos.

Às vezes você encoraja, às vezes entedia.  
Cheiras a bacalhau e a chuva velha. Saudoso de casa, o sal  
chora nos saleiros.

Inspire. Expire. Estamos tão acostumadas  
àqueles sons que só ouvimos à noite.  
Então eles se aproximam  
mas você mantém distância. (BISHOP, 2008, p. 247)<sup>32</sup>

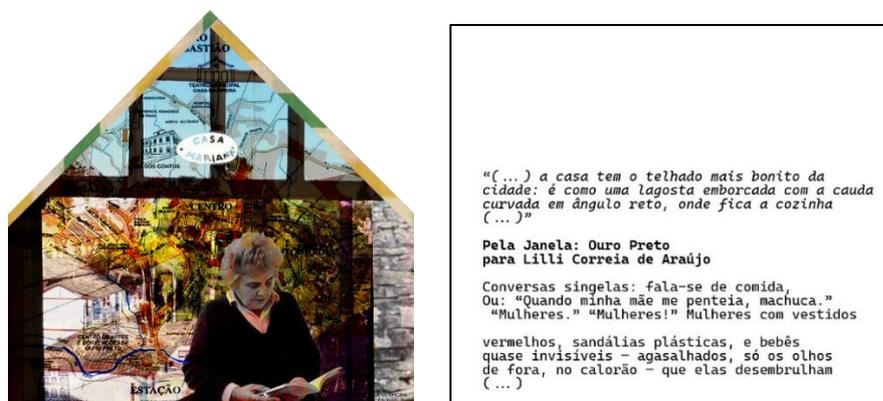
Os versos de “Apartamento no Leme” indiciam através da voz do eu poético a saudade de casa através das lágrimas derramadas pelo sal em contato com o saleiro. O distanciamento mencionado nos versos em destaque pode dizer respeito ao que a própria Bishop vivia em relação à Lota, que dedicava a maior parte de seu tempo ao projeto em andamento. Segundo Regina Przybycien, “quando as crises políticas e pessoais abalaram sua vida com Lota e tornaram o Rio opressivo, Ouro Preto passou a ser o refúgio contra as tensões da vida no Rio de Janeiro. Parecia que o paraíso recuava cada vez mais para o interior, quase ao alcance da mão, mas sempre intangível” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 111). Bishop adquire então um casarão histórico em Ouro Preto, cidade pela qual se apaixonou durante uma visita feita com Lota em 1953. Ao retornar ao lugar em 1965, se encantou com a casa que tinha um telhado que lhe lembrava o rabo de uma lagosta como diz, em carta enviada no mesmo ano, para Ilse e Kit Barker destacada por Przybycien em *Feijão-preto e Diamantes*:

A casa tem o telhado mais lindo da cidade – é como uma lagosta deitada de braços com a calda curvada em ângulo reto – onde fica a cozinha – não tem praticamente nenhuma parede reta e as paredes mais antigas (algumas com uma jarda de espessura) são feitas do material que me parece vocês chamam de taipa – os paus amarrados com tiras de couro cru. Isso não é mais usado desde cerca de 1730. Tenho um terreno enorme – outro riacho, todo tipo de árvore frutífera, louro, marmelo, pêssego, goiaba, os maiores abacateiros que já vi. (BISHOP *apud* PRZYBYCIEN, 2015, p. 112)

<sup>32</sup> [...] the windows blur and mirrors are wet to touch. /Custodia complains, and then you frizz /her straightened, stiffened hair./ Sometimes you embolden, sometimes bore./ You smell of codfish and old rain. Homesick, the salt/ weeps in the salt-cellars./ Breathe in. Breathe out. We're so accustomed to/ those sounds we only hear them in the night. /Then they come closer/ but you keep your distance. (BISHOP, 2005, p. 247)

A mudança para Ouro Preto acontece sem Lota. A casa que seria o último vínculo de Bishop no Brasil, também foi a primeira casa que não contava com o intermédio da companheira para existir. O desenho é feito mais uma vez pela poeta, nele está uma nova casa modificada pelas anteriores. Dessa vez o acolhimento e a proximidade de Lota já não eram mais elementos fundadores da casa desenhada. Bishop parte da cidade para o campo novamente. A cidade escolhida lhe atraía, pois, “as coisas de Minas lhe davam a impressão de permanência e solidez” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 111). Os materiais e objetos feitos no local lhe atraíam pela mão de obra do desenvolvedor e também pelo vigor da matéria prima – ferro, pedra, cobre e madeira. Eles carregavam consigo, além da forma forjada em sua construção, as formas que o tempo lhes ofereceu que podiam ser reconhecidas através das marcas de uso ou das mudanças de cor e textura dos objetos. A durabilidade dos objetos e das casas da cidade se comprovavam diante dos olhos da poeta em sua permanência ao longo dos séculos. Esses atributos são importantes para Bishop. De maneira consciente e minuciosa a poeta busca, com a restauração da casa, restaurar também o que seria a sua casa.

Figura 48 – Face Sul: casa Mariana (frente e verso).



Fonte: A autora, 2021.

A leitura visual (Figura 48) traz a segunda face representativa das casas do sul. Ela é construída em cima da casa Mariana e da relação que Bishop estabelece com a cidade e as características locais. A poeta aparece mais velha, com o livro aberto, sendo lido, que faz referência ao nome da casa que homenageia Marianne Moore, que se trata de uma espécie de mentora para Bishop por muito tempo. Bishop lê Moore e cria uma casa através de sua leitura. A plaquinha com o nome da casa que a poeta mandou fazer aparece em uma posição de identificação em relação ao formato. Para a poeta, ela fazia parte de detalhes importantes que diziam respeito, não só ao objeto como uma imagem final que estaria na casa, mas às camadas

construtoras da narrativa que seriam adicionadas à história da casa. O empenho de Bishop aparece em cartas entusiasmadas enviadas a seus amigos que descreviam com riqueza de detalhes, inclusive com desenhos, o processo de reforma e mobília da casa. O trecho abaixo refere-se a uma dessas cartas enviada em 1969 para a própria Marianne Moore:

[...] entrei numa lojinha simpática que faz placas de esmalte para médicos, prefeituras e coisas assim. Estou mandando em anexo o desenho da placa que estão fazendo para mim, a qual vai ser pregada no alizar, bem no alto. O alizar é azul, e a porta é amarela. É uma porta antiga, enorme, de uma igreja abandonada – acho que vou mandar um desenho da porta também. A plaquinha é de esmalte branco com letras azuis. (BISHOP, 2012, p. 566-567)

Figura 49 – Desenho enviado por Bishop em anexo à carta.



Fonte: BISHOP, 2012, p. 567.

Outros elementos materiais como as pedras e a madeira aparecem junto à moldura da janela pela qual Bishop olha a cidade. Neste caso, a lente se inverte e Bishop passa a ser o foco de observação emoldurado. Na paisagem é possível vermos o mapa da região com seus pontos históricos sobreposto a um ambiente com árvores, plantas e outras casas. A Casa Mariana passa a fazer parte do circuito proposto no mapa uma vez que modifica e se integra à história local. Na mesma carta a Moore, Bishop relata o interesse que o nome despertou em algumas pessoas da cidade como seu motorista de taxi favorito que passa a saber muito sobre Moore e até

pergunta sobre ela para Bishop. O fato de conseguirem falar o nome e se interessarem por ele agrada à poeta como se ela tivesse conseguido encontrar a palavra exata para atingir o interesse de seus leitores. Mais uma vez, a lente que Bishop aponta se inverte e passa a apontar para ela. No verso da imagem, lemos dois momentos captados pela lente de Bishop: o primeiro é trecho da carta, já citada neste capítulo, na qual destaca o formato do telhado da casa; o segundo é um trecho do poema “Pela Janela: Ouro Preto”, dedicado a Lili Correia de Araújo, com quem teve uma relação afetiva e que também era proprietária do Pouso Chico Rei onde Bishop costumava se hospedar.

No poema Bishop observa pela janela os costumes locais e a relação do que permanece do passado com as novidades trazidas por um suposto progresso. Przybycien aponta o interesse da poeta por essa imagem do passado que consegue acessar na cidade mineira. Através do típico comportamento mineiro de olhar a rua debruçando-se na janela, Bishop capta a vida cotidiana da cidade no presente com a figuração do passado. Sua aparição se dá a partir dos costumes, com o comportamento das mulheres observadas que, ainda que usem sandálias de plástico industrializadas, continuam embrulhando seus bebês sob qualquer circunstância. Seus hábitos se tornam tradicionais e permanecem os mesmos. A substituição dos objetos escultóricos que funcionavam como fontes de água por canos também se mostra uma evidência de passado na cena observada. A última estrofe pode ser lida, mais uma vez, a partir da presença do espelho, que, dessa vez aparece na poça de óleo deixada pelo caminhão que leva novos produtos à cidade.

Nas águas paradas  
da valeta um pouco de óleo se espalhou,  
e brilha, ou pisca, em lampejos partidos, como  
cacos de espelho — não, é mais azul que isso:  
como os farrapos de uma borboleta *Morpho*. (BISHOP, 2011, p. 358-359)

O reflexo deste espelho está partido, o espelho se quebra em pedaços e aparece em cacos. A mancha de óleo nas águas paradas da valeta compromete o aparecimento da imagem do passado importante para a elaboração e o entendimento de si no presente. A imagem criada pela poeta comparando os cacos de espelho aos farrapos de uma borboleta *Morpho*, típica da América do Sul, pode ser lida a partir da perspectiva de um colecionador que encontra uma carcaça de borboleta seca para sua coleção. Quando a borboleta está inteira, a descoberta é preciosa para a coleção, no entanto, o valor se perde quando suas asas estão fragmentadas. É preciso que aquilo que um dia foi um ser vivo esteja com sua imagem preservada para que se torne um objeto precioso. O olhar para a preservação de objetos e arquitetura enquanto

trabalhos artísticos da cidade a fizeram pensar em como seu fazer poético poderia se aproximar de seu próprio passado:

O passado do Brasil permanece visível na arquitetura e nos artefatos das cidades coloniais: ele não esvaece porque está impresso nas formas de pedra, ferro, cobre e ouro que o artista talhou. Assim, a poeta chegou à conclusão de que o único modo de capturar *seu* passado era recriá-lo nos seus versos. (PRZYBYCIEN, 2015, p.112)

Ainda de acordo com Przybycien, Bishop passa a exercitar a árdua tarefa artesanal de elaborar seu passado a partir de materiais tão duros quanto os tradicionalmente utilizados em Ouro Preto, “transformando-os num ato de autocriação” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 112). Esses materiais passam a ser para ela não só metáforas do próprio passado a ser moldado, como passam a compor o conjunto que se torna matéria prima para que a criação de si aconteça. O apartamento de Lewis Wharf, no Porto de Boston, última casa de Bishop, contribui para que procuremos entender como essa elaboração acontece e continuou acontecendo até mesmo depois do retorno da poeta aos Estados Unidos. Alguns teóricos, como a própria Przybycien, apontam que o apartamento era repleto de objetos exóticos recolhidos ao longo dos anos em que viveu no Brasil. Bishop fez de sua casa o lugar onde sua coleção de objetos habitaria junto a ela. O espaço não só era parte do reflexo que compunha sua própria imagem, como uma fonte de conexão direta ao seu passado enquanto um importante repositório de imagens materiais prontas a serem acessadas para ajudá-la na elaboração de seu passado.

Figura 50 – Face Norte: Lewis Wharf, no porto de Boston (frente e verso).



Fonte: A autora, 2021.

#### Crusoé na Inglaterra

Aquela faca ali na prateleira –  
era tão prenhe de significado quanto um crucifixo.  
Era uma coisa viva. Quantos anos não passei  
pedindo a ela, implorando, que não quebrasse?  
Eu conhecia de cor cada arranhão,  
a lâmina azulada, a ponta quebrada,  
os veios da madeira do cabo ...  
Agora ela nem olha mais para mim.  
Sua alma viva esborrou-se.  
Meus olhos pousam nela e seguem adiante.

A quarta face do *Livro casa*, apresenta a leitura visual da última casa do Hemisfério Norte, Lewis Wharf (Figura 50). Na imagem Bishop é representada em uma imagem um

pouco mais complexa do que nas outras casas. As sombras de seu rosto se apresentam em camadas de cores deslocadas entre si preenchidas pelo mapa dos Estados Unidos e por objetos representativos de seu encontro com o passado. Alguns se apresentam em imagens mais nítidas do que outros ao leitor que pode usar sua imaginação para preencher as fragmentações e os desencontros da imagem. O primeiro objeto que leremos juntos é a carranca do Rio São Francisco comprada à prestação por Bishop. Segundo Przybycien, o objeto era considerado pela poeta sua melhor descoberta e lamentava que “a arte de esculpi-la estivesse desaparecendo” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 58). O segundo é a casa de marimbondos que aparece em “Santarém” no qual cria um poema que assume logo nos primeiros versos sua conexão com a memória que pode recriar o acontecimento a partir de uma lembrança modificada pelo tempo. O objeto aparece também, em “A Casa de Jerônimo”, um de seus poemas de Key West, onde também viveu por algum tempo antes do Brasil, publicado em *Norte e Sul*, no qual compõe a casa do eu poético:

Minha casa, meu castelo  
encantado, é  
de ripas de madeira  
perecíveis com  
três quartos ao todo  
minha casa de marimbondos cinza  
de papel mastigado  
colado pelo cuspe. (BISHOP, 2011, p. 35)<sup>33</sup>

A presença da casa de marimbondos em “A casa de Jerônimo” e “Santarém”, publicados com uma diferença de vinte e três anos, dá indícios ao leitor de que a imagem simbólica do objeto já habitava o mesmo espaço que a poeta. Susan McCabe aponta para questões relacionadas à poeta em *Norte e Sul* que foram retomadas em sua fase mais madura na qual escreveu mais textos relacionados a reflexões sobre seu passado e sobre si mesma.

A interrogação de identidade em *North & South* (1946) surge novamente em *Geografia III* (1976): as questões colocadas e ajustadas de forma diferente porque ainda não resolvidas, ainda vivendo no tempo com o escritor. Uma conversa continua entre suas obras, e se alguém perder o sentido disso, velhas questões reaparecerão em outro interstício. Aparecimento e desaparecimento. Sempre voltamos à consciência que toda a nossa linguagem, todos os nossos sistemas de mapeamento emergem da perda, e se formos como Bishop, eles são feitos em casa.” (MCCABE, 1994, p. 37)<sup>34</sup>

<sup>33</sup> My house, my fairy / palace, is / of perishable / clapboards with / three rooms in all, / my gray wasps' nest / of chewed-up paper / glued with spit. (BISHOP, 2008, p. 26)

<sup>34</sup> “The interrogation of identity in *North & South* (1946) surfaces again in *Geography III* (1976): the questions posed and tuned differently because still unresolved, still living in time with the writer. A conversation goes on between her works, and if one misses the drift of it, old questions reappear at another interstice. Appearance and

O objeto pode ser a imagem dessa retomada identificada por McCabe. A perda mencionada pela teórica pode ser lida como a apontada por Bishop em relação à memória. A casa de marimbondos de Key West é cinza e é construída em papel pelo próprio eu poético que também constrói a imagem de sua casa. Já a de “Santarém” é feita pelos insetos, “pequena, delicada, de um branco fosco e limpo, dura como estuque” (BISHOP, 2011, p. 432) e é encontrada pelo eu poético durante sua viagem e levada para casa. Ainda que não seja possível ter total certeza da relação que se estabelece entre as imagens do objeto nos dois poemas, é possível lermos a relação entre eles, traçada por Bishop, como uma espécie de espelhamento. A imagem desenvolvida para “A casa de Jerônimo” pela poeta é reencontrada em “Santarém” anos depois. A ação de levar o objeto consigo também é revisitada a partir da relação do eu poético com o objeto. No primeiro caso, a casa é um ambiente instável e após construí-la ao longo do poema, o eu poético indica na última estrofe:

Quando eu me mudo,  
Eu levo essas coisas,  
não muito mais, do  
meu abrigo contra o furacão (BISHOP, 2008, p. 26)<sup>35</sup>

A ideia de levar os objetos consigo, viabiliza que a casa enquanto imagem de si acompanhe o sujeito, no entanto também indica que o conceito de casa elaborado pela poeta não está associado a um ambiente de proteção e estabilidade. A casa para ela se constrói como um espaço no qual ela consegue desenvolver sua autoconstrução mantendo elementos que transitam entre seu presente e seu passado como a casa de marimbondos. O terceiro objeto também diz respeito a essa imagem do passado mantida através de um objeto. Dessa vez a poeta desenvolve esse mecanismo de relação com o passado em “Crusoé na Inglaterra”. O trecho que consta no verso da leitura visual traz a estrofe onde o eu poético se relaciona com a faca que o acompanhou no passado e que agora se mantém em seu presente de outra forma. Este objeto não necessariamente é um dos objetos do acervo de Bishop, mas passa a ser a partir de sua existência poética, bem como a casa de marimbondos também poderia ser. Sua função em relação ao eu poético é a mesma que boa parte da coleção da autora do poema exerce sobre ela. Se trata da imagem material que auxilia a poeta a acessar o espelho que a ajudará a visualizar e a criar seu próprio passado.

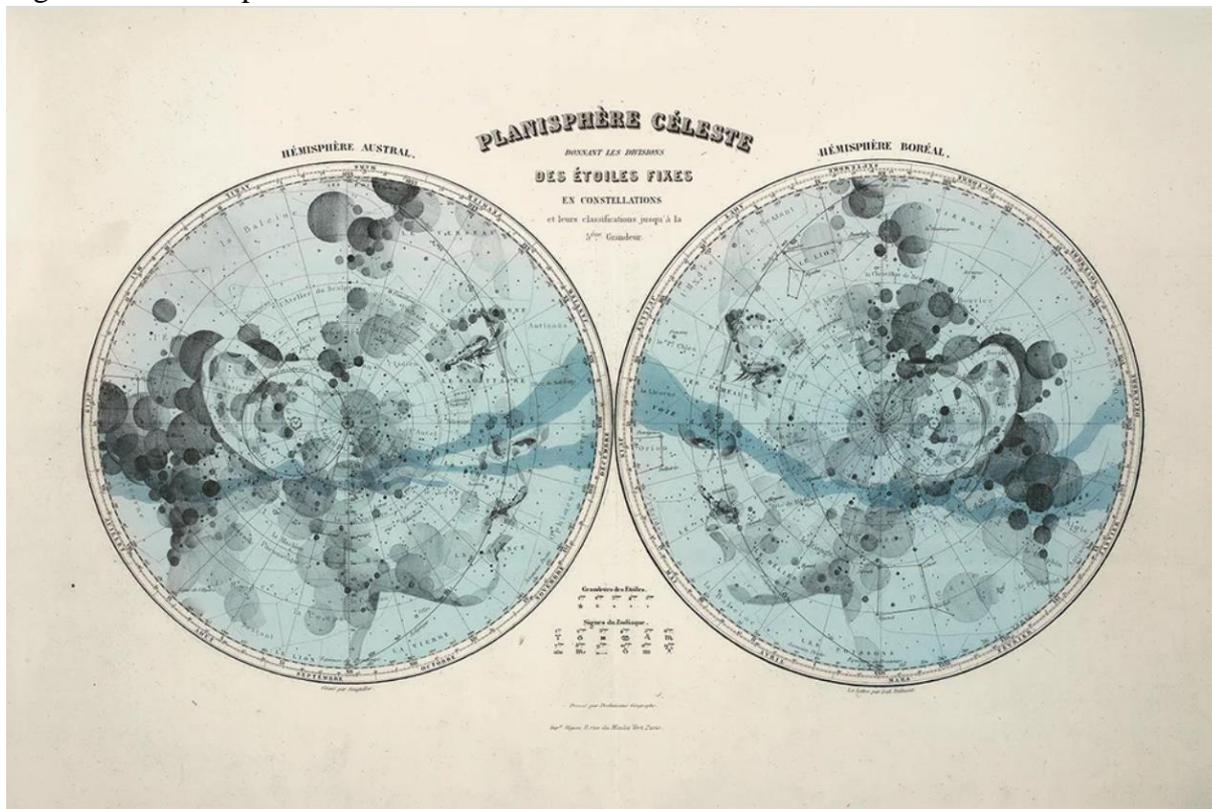
---

disappearance. Fort, da. We always return to the consciousness that all our language, all our systems of mapping emerge out of loss, and if we are like Bishop, they are homemade.” (MCCABE, 1994, p. 37).

<sup>35</sup> When I move / I take these things, / not much more, from / my shelter from / the hurricane. (BISHOP, 2008, p. 26)

### 3.3 Outros lugares

Figura 51 – Planisphère Céleste.



Fonte: FAIRBURN, 2013, <https://edfairburn.com/project/planisphere-celeste/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

“Outros lugares” se inicia a partir da leitura da obra *Planisphere celeste*, de Ed Fairburn (Figura 51). Nela, o artista trabalha com traços à lápis sobre uma carta celeste que mapeia as constelações no hemisfério norte e no hemisfério sul. O planisfério se trata de uma planificação que faz o recorte de parte do céu que pode ser visto em determinada época e em determinado ponto da Terra. A imagem captada pelo olho depende de uma série de fatores localizados no imaginário, nos sonhos para acontecer. O artista aproveita o gráfico do mapa que é formado por círculos concêntricos para criar novas camadas que são compostas por outros círculos que se encontram entre si e com as estrelas do mapa. Esse encontro oferece ao mapa novos contornos, luzes, sombras e novas constelações. Dois rostos se revelam no mapa. Frente à frente, como em um espelho, Hemisfério Sul olha para os olhos fechados do Hemisfério Norte. Um é reflexo do outro, mas as imagens são diferentes. Sua relação leva o observador a visualizar uma projeção do espelhamento capaz de levá-lo a “Outros lugares”. A imagem nos proporciona uma potente metáfora para a reflexão sobre a cartografia de espaços

oníricos. Quando sobreposta à obra de Elizabeth Bishop a metáfora ganha ainda mais força. Além de trazer a relação entre *Norte e Sul*, tal qual o título de um dos livros da autora, a imagem pode nos levar a uma leitura sobre o efeito provocado com a observação de si feita do Sul para o Norte. Bishop, que tem como uma de suas mais marcantes características a observação direta, passa a trazer para sua escrita um olhar para além do concreto no período em que esteve no Brasil. Sua lente se volta para seu passado, especialmente para o período de uma infância feliz na casa de seus avós maternos na Nova Escócia. O resgate das imagens do Norte de sua infância aparece no capítulo “Outros lugares” de *Questões de Viagem* em poemas como “Sextina” e “Primeira morte na Nova Escócia” ou como no conto “Na Aldeia (uma história)”.

Bishop reflete acerca do desafio de alcançar momentos passados criando uma imagem metafórica para tratar da memória que situa o ser humano em um tempo representado por espaço e objetos. Para ela, “habitamos grandes galerias sussurrantes, constantemente vibrando e zunindo. Ou andamos por salões alinhados de espelhos, com reflexos ilimitados entre as suas paredes estreitas, sendo que cada momento presente atinge imediata e diretamente os momentos passados, alterando ambos.” (BISHOP *apud* BARBOSA, 2010, p. 88). As grandes galerias sussurram, vibram e zunem. Proporcionam o habitar. O lugar que proporciona essa relação é o lugar onde se habita, a casa. A casa de infância. A casa onírica. Os salões são os espaços do movimento. Movimento do olhar que percorre as camadas formadas pelos reflexos nos espelhos. Camadas que se modificam conforme se tocam. Camadas que convidam a olhar para fora e para dentro. A olhar o Norte e o Sul. De acordo com Elisabete da Silva Barbosa, a partir dessas imagens, a escritora “caracteriza o presente como algo que modifica as imagens do passado, ao mesmo tempo em que é moldado por elas. Passado e presente se redefinem através de negociações que determinam para a memória uma mobilidade marcada por um constante reajustar-se” (BARBOSA, 2010, p. 88). A reflexão de Barbosa corrobora a imagem de espelhamento entre passado e presente elaborada por Bishop. A poeta dá forma a essa relação através de suas casas e objetos que se transformam em imagens capazes de acessar os acontecimentos passados. Adriana Jordão reflete sobre os efeitos que a simbiose entre o objeto e o indivíduo indicando que sua relação causa efeito em ambos, bem como acontece no efeito de espelhamento. Para ela:

[...] o primeiro [objeto] tem sua essência alterada, ultrapassando o significado de sua serventia, superando o valor intrínseco de seu uso; uma vez que se torna o depositário simbólico do vivido, o objeto dá forma material, palpável, à sensação de continuidade, transformando, assim, o dono que tem no objeto uma ponte para a

memória, um prolongamento que reúne na forma física os momentos registrados na sua duração. (JORDÃO, 2016, p. 168)

No livro *Questões de viagem* a divisão estabelecida entre os capítulos podem direcionar o olhar do leitor ao espelhamento entre eles. “Brasil” e “Outros lugares” podem se conectar tendo a casa lida como forma material que provoca a sensação de continuidade, que funciona como uma ponte para o acesso à memória mencionada por Adriana Jordão. Sua presença é recorrente tanto nos poemas inspirados pela experiência de Bishop no Brasil, enquanto vivia na casa da Fazenda Samambaia, quanto nos textos que retomam sua infância na Nova Escócia. O espelhamento transforma as casas. As brasileiras, apresentadas em “Tempestade com raios”, “Canção do tempo das chuvas” e “Manhã de Santo Reis; ou como quiseres” são criadas em cima de elementos naturais que as aproximam de um ambiente de sonhos.

“Tempestade com raios”

O dia raia, amarelo azedo  
Cra-aac! – brilho forte e seco.  
A casa foi atingida. (BISHOP, 2009, p. 39).

“Canção do tempo das chuvas”

Oculto, oculto,  
na névoa, na nuvem,  
a casa que é nossa,  
sob a rocha magnética  
exposta a chuva e arco-íris,  
onde pousam corujas  
e brotam bromélias  
negras de sangue, líquens  
e a felpa das cascatas,  
vizinhas, íntimas. (BISHOP, 2011, p. 41).

“Manhã de santo reis; ou, como quiseres”

Qual muro caiado com uma só demão,  
Tudo se entrevê em meio à névoa fina:  
Negrinho Baltazar, cavalo, cerca  
e uma casa em ruínas,  
– cimento e traves saindo de uma duna.” (BISHOP, 2011, p. 63).

A primeira é colorida pelo amarelo do raiar do dia e seu brilho forte e seco e as demais estão envoltas e ocultas pela névoa. As gotículas de água que unidas dão imagem a uma nuvem cuja imagem se consolida quando vista de longe. De perto, a umidade é sentida na pele e diante dos olhos se apresenta como uma lente que permite uma visão parcial de tudo que é envolvido por ela. As casas da infância, por sua vez, têm seus cômodos explorados, são habitadas, neta e avó estão presentes e se relacionam no calor da cozinha. As gotículas

aparecem novamente, mas dessa vez nas lágrimas que brotam dos olhos da avó. Outro sentido é ativado quando seu gosto passa a ser sentido na comida e através do beijo da neta na avó. O calor da casa e da cozinha as acolhem:

“Na aldeia (uma história)”

Minha avó está sentada, na cozinha, mexendo a pasta de fécula de batata para o pão de amanhã e chorando dentro da panela. Ela me oferece uma colher; o gosto é delicioso, mas estranho. Fico achando que estou sentindo o gosto das lágrimas de minha avó; depois beijo-a e sinto o gosto delas em seu rosto. (BISHOP, 2020, p.87).

“Sextina”

Cai a chuva de setembro sobre a casa.  
À luz de fim de tarde, a velha avó  
Está à mesa da cozinha com a menina,  
ambas sentadas ao pé do fogão,  
lendo as piadas que vêm no almanaque,  
rindo e falando para ocultar as lágrimas. (BISHOP, 2011, p.145).

Mais uma vez o espelhamento acontece. Enquanto a casa do presente da escritora tem a magia da luz, da cor e da névoa, a casa de seu passado tem paredes, objetos, cômodos e familiares. A primeira é envolvida pelas gotículas de água que formam a névoa, a segunda envolve as gotículas que saem dos olhos da avó. Uma passa a ser uma projeção do que é a outra. A leitura visual (Figura 52) acerca da casa dos sonhos projetada pelo reflexo entre casas do norte e do sul, do presente e do passado de Bishop se desenvolve em camadas. Ao fundo se vê a textura de uma parede com marcas que podem indicar a materialidade que a compõe; em sobreposição há a imagem de migalhas espalhadas que podem remeter a uma leitura ligada ao fragmento, aos rastros do passado que ficam dos encontros entre neta e avó na cozinha. Sua visualidade se transforma a partir do azul do mapa sobreposto à imagem. Ele confere às migalhas a possibilidade de se transformarem na espuma do movimento das ondas do oceano que podem apagar os rastros deixados na areia. Além do azul, o mapa oferece novas cores à textura da parede e ainda estabelece uma relação de localização em relação à casa. Situada de maneira central no Mapa Mundi, a casa as apresenta com o aspecto de nuvem, remetendo à nevoa que envolve as casas dos poemas do “Brasil”. Ela, no entanto, é construída por uma nuvem de pão de batata cujas gotículas são lágrimas da avó, por fragmentos recolhidos do passado, das conversas na cozinha, das migalhas que ficaram sobre a mesa.

Figura 52 – Leitura visual: casa dos sonhos.



Fonte: A autora, 2021.

Gaston Bachelard reflete acerca do habitar a partir da relação entre a realidade e a virtualidade da casa e entre o pensamento e o sonho daquele que a habita. Para ele a imaginação trabalha como um fundamental agente construtor de “paredes’ com sombras impalpáveis” e de “ilusões de proteção” reconfortantes. Através dela, “o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Por consequência, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante.” (BACHELARD, 2008, p. 200). A reflexão de Bachelard traz à tona a dialética da relação de espelhamento proposta por Bishop. Ela coloca a casa em um lugar que vai além de sua função original. A casa passa a ser um relevante e complexo ponto de partida para a construção de imagens tanto na produção da poeta quanto para seus leitores. Ela funcionará enquanto um objeto capaz de ter sua geometria e rigidez externas modificadas pelo que acontece em seu interior. De acordo com o filósofo, isso a torna um instrumento de *topoanálise*, conceito que ele definiu enquanto “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima.” (BACHELARD, 2008, p. 202). Ela permite um olhar voltado para dentro a partir do encontro com um lugar do mundo que é de quem o habita. “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção.” (BACHELARD, 2008, p. 200).

A perspectiva de Bachelard, se conecta com o papel que as casas desempenham na vida de Elizabeth Bishop e com sua conhecida característica de viajante. As casas brasileiras

se tornam o espaço da poeta. Elas permitem que Bishop realize outras viagens dentro de sua própria viagem. A poeta indica a direção que a encaminha para as viagens pelo interior em: “Chegada a Santos”, quando no último verso o eu poético após sua chegada direciona seu percurso: “nós estamos dirigindo para o interior” (BISHOP, 2008, p. 74). George Monteiro, em seu ensaio, cujo título faz referência ao verso em questão, “Dirigindo para o interior”, destaca que há uma duplicidade de sentidos no uso da palavra interior. Enquanto para os leitores brasileiros a palavra pode ser lida enquanto o interior do Brasil, para os leitores de língua inglesa a leitura dirá respeito a um sentido mais psicológico direcionado ao interior da própria poeta<sup>36</sup>. No poema “Questões de viagem”, que também dá nome ao livro publicado por Bishop no Brasil, a escritora traz a possibilidade de viajar para lugares imaginários proporcionada pela casa, através do questionamento feito pelo viajante em seu caderno:

‘Será falta de imaginação o que nos faz procurar  
lugares imaginados tão longe do lar?  
Ou Pascal se enganou quando escreveu  
que é em nosso quarto que devíamos ficar?  
Continente, cidade, país: não é tão sobeja  
A escolha, a liberdade, quanto se deseja.  
Aqui, ali...Não. Teria sido melhor ficar em casa,  
Onde quer que isso seja?’ (BISHOP, 2020, p. 23)

A anotação apresentada no poema corrobora a possibilidade de viagens a lugares imaginados e grandes possibilidades através da imaginação. Tais viagens não ofereceriam limitações ao viajante a não ser que sua própria imaginação falhasse. Os primeiros versos da estrofe indicam que, ainda que a viagem seja feita, seu ponto de partida é a casa. Ainda que os lugares imaginados estejam muito distantes do lar, eles também estão lá. A casa de infância de Elizabeth Bishop, elaborada no conto “Na aldeia (uma história)”, representa na memória da poeta, seu primeiro universo conhecido, sua primeira viagem que só pôde ser “cartografada” anos mais tarde na casa da Fazenda Samambaia onde teve acesso a imagens que a permitiram viajar no tempo através de sua imaginação. A relação de espelhamento acontece entre as duas: a casa da infância fornece um novo valor à casa brasileira, que por sua vez possibilita à poeta o retorno à casa de infância. A evocação das memórias de infância trazidas à luz da casa atual,

---

<sup>36</sup> Bishop's use of the phrase is entirely consonant with Brazilian usage, though English-language readers, familiar with the usage of the word in wellknown texts such as Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and in lesser known texts such as the Southern African Laurens van der Post's *Venture to the Interior*, published in 1951 (the year Bishop arrived in Brazil), usually find nothing peculiar about her use of the term.<sup>18</sup> Indeed, English-language readers are even comfortable with the use of the term to mean, more specifically, "within the self or psyche." (MONTEIRO, 2012, p. 37)

segundo Bachelard, é atividade intimamente ligada ao olhar do poeta pois, junto às lembranças, são acrescentados valores de sonhos para que se consiga resgatar a poesia perdida no tempo.

Essa tentativa de resgate é vista por Bachelard como o sonho que cria a possibilidade de um bem-estar que só pode habitar o passado. Para ele, “não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente ‘vivida’, não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. (BACHELARD, 2008, p. 201). Ainda que o passado seja fundamental para que os sonhos sejam elaborados e para que transformem a casa do presente, o passado pode trazer ideais que compõem a imagem de casa sonhada como uma espécie de oposto. Para o filósofo esta oposição se trata de um “onirismo de pequena projeção” uma vez que não contribui para que a alma que dá vida à casa seja livre.

Talvez fosse bom guardarmos alguns sonhos para uma casa que habitássemos mais tarde, sempre mais tarde, tão tarde que não tivéssemos tempo para realizá-la. Uma casa que fosse final, simétrica à casa natal, prepararia pensamentos e não mais sonhos, pensamentos graves, pensamentos tristes. Vale mais viver no provisório que no definitivo. (BACHELARD, 2008, p. 236)

O provisório abre espaço para que a imaginação recrie os espaços oníricos do habitante. Uma vez que todos os sonhos passam a se realizar por completo a frustração e a perda passarão a fazer parte dos pensamentos uma vez que dificilmente a realidade conseguirá atingir o potencial máximo sonhado. O apartamento de Lewis Wharf, em Boston foi a última casa habitada por Bishop. Em entrevista realizada em 2017, pelo pesquisador Thiago Silva, para seu livro *O não-lugar em Elizabeth Bishop*, o professor David Staines, da Universidade de Ottawa e ex-colega de trabalho de Bishop revela que a poeta parecia totalmente feliz em seu apartamento<sup>37</sup>. A primeira vez que o professor visitou a poeta, entendeu que o apartamento ainda estava em construção, o que o estimulou a olhar algumas coisas mais de uma vez. Na terceira vez que olhou sua impressão foi: “Estava totalmente construído, e ela o mobiliou, e foi realmente magnífico...foi muito...foi muito...era como se o apartamento estivesse sendo construído...” (STAINES *apud* SILVA, 2019, p. 227). Ainda que a poeta já tivesse vivido outras casas, o apartamento no porto de Boston nunca esteve totalmente

---

<sup>37</sup> “A primeira vez que eu fui no apartamento dela em Boston, em Lewis Wharf, o apartamento ainda estava sendo construído, e tive que olhar algumas coisas, e então a próxima vez ou a terceira vez... Ele estava totalmente construído, e ela o mobiliou, e foi realmente magnífico... foi muito... foi muito... era como se o apartamento estivesse sendo construído... era, parecia... A parte externa era muito bonita, no quarto andar, mas o interior parecia com o exterior do prédio que ele fazia parte, parecia ao ar livre e, ao mesmo tempo, dentro de casa, e ela estava totalmente feliz lá, totalmente feliz... Ela se sentia em casa em qualquer lugar?” (STAINES *apud* SILVA, 2019, p. 227).

completo e se tornava magnífico, como define o professor, justamente pela necessidade de elaboração do local que provocava não só na poeta, mas em seus visitantes. A casa de Lewis Wharf no entanto não foi a primeira casa em construção habitada pela poeta. A casa da Fazenda Samambaia, com a qual Bishop demonstrou grande identificação, foi lar da poeta por alguns anos. A escritora revela em carta que a casa já estava sendo construída quando ela chegou ao Brasil – quatro anos antes – que ainda assim, por esse período, ela e Lota Macedo Soares moraram na casa na qual surpreendentemente ela permaneceu<sup>38</sup>. O caráter provisório que a casa em construção carrega, se relaciona com a reflexão de Bachelard e pode ter sido um fator importante para a identificação da poeta com suas casas. De acordo com George Monteiro a identificação com a vida no Brasil teve grande influência da “elegante casa moderna” (BISHOP *apud* MONTEIRO, 2012, p. 34). Ela confia a Alfred Kazin seu fascínio pelo luxo do local. Fala ainda sobre a promessa de construção de um estúdio separado da casa feita a ela por Lota.

Sobre o seu estúdio, ela escreve: ‘Há uma grande sala com lareira. Lota encontrou uma pedra em algum lugar que é azul-acinzentado com mica, extremamente bonita, e mandou que fizessem isso - paredes caiadas de branco e um piso de tijolos com padrão de espinha de peixe’, e há ‘um pequeno banheiro e cozinha com bomba e um fogão Primus para chá, etc.’ Mas a melhor coisa, talvez, era que agora ela tinha todos os seus livros e todos os seus papéis juntos, ‘pela primeira vez em dez anos’. (BISHOP; *apud*: MONTEIRO, 2012, p. 34)

O fato destacado por George Monteiro sobre a reunião em um mesmo lugar de todos os livros e papéis após muitos anos revela a importância simbólica do estúdio para a poeta. Os objetos passam a ser parte do espaço compondo aquilo que passaria a ser um espaço de acolhimento para a poeta. No entanto, também se transformam em parte da própria poeta quando passam a habitar mais uma vez o mesmo ambiente que ela ao mesmo tempo. As prateleiras cheias de livros, os armários e a escrivaninha com papéis e as gavetas com cartas, documentos, manuscritos, segundo Bachelard, garantem um modelo de intimidade ao espaço. De acordo com o filósofo, esses móveis são “objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade.” (BACHELARD, 2008, p. 248). Eles podem ser vistos como casas dentro das casas, além de uma função de organização, têm a função de morada para objetos preciosos.

---

<sup>38</sup> “Quatro anos depois de chegar ao Brasil, por exemplo, Bishop reclamou: ‘Moramos na mesma casa, ainda em construção, desde algumas semanas depois que cheguei aqui e inesperadamente fiquei para sempre’” (BISHOP *apud* MONTEIRO, 2012, p. 33)

A reunião dos livros de Bishop no estúdio construído por Lota possivelmente proporcionou à poeta um (re)encontro com objetos capazes de permitir a ela acesso a lembranças de casas antigas, de lugares visitados, de momentos e experiências proporcionadas pela leitura e pela escrita. A experiência pode ser comparada à abertura dos baús vindos de Boston elaborada em “Na aldeia (uma história)”. Nela, a voz da criança narradora se inclui na origem das coisas indicando um processo de aproximação entre indivíduo, objeto e a casa: “Tantas coisas ali na aldeia vieram de Boston; até eu viera de lá.” (BISHOP, 2020, p. 80). Ainda que a menina e os objetos tivessem uma história em comum, eles pertenciam a seus pais e não a ela (diretamente). O ensaio “Desempacotando minha biblioteca – Um discurso sobre o colecionador”, de Walter Benjamin, traz a reflexão sobre a situação proporcionada pela chegada a um novo espaço. O pensador reflete a partir da perspectiva do colecionador sobre o processo de abrir as caixas que transportaram seus livros no processo de mudança, organizá-los em estantes, categorizá-los e reencontrá-los. Segundo ele, a operação de desempacotamento evoca as memórias de cada livro resgatado das caixas:

Quantas coisas não retornam à memória uma vez que nos tenhamos aproximado das montanhas de caixas para delas extrair os livros para a luz do dia, ou melhor, da noite. Nada poderia realçar mais a operação de desempacotar do que a dificuldade de concluí-la. (...) Agora, em frente da última caixa semi-esvaziada, há muito já passou da meia-noite. Afloram em mim pensamentos; são imagens, lembranças. Lembranças das cidades nas quais achei tantas coisas (...); lembranças dos recintos onde esses livros ficavam, da minha toca de estudante em Munique, de meu quarto em Bena, da Solidão de Isetwald à margem do lago de Brienz, e por fim do meu quarto de criança, donde se originaram apenas quatro ou cinco dos muitos milhares de livros que começam a se empilhar a meu redor. (BENJAMIN, 1987, p. 234-35).

Os livros funcionam como imagens materiais para o retorno a lugares onde habitaram, inclusive o quarto da infância que passa a ser dividida entre os objetos e seu colecionador. Ainda que estivessem em menor número já eram parte de um corpo que cresceu junto com o proprietário. Em diálogo com o ensaio de Benjamin, Alberto Manguel elabora *Encaixotando minha biblioteca – uma elegia e dez digressões* no qual fala sobre sua relação com suas bibliotecas em um processo de mudança inverso. O autor reflete sobre o valor múltiplo de sua biblioteca nos diversos ambientes que possa habitar: “Minha biblioteca, acomodada em estantes ou empacotada em caixas, nunca foi um animal único, e sim uma composição de vários deles, uma criatura fantástica formada a partir de várias bibliotecas criadas e depois abandonadas, repetidas vezes, ao longo da vida.” (MANGUEL, 2021, p. 22). Em contraponto à menina narradora de “Na aldeia (uma história)” que não lembra de ter morado em outro lugar, Manguel

não lembra de um tempo que não teve alguma biblioteca<sup>39</sup>. A coleção reunida se aproxima do valor simbólico da própria casa, contando a história do indivíduo que a possui. O próprio autor define a relação biográfica que suas bibliotecas vivem com ele:

Minhas bibliotecas formam uma espécie de autobiografia em múltiplas camadas, todos os livros sustentando o momento em que os li pela primeira vez. As anotações nas margens, a data ocasional na folha de guarda, a desbotada passagem de ônibus marcando uma página por razões hoje misteriosas – todas essas coisas tentam me lembrar do que eu era então. Em geral, fracassam. Minha memória está menos interessada em mim do que em meus livros, e descubro que é mais fácil recordar-me de uma história lida uma só vez, faz muito tempo, do que do jovem que lia. (MANGUEL, 2021, p. 22)

As leituras passam a ser marcadores temporais da vida do leitor. As camadas biográficas passam a carregar histórias lidas como parte dos caminhos percorridos e das experiências vividas. As marcas deixadas pelo leitor nos livros acrescentam novos elementos a serem lidos, dando imagem à relação que se estabelece entre o sujeito e o objeto. Ainda que o narrador indique um fracasso das coisas na tentativa de lembrá-lo de si próprio em outros tempos, elas não fracassam em torná-lo leitor de si através de seus livros. Essa leitura lhe permite a percepção de que sua “história muda de uma biblioteca para outra, ou do rascunho de uma biblioteca para o seguinte, nunca exatamente o único, nunca o último.” (MANGUEL, 2021, p.19). Esse processo de encaixotar e de desempacotar a biblioteca pode ser lido como a imagem dos percursos criados na ligação entre os pontos de chegada e partida que marcam a vida do sujeito. A biblioteca de Elizabeth Bishop também a acompanha para além da casa da Fazenda Samambaia. Ela já existia antes que os livros fossem desempacotados em Petrópolis e foi encaixotada novamente para que pudessem acompanhar a poeta em suas próximas casas. Um desses momentos é marcado pelo texto “A biblioteca de Elizabeth Bishop: Uma lembrança”, escrito por Mildred J. Nash, uma de suas ex-alunas da oficina de escrita que ministrou em Harvard. As duas se tornaram amigas, Bishop passou a ser Elizabeth para Nash, e lhe pediu no final de 1978 (um ano antes de sua morte) para ajudá-la na arrumação de sua biblioteca. A amiga ficou honrada e aceitou a tarefa que é relatada no texto escrito por ela cinco anos mais tarde. O processo se inicia pela casa. Nash observa e situa o leitor sobre o espaço que os livros ocupariam no apartamento:

Havia prateleiras duas vezes mais altas que Elizabeth cobrindo uma parede alta de cada cômodo de seu espaçoso apartamento do edifício Lewis Wharf (a cozinha era

---

<sup>39</sup> “Não consigo lembrar de um tempo em que não tive alguma biblioteca.” (MANGUEL, 2021, p. 22)

quase do tamanho dos quartos). Essas prateleiras estavam repletas de títulos que namorei todas as vezes que estive lá. (NASH, 1983, p. 163)

A organização observada por Nash, mostra a opção de Bishop em tornar seus livros parte da própria casa, sem concentrar a coleção em um espaço único e sagrado. Ao menos uma parede de cada cômodo era feita pelas grandes e altas estantes de livros de Bishop. A categorização que determinava a localização de cada livro também se relacionava de maneira importante com a casa. É possível perceber que a poeta iniciava sua leitura pelo que a própria casa oferecia a ela e aos livros. A seção de viagens por exemplo, foi o ponto de partida da arrumação, como se de fato fossem partir para a viagem que lhes podia ser proporcionada por aqueles objetos. Ela ficava “à direita da janela da sala de estar que, pegando do teto até quase o chão, tinha vista para o porto de Boston.” (NASH, 1983, p. 163). Durante a arrumação as duas amigas mantiveram seus olhares para a janela buscando algo nas embarcações estrangeiras. Avistaram uma bandeira pouco familiar que fez Bishop correr em busca de seus óculos e do guia de bandeiras da série *The Observer's* para identificá-la (NASH, 1983, p. 163). A parede da sala de estar era construída ainda por romances a não ser pela prateleira de baixo, “especialmente exagerada”, com livros de arte; pelos dois metros de livros de filosofia; pelo meio metro quase engolido por volumes de livros de psicologia; e pelo quase um metro de livros de culinária (NASH, 1983, p. 163). Mais uma vez, a realidade invade a relação entre indivíduo e objeto com ares de imaginação no episódio contado por Nash: “Pelo mero acidente, tenho certeza, enquanto falávamos dos livros de culinária, fomos interrompidas por um telefonema. Uma amiga pedia uma receita de ensopado de lagosta.” (NASH, 1983, p. 164). O fato ainda levou Bishop a contar à amiga outro episódio envolvendo o tema culinária. Uma vez ela servira um ensopado de peixe ao presidente da faculdade em um jantar. No dia seguinte ele telefonou para pedir-lhe a receita. A poeta passou então uma receita que inventou na hora para não precisar contar que, na verdade, o havia comprado em um famoso restaurante. Ela poderia ter utilizado os livros para fazer uma busca por alguma receita existente de ensopado de peixe, no entanto, preferiu usar sua leitura (dos livros e do prato comido) enquanto recurso para imaginar uma receita nova. Novamente os universos contidos nos livros invadem a realidade quando o fim da arrumação desta prateleira se torna o momento ideal para que Bishop sirva o almoço à amiga na “mesa minúscula que ocupava o canto da sala de estar, perto da cozinha.” (NASH, 1983, p.164).

Nash indica a lentidão do avanço no processo de arrumação por conta das interrupções e pelos caminhos percorridos pela poeta a partir do reencontro com seus livros e suas histórias. A dificuldade de Bishop se encontra com a característica inerente ao processo

de desempacotamento indicada por Benjamin: “Nada poderia realçar mais a operação de desempacotar do que a dificuldade de concluí-la.” (BENJAMIN, 1987, p. 234-35). Tal dificuldade de avançar está no tempo exigido pelas viagens ao passado feitas com os objetos que compartilharam histórias com o sujeito. A biblioteca que se reuniu na casa da fazenda Samambaia, em Petrópolis, retorna à cena trazendo consigo marcas que se tornam imagens materiais para o acesso às memórias daquele período. Nash aponta para essa relação entre os livros do passado e a dificuldade de finalização da organização explicando o comportamento de Bishop:

De vez em quando, Elizabeth desaparecia no escritório para datilografar alguma coisa rapidamente, mas era difícil para ela abandonar os livros empoeirados que estimulavam sua asma e sua curiosidade. Muitos livros continham um irritante adicional, um inseticida branco em pó salpicado entre as páginas quando sua biblioteca no Brasil foi ameaçada por cupins. Diversos livros ainda continham os túneis feitos pelos insetos. (NASH, 1983, p. 165).

Os túneis escavados pelos insetos nos livros abrem caminho para que a poeta escave seu passado e elabore as narrativas nele vividos. Eles a levam ainda de encontro a si própria através da relação íntima com seus objetos. A atitude de Bishop em relação a seus livros, mais uma vez, se aproxima da definição de “Colecionador” criada por Benjamin. Segundo o filósofo:

[...] dentro dele [coleccionador] se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador – e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas. E, assim, erigi diante de vocês uma de suas moradas, que tem livros como tijolos, e agora, como convém, ele vai desaparecer dentro dela. (BENJAMIN, 1987, p. 235)

A dificuldade da poeta de distanciamento pode ser a mesma do colecionador. Se trata da dificuldade de se afastar de si uma vez que vive dentro daquelas coisas. A casa de Bishop também tem livros como tijolos que constroem e colorem as paredes de todos os cômodos. Na sala as paredes são erguidas por livros de viagens, romances, arte, psicologia, filosofia e livros de culinária; no escritório são feitas basicamente de poesia e de duas prateleiras de livros em língua portuguesa, espanhola e francesa, e sua coleção azul herdada de um parente do *Souvenir Entomologiques*; no quarto são construídas com o “santuário interior de sua biblioteca. Lá ela mantinha alguns de seus melhores tesouros [...]” (NASH, 1983, p. 167). O cômodo mais íntimo da casa é aquele cujos tijolos são os objetos mais preciosos para a poeta. Sobre a cama, objeto que dá suporte aos sonhos “havia um livro (...), porque ele era tão cheio de boas palavras que ela queria fazer um poema com elas.” (NASH, 1983, p. 167). A

intimidade exigida pelo local impediu que Nash ou qualquer um de nós soubéssemos de que livro se tratava aquele. Mas a imagem das palavras de um livro na cama nos oferece um pouco da imagem da poeta observadora olhando para sua própria imaginação. Com a arrumação finalizada após alguns dias, “Elizabeth disse que estava feliz por ter a biblioteca arrumada por mais quatro anos.” (NASH, 1983, p. 168). O sentimento de felicidade da poeta associado à certeza da transitoriedade da arrumação que acabara de ser realizada, indica seu entendimento sobre o habitar espaços em constante construção. Espaços como a casa da Fazenda Samambaia a qual pode ter contribuído para sua permanência no Brasil – com o estúdio onde seus livros foram reunidos – ou como seu apartamento em Lewis Wharf cujas paredes foram construídas por livros.

## CONCLUSÃO

Se Elizabeth Bishop escreveu como uma pintora, ela pintou como uma escritora.

*William Benton*

Nesta reflexão sobre o trabalho de Elizabeth Bishop caminhamos por um percurso que se iniciou no olhar da poeta, em seu poder de observação como um potente instrumento para seu fazer poético. Passamos pelos objetos os quais fizeram parte de sua vida que foram transformados por ela, mas que também a transformaram. Então chegamos na casa onde paredes foram levantadas com livros e imagens do passado puderam emergir na memória da poeta. As imagens foram fundamentais para a construção de nossa investigação sobre a forma como Bishop elabora sua poética. As imagens construídas por Bishop em sua escrita e as que deram vida a minha leitura se encontraram em um processo que chamei de leitura visual. A fotografia e a lente do fotógrafo atravessaram a reflexão como acontece no conceito de *punctum* elaborado por Roland Barthes. Elas permitiram que instantes fossem captados, que as ausências se tornassem visíveis, que o olho de quem enquadra fosse enquadrado com a inversão da lente. Vimos no primeiro capítulo que a fotografia foi fundamental para a leitura e para a escrita, para que pudéssemos ver a imagem do todo através do *studium* ou do *punctum*, detalhe que arrebatava. No capítulo seguinte, a câmera fotográfica foi ponto de partida da discussão por ser o objeto que funciona como uma espécie de extensão do olho do observador capaz de auxiliar na observação, captação e registro tanto de outros objetos quanto do próprio fotógrafo. Proponho, então, que no ponto de partida da conclusão desta dissertação, todos possamos ser um pouco fotógrafos, peguemos emprestadas as câmeras *Olympikus* de meu pai, Maurício Valladares, e a *Rolleiflex* de meu bisavô Affonso Marcarenhas (Figura 53), para seguirmos o percurso observando e capturando as imagens poéticas que Bishop nos oferece.

Figura 53 – Câmeras de Maurício Valladares e de seu avô Affonso Mascarenhas.



Fonte: Acervo pessoal (A autora, 2022).

Com câmera em punho partiremos para o mapeamento do percurso traçado até aqui invertendo um pouco o sentido da lente. Até aqui a expressão imagética de Elizabeth Bishop foi registrada a partir de sua potente escrita capaz de criar visualidades como quem pinta um quadro. No entanto, a capacidade de elaborar imagens da poeta se estendia também à elaboração de peças visuais como pinturas, desenhos, esboços e colagens. Estas podem ser encontradas em algumas de suas cartas, reunidas pela seleção e organização de Robert Giroux em *Uma Arte – As cartas de Elizabeth Bishop*; de rascunhos e esboços que foram publicados apenas após sua morte e que estão na Edição comentada de Alice Quinn, *Edgar Allan Poe & the Juke-box*; e no conjunto, que participou da Exposição que aconteceu no *East Martello Tower Museum*, em Key West, em 1993, publicado em 1996 no livro *Exchanging Hats*, editado por William Benton. Em sua introdução, Benton fala sobre a falta de conhecimento de muitos sobre a outra atividade artística que Bishop desempenhou ao longo da vida e relata seu trabalho de investigação para o encontro com as peças. Seu empenho se aproxima do trabalho de recolhimento de imagens feito pelo escritor para criar seu texto. As imagens criadas por Bishop reunidas criam um outro texto. Não temos aqui a pretensão de realizar um aprofundamento nas peças visuais de Bishop. A ideia é que, neste momento, essas imagens contribuam com a reflexão funcionando como a proposta de leitura visual desenvolvida nessa

dissertação. Dessa forma, as composições darão imagens à leitura de seu próprio fazer poético, reforçando assim o laço entre sua escrita e a imagem. Em sua introdução, Benton destaca a observação do crítico de arte Meyer Schapiro em relação à produção poética de Bishop: “‘escreve poemas com olhar de pintor’, Bishop ficou ‘muito lisonjeada: adoraria ser pintora’” (BISHOP; SCHAPIRO *apud* BENTON, 1996, p. 15). O editor completa a reflexão apontando que “Se Elizabeth Bishop escreveu como um pintor, ela pintou como um escritor.” (BENTON, 1996, p. 18).

Figura 54 – Pintura de Elizabeth Bishop: “Chandelier”, sem data.



Fonte: BISHOP, 1996, p. 53.

A pintura de Bishop apresenta traços que corroboram a análise de Benton. Em “Chandelier” (Figura54), por exemplo, a poeta consegue transmitir na pintura o olhar poético que capta as virtualidades de um objeto a partir de suas sombras refletidas no teto. Possivelmente esse olhar acontece por conta de seu trabalho como escritora, como sugere Benton. Segundo a descrição da pintura, a “composição, cria o foco em múltiplas sombras projetadas no teto, parece atipicamente artística. É possível, no entanto, pensar na imagem como uma vista de um apartamento para uma janela do andar superior de um prédio adjacente

– ou alguma variação desse contexto – e explicar seu recorte” (BISHOP, 1996, p. 52).<sup>40</sup> O destaque para as projeções aproxima a pintura de Bishop ao conceito trabalhado por Gaston Bachelard, em *A chama de uma vela*, conforme vimos no segundo capítulo desta dissertação. As duas sombras que se sobrepõem formando uma nova imagem para o objeto, mostram o objeto enquanto um agente de estímulo à criação, à imaginação. Um “operador de imagens” capaz de oferecer ao observador a possibilidade de um exercício criativo fundamental para o artista, seja ele pintor ou escritor. Ele será capaz de transformar o objeto em outra coisa singular que Bachelard chama de “objeto da fantasia” (BACHELARD, 1989, p. 40).

Ainda no segundo capítulo, a criação de novos mundos através dos objetos é discutida a partir do trabalho artístico do *bricoleur*. As caixas de Joseph Cornell fornecem material para que nos aproximemos da ideia de que o encontro com as subjetividades do artista e do espectador é fundamental para que a ressignificação do objeto aconteça e ele passe a ser algo além de sua materialidade. A composição “Anjinhos” (cujo nome original está em português) foi desenvolvida por Bishop a partir de um acontecimento no período em que morou no Brasil. Houve um afogamento de uma jovem no Rio de Janeiro que inspirou a artista. William Benton, destaca na descrição da obra a relação entre Bishop e Cornell. Segundo ele, a composição lembra a “obra de Joseph Cornell – seus ‘Monumentos a cada momento’, como Bishop traduz a frase, em sua versão do poema ‘Objects & Apparitions’, de Octavio Paz, dedicado a Cornell” (BENTON, 1996, p. 50)<sup>41</sup>. Tal como faz para elaborar sua poesia, Bishop parte de sua observação para criar o universo inspirado no acontecimento dentro da caixa.

É possível identificar sua elaboração com traços da obra literária da artista compondo o mundo criado por ela. A ideia de uma praia vista de cima mostra uma areia repleta de fragmentos prontos para serem recolhidos pelo leitor para que a narrativa seja composta. O mesmo acontece em “O mar e sua costa” com o trabalho de Edwin Boomer, catador de papéis de uma praia, que seleciona e categoriza os fragmentos recolhidos criando novas possibilidades para eles tal qual um escritor. Os anjos em conjunto formam a imagem do mar

---

<sup>40</sup> “The composition, as well as the focus on multiple shadows cast on the ceiling seems untypically arty. It is possible, however, to think of the picture as a view from one apartment to an upper-story window in an adjacent building – or some variation of that context – and account for its cropping.” (BISHOP, 1996, p. 52).

<sup>41</sup> “Anjinhos (angels) was inspired by the drowning of a young girl in Rio de Janeiro. Both it and, to a lesser extent, Feather Box recall the work of Joseph Cornell – his “Monuments to every moment”, as Bishop translates the phrase, in her version of Octavio Paz’s poem “Objects & Apparitions,” dedicated to Cornell.” (BENTON, 1996, p. 50).

que se espelha com uma ideia figurada de um céu que nos recebe após a morte. Suas asas se espelham com as das borboletas mortas e secas que podem ter sido encontradas no chão, mas que, na composição, ganham vida novamente enquanto sobrevoam o mar composto de anjos. A borboleta azul se mostra um dos elementos capturados por Bishop em seu período no Brasil uma vez que também aparece na potente imagem pintada por ela na última estrofe de seu poema “Pela Janela: Ouro Preto”, na qual uma poça de óleo se transforma em um espelho quebrado que lembra os “farrapos de uma borboleta Morpho” (BISHOP, 2011, p. 359). A associação entre o espelho e a borboleta proporciona na leitura em “Anjinhos” a ideia de que o leitor se visualize e participe da cena através de seu voo. Ela não está inteira no quadro o que pode ser lido como o movimento de saída da imagem e ao mesmo tempo de entrada no mar representado na cena.

Figura 55 – Bricolagem de Elizabeth Bishop: “Anjinhos”, sem data.



Fonte: BISHOP, 1996, p. 51.

“Anjinhos” (Figura 55) dá pistas não só sobre alguns objetos que de fato foram recolhidos pela observação da artista, mas de como funciona seu olhar poético capaz de ressignificar objetos e suas funções tal qual acontece no trabalho do *bricoleur*. Os interesses, o

movimento da câmera e o processo de trabalho da poeta estão registrados em seu trabalho visual. A geração de imagens em diferentes técnicas a permitiam capturar situações observadas e registrar suas reflexões e experimentações como aquela que tira uma foto. Essas “fotografias” eram tiradas não só em seus trabalhos visuais mais elaborados, mas também em seus desenhos feitos em rascunhos associados à sua escrita poética ou em cartas enviadas para seus amigos. Na carta enviada para Donald E. Stanford, um aluno da pós-graduação de Harvard com quem se correspondia, em abril de 1934, a artista fala sobre sua observação das chaminés e de como os pássaros se relacionam com elas. Após descrever a cena que observara explicando o mecanismo utilizado pelos pássaros, conclui que fará um desenho da cena complementando sua explicação:

As chaminés daqui (que constituem a única vista que tenho de uma das janelas) são em forma de carrossel, e o inverno todos os pássaros se aqueceram nelas. Primeiro eles põem o rabo para dentro depois mudam de posição para esquentar a cabeça. É muito engraçado. Vou até fazer um desenho para você (BISHOP, 2012, p. 34)

Figura 56 – Desenho de Elizabeth Bishop.

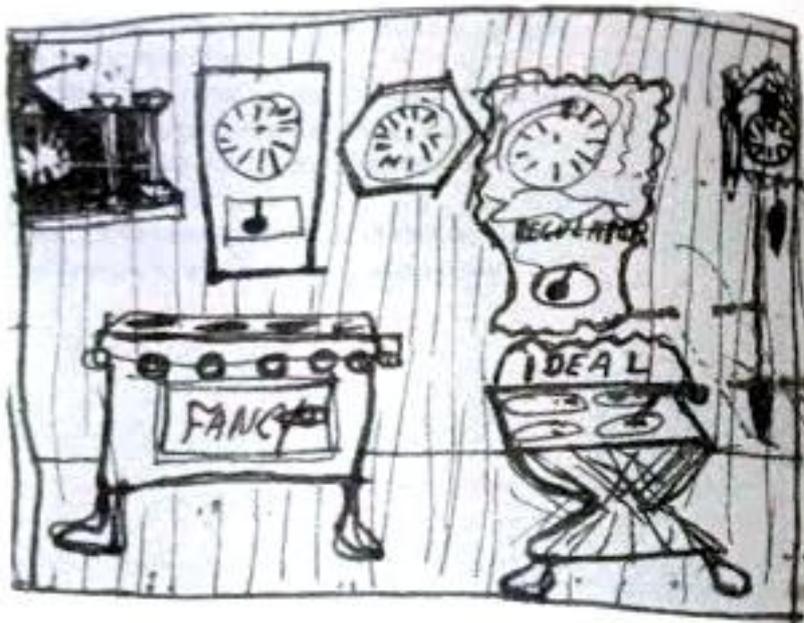


Fonte: BISHOP, 2012, p. 34.

A observação do comportamento dos pássaros (Figura 56) registrada na carta escrita quando a poeta tinha apenas vinte e três anos, acompanha a poeta ao longo de sua vida. O fascínio da poeta pelo comportamento das aves a permite observá-lo também em objetos como as folhas de jornal que voam na praia em “O mar e sua costa” ou no almanaque que paira sobre a cabeça da menina na cozinha em “Sextina”. Como vimos em “Mapa da mina”, o voo está presente tanto enquanto movimento quanto como possibilidade de olhar o mundo sob outra perspectiva como acontece em “Paris, 7 da Manhã”. O voo circular dos pombos-correio se sobrepõe ao movimento do ponteiro dos relógios do apartamento e ao desenho do mapa da cidade que dá título ao poema. Mais uma vez Bishop cria camadas visuais em sua escrita que funcionam como mecanismos que contribuem para que a imagem se forme. É possível imaginar que uma das etapas de seu fazer poético aconteça a partir do desenho. Ele é a

materialização das imagens que emergem da imaginação da poeta a partir de sua observação do mundo. Essas imagens são transformadas em poesia e devolvidas ao mundo. O desenho (Figura 57) publicado em *Edgar Allan Poe & the Juke-box* corrobora a hipótese sobre a participação do ato de desenhar no fazer poético de Bishop.

Figura 57 – Desenho de Elizabeth Bishop associado ao poema inacabado “Fogões e Relógios”.



Fonte: BISHOP, 2006, p. 65.

A imagem acompanha o poema inacabado “Fogões & Relógios” escrito entre 1937 e 1950. O desenho dá forma à loja de Fogões e Relógios. O ambiente é tratado como uma caixa que transforma os objetos em algo diferente do que propõe sua funcionalidade original. A primeira estrofe apresenta as possibilidades que os objetos podem passar a ter a partir da imaginação. Os relógios passam a ser constelações, os fogões “podem ser pedras/ ou crocodilos ou ilhas ou/ algumas outras luminárias de um mundo” (BISHOP, 2006, p. 66). Diferentemente do que acontece em outros poemas, o eu poético observa que “Os relógios estão parados, os fogões estão frios. Relógios e fogões estão velhos”<sup>42</sup> (BISHOP, 2006, p. 66). Alguns textos trabalhados ao longo dos capítulos também criam imagens sobre esses objetos, mas em todos, eles habitam casas e não uma loja. No poema “Paris, 7 da Manhã” os relógios aparecem no apartamento como pontos motivadores do movimento. Eles também se apresentam em quantidade no espaço e direcionam, através de seus ponteiros, o trajeto do eu poético.

<sup>42</sup> The clocks are still, the stoves are cold. Both clocks and stoves are old. (BISHOP, 2006, p. 66).

No terceiro capítulo refletimos sobre o espelhamento entre as casas de Worcester e da Nova Escócia trabalhadas por Bishop nos contos “A ratinha do campo” e “Na aldeia (uma história)”. Essa relação de espelhamento curiosamente também acontece quando acrescentamos a camada dos objetos que compõem o título do poema “Fogões e relógios”. O conto “A ratinha do campo” é iniciado com o verso da música “O relógio do meu avô” de Johnny Cash com uma pequena alteração. Ao invés de “O relógio do meu avô era grande demais para a prateleira” a música é cantada pelo avô como “O relógio do meu avô era alto demais para a prateleira”. A alteração pode nos aproximar dos relógios da loja em “Fogões e Relógios” que ficam fixados no alto. Se tomarmos a relação metonímica entre relógio como o próprio tempo, a relação entre o objeto e a altura cria uma ideia de tentativa e de impossibilidade de se alcançar o tempo. O esforço para alcançar as imagens do passado são parte do exercício fundamental para a elaboração dos dois contos que têm a memória por matéria prima. Em “Na aldeia (uma história)” a presença do fogão é um dos fatores que pode ter ajudado nesse resgate. Ele é construído como um objeto que faz parte da relação que se desenvolve entre neta e avó enquanto conversam na cozinha da casa. Nos dias frios, além de assar o pão e o pernil, o forno se torna o aquecedor do ambiente. Em “Sextina”, novamente a relação entre neta e avó envolve o ambiente da cozinha e dessa vez o fogão, além de ser alimentado pela avó para aquecer ainda mais o ambiente, ainda participa da conversa: “*Tinha de ser, sentencia o fogão.*” (BISHOP, 2011, p. 319). A relação entre os fogões da casa da Nova Escócia é oposta à frieza dos fogões encostados na parede da loja de “Fogões e relógios”. Neles restam apenas manchas de tinta, um pote apoiado nas bocas, rastros que formam a imagem do passado vivido pelo velho objeto:

Onde as bocas dos fogões brilhavam em brasa  
os fogos deixaram  
um pote antigo  
algumas manchas de tinta ou hena-  
mistério<sup>43</sup>” (BISHOP, 2006, p. 66).

As marcas encontradas no objeto o tornam singular. Elas contam histórias da casa que habitava, dos sujeitos com quem se relacionava. São imagens deixadas pelo tempo como um convite para descobrirmos narrativas que não pertencem ao nosso tempo. O fogão é um objeto que nos leva para a cozinha, para a casa e para suas relações mais básicas e mais

---

<sup>43</sup> Where the stove-lids glowed red-hot  
the fires left  
an ancient pot  
a few stains of paint or henna-  
mysterious” (BISHOP, 2006, p. 66).

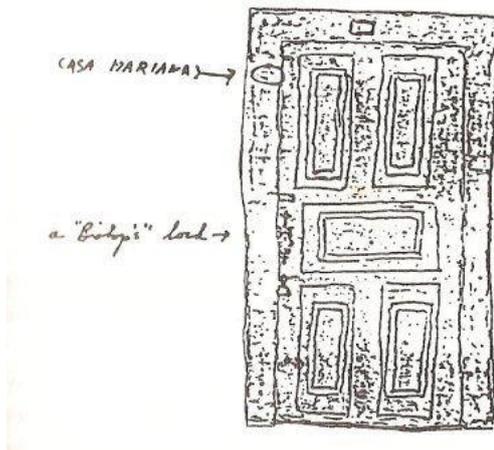
complexas com seus habitantes. Ele pode contar histórias de maneira sensorial, a partir de cheiros produzidos, do aquecimento produzido na casa, dos sabores sentidos na infância, do fascínio pelas cores e pelo movimento das chamas ou da brasa. O fogão ajuda a transformar vegetais, cereais, fungos, carnes e minerais em alimento para os habitantes da casa. Sua imagem ajuda no acesso a projeções do passado que nos ajudam a construir nossa casa dos sonhos. Possivelmente Bishop identificou no objeto essas possibilidades para a elaboração dessas imagens que a ajudassem na elaboração de narrativas de seu passado.

Em “Outros lugares” a reflexão sobre a elaboração desse passado nos aproxima do que seria nosso ideal de casa dos sonhos. Vimos que mesmo no presente nem sempre é possível enxergarmos com total clareza as características do passado que os objetos nos oferecem. Bishop constrói a imagem da névoa que envolve a casa em alguns de seus poemas de *Questões de viagem* para mostrar esse efeito desfocado sobre nossas próprias experiências e ideais. No caso dos fogões da loja, ela também cria a relação com a observação limitada. O passado dos objetos é misterioso como indica o último verso. A chama que saía pelas bocas se tornou azul com o tempo assim como os olhos de um idoso se tornam azulados pela membrana ocasionada pela catarata. A luz não entra no espaço completamente e com isso as imagens perdem sua nitidez. A partir da impossibilidade de ver completamente, a imaginação é acessada para que a imagem seja elaborada a partir das sombras ou das partes às quais temos acesso. A casa dos sonhos se forma em nossa imaginação, mas sua imagem não é estática. Ela é fluida e se modifica assim como as sombras projetadas pela chama se movimentam. Vimos, com o suporte de Bachelard, que para que a casa onírica continue existindo em nós ela nunca poderá ser materializada completamente em uma casa habitada por nós. Caso isso aconteça, os sonhos se transformarão em pensamentos. Para ele, “vale mais viver no provisório que no definitivo” (BACHELARD, 2008, p. 236).

Os deslocamentos de Bishop a proporcionam habitar diversos lugares provisoriamente. Ainda que algumas casas ao longo de sua vida tenham se aproximado do que seria esse espaço onírico, nenhuma delas o materializou completamente. Muitos leitores podem entender sua vida de viagens enquanto uma falta de senso de lar por parte da poeta, mas esta pode ser lida como uma constante manutenção e construção de sua casa dos sonhos. Essa elaboração se relaciona de maneira circular com sua produção poética. Seu fazer poético se alimenta das imagens imaginadas na construção desse espaço onírico, mas ao mesmo tempo, o processo de produção poética é fundamental para que a elaboração dessas imagens aconteça. Seguindo os rumos da poeta em direção à casa dos sonhos, essa dissertação não apresentará uma conclusão fechada. Antes de desempacotarmos a última caixa da biblioteca formada por nossas leituras de

Bishop<sup>44</sup>, proponho a leitura de uma última imagem (Figura 58) enviada, em setembro de 1969, por Bishop para Marianne Moore, como já visto na página 120.

Figura 58 – Desenho enviado por Bishop em anexo à carta para Marianne Moore, em setembro de 1969.



Fonte: BISHOP, 2012, p. 567.

O desenho da porta da casa Mariana foi enviado junto com uma descrição desta para sua amiga e referência literária que inspirou o nome escolhido por Bishop. A carta termina com um desejo-convite da poeta, em relação à casa, que podemos imaginar se estender a seus leitores: “É tão bonita – queria muito que você a visse!” (BISHOP, 2012, p. 567). Entendendo o valor simbólico do desenho em relação à casa enquanto espaço onírico, deixaremos, então, sua porta destrancada para que os infinitos caminhos de leitura sejam explorados no interior da casa e continuem ajudando a construí-la a partir das singularidades de cada leitor. Mais uma vez tomando emprestadas as palavras de Bishop, em carta para sua amiga Frani Blough, para falar sobre uma das casas que morou: “Vamos ver. Creio que podemos começar com a porta da frente” (BISHOP, 2012, p. 48).

<sup>44</sup> Referência ao texto “Desempacotando minha biblioteca”, de Walter Benjamin, trabalhado no terceiro capítulo.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. R. G.; GONÇALVES, G. R.; REIS, E. L. (ed.). *The art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. *O jogo das imagens no universo de criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume, 1999.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUSTER, Paul. *O inventor da solidão*. São Paulo: Best Seller, [20--].

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Elisabete. *Identidades entrelaçadas: uma visita ao Brasil, de Elizabeth Bishop*. 2010. 172 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Campus I, Salvador, 2010.

BARBOSA, Elisabete. A viagem e o encontro como um modo de produção de identidades: O livro *Brazil*, de Elizabeth Bishop. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009, Salvador. *Anais...* Salvador: Faculdade de Comunicação, UFBA, 2009. p. 1-16.

BARRY, SANDRA. *Conexões com a Nova Escócia – O que há em um nome?* <http://elizabethbishopcentenary.blogspot.com/2010/04/nova.html>. Acesso em: 08 ago. 2022.

BARROS, Manoel. *Ensaaios fotográficos*. São Paulo: Leya, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca – Um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. SP: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v.2).

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v.2).

BENJAMIN, Walter. *Magia, e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. SP: Editora Brasiliense, 2010. (Obras escolhidas; v.1).

BENTON, William. *Exchanging hats*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

BISHOP, Elizabeth. *Edgar Allan Poe & the juke box: uncollected poems, drafts, and fragments*. Edited and annotated by Alice Quinn. 1st edition. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

BISHOP, Elizabeth. *Esforços do afeto e outras histórias*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BISHOP, Elizabeth. Introduction. In: MORLEY, Helena. *The Diary of "Helena Morley": a Brazilian classic*. Translated and introduced by Elizabeth Bishop. London: Virago Press, 2008.

BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008.

BISHOP, Elizabeth. *Questions of travel*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

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

BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras e Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.

BROWN, Bill. *Other things*. Chicago: The Chicago University Press, 2015.

CLARK, Lígia. *Diário*. [S.l.]: Associação Cultural Lygia Clark desenvolvido com Shiro por Plano B, 2021. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61717/1957-sobre-o-espaco-diario-4>. Acesso em: 20 dez. 2022.

CLARK, Lígia. *Bicho*. Associação Cultural Lygia Clark desenvolvido com Shiro por Plano B: 2021. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61401/bicho>. Acesso em: 20 dez. 2022.

CLARK, Lígia. *Bichos*. Associação Cultural Lygia Clark desenvolvido com Shiro por Plano B: 2021. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5865/segunda-parte-bichos>. Acesso em: 20 dez. 2022.

CLARK, Lígia. *Segunda parte: bichos*. Associação Cultural Lygia Clark desenvolvido com Shiro por Plano B: 2021. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5865/segunda-parte-bichos>. Acesso em: 20 dez. 2022.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (org.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p.59-97.

CLEGHORN, A.; HICOK, B.; TRAVISANO, T. (ed.) *Elizabeth Bishop in the 21st Century: Reading the New Editions*. Charlottesville, NC: University of Virginia Press, 2012.

CORNELL, Joseph. *Pharmacy*, 1943. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-6nlK8nrata4/UBP-kfE3MnI/AAAAAAAAAzE/O-HLgIKDjeM/s320/cornell.pharmacy1943.jpg>. Acesso em: 01 ago. 2022.

CORRÊA, Mariana Resende; FRANÇA, Cláudia. *A figura do bricoleur em práticas artísticas*. VISUALIDADES, Goiânia v.12 n.2 p. 225-239, 2014. Disponível em: <https://docplayer.com.br/32043344-A-figura-do-bricoleur-em-praticas-artisticas.html>. Acesso em: 19 abr. 2022.

DENIZART, Hugo. *O prisioneiro da passagem*. Rio de Janeiro: Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8MzFTaOvsCQ>. Acesso em: 20 dez. 2022.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAIRBURN, Ed. *Marquette, Michigan; Sheet X*. 2022. Disponível em: <https://edfairburn.com/about/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

FAIRBURN, Ed. *Planisphere Céleste*. 2013. Disponível em: <https://edfairburn.com/project/planisphere-celeste/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

FITZGERALD, Emma; WILSON, Rita. *A pocket of time – a infância poética de Elizabeth Bishop*. Canadá: Nimbus publishing, 2019.

FOULCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Manoel Barros Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

German Museum of Technology. *Julius Neubronner and his Flying Photographers*, Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/julius-neubronner-and-his-flying-photographers/mQLCawGRQxy5LQ>. Acesso em: 15 dez. 2022.

GIUFRIDA, Guilherme. *Bichos: Textos*. São Paulo: MASP, 2018. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/bicho>. Acesso em: 20 dez. 2022.

GIUFRIDA, Guilherme. *Bichos: Textos*. São Paulo: MASP, 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/bicho>. Acesso em: 20 dez. 2022.

GOLDENSOHN, Lorrie. *Elizabeth Bishop: the biography of a poetry*. New York: Columbia University Press, 1992.

HICOK, Bethany. *Elizabeth Bishop's Brazil*. Charlottesville; London: University of Virginia Press, 2016.

- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.
- JORDÃO, Adriana. *Caminho calçado de pedras e memória: a casa da infância*. Curitiba: Appris Editora, 2016.
- KRENAK, Ailton. *Ecologia política*. Belo Horizonte: Ethnoscientia, 2018.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *1908 - O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- LIMA, Vênica. *Entrevista com Juliano Nemer na Casa Mariana: “Casa colonial mineira da escritora Elizabeth Bishop, em Ouro Preto”*. Minas Gerais, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BY5NieQ7q6k>. Acesso em: 09 ago. 2022.
- MAESO, Patrícia. B. M. A errância em Elizabeth Bishop: a autora como lugar. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 5, n. 8, p.266-282, abr. 2017.
- MAGALHÃES, Danielle. Jacques Derrida: O verso de tudo que eu escrevo. *Revista Tabuleiro de Letras*, v. 14, n. 02, p. 12-26, jul./dez. 2020.
- MANGUEL, Alberto. *Encaixotando minha biblioteca – uma elegia e dez digressões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARCELLINI, Anthony. Tornando-se real. In REZENDE, Diogo. *Virei viral*. 1. ed. Rio de Janeiro: Arte e ensaio, 2014.
- MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MARTON, Fabio. *Quando Pombos eram usados para tirar fotos*. 2016. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/foto-aerea-sem-aviao.phtml>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- MCCABE, Susan. *ELIZABETH BISHOP: her poetics of loss*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- MONTEIRO, George. *Conversas com Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. *Arthur Bispo do Rosário*. 2023. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em: 20 dez. 2022.
- NASH, Mildred. A biblioteca de Elizabeth Bishop: Uma lembrança. In: MONTEIRO, George (org.). *Conversas com Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- PAIVA, Ana Paula Mathias. *A aventura do livro experimental*. São Paulo: Autêntica, 2010.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Arthur Bispo do Rosário*. Wilson Lazaro (org.) Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; MELLO, Maria Elizabeth Chaves. *De volta a Roland Barthes*. Niterói: EdUFF, 2005.

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

RIBEIRO, Ewerton Martins. Biografema, studium, punctum, fotografia: quase um método. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 45-64, maio/ago. 2015.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. A poesia e as outras artes. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 9, n.2, dez. 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4725>. Acesso em: 09 ago. 2022.

SILVA, Egle P.; VALLADARES, Henriqueta. *Histórias Cruzadas N'a Trilogia de Nova York E Cortina de Fumaça, de Paul Auster*. [S.l.]: ABRALIC, 2017. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522195973.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522195973.pdf). Acesso em: 20 dez. 2022.

SILVA, Thiago B. *O Não-Lugar em Elizabeth Bishop*. Sergipe: IFSE, 2019.

SOUZA, Dione Colares. A morte do autor de Roland Barthes: ecos musicais. *Revista Ribanceira*, Pará, v. 9, p. 141-149, abr./jun. 2017.

TOMÉ, Priscila Barcelos. Eu preciso dessas palavras escritas. *Revista-Valise*, Porto Alegre, ano 11, v. 11, n. 18, p. 121-32, ago. 2021.

VELOSO, Caetano. *Livros*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/81628/>. Acesso em: 20 dez. 2022.