

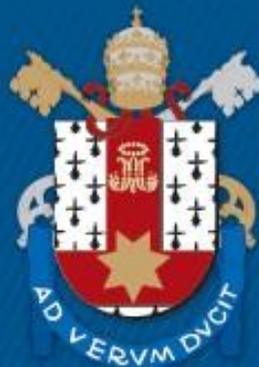
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

RAÍNNE FOGAÇA DA SILVA

**ELIZABETH BISHOP COM MARIANNE MOORE: UM DIÁLOGO ENTRE A  
SINGULARIDADE E A TRADIÇÃO**

Porto Alegre  
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

RAÍNNE FOGAÇA DA SILVA

**ELIZABETH BISHOP COM MARIANNE MOORE: UM DIÁLOGO ENTRE A  
SINGULARIDADE E A TRADIÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald (até 01/2023)

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Regina Kohlrausch (01 a 09/2023)

Porto Alegre

2023

## Ficha Catalográfica

S586e Silva, Raíne Fogaça da

Elizabeth Bishop com Marianne Moore : um diálogo entre a singularidade e a tradição / Raíne Fogaça da Silva. – 2023.

100 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald.

Coorientadora: Profª. Dra. Regina Kohlrausch.

1. Poesia. 2. Modernismo. 3. Marianne Moore. 4. Elizabeth Bishop. I. Theobald, Pedro. II. Kohlrausch, Regina. III. , . IV. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

RAÍNNE FOGAÇA DA SILVA

**ELIZABETH BISHOP COM MARIANNE MOORE: UM DIÁLOGO ENTRE A  
SINGULARIDADE E A TRADIÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Regina Kohlrausch (PUCRS) — Orientadora

---

Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral (UNESC)

---

Prof. Dr. Altair Teixeira Martins (PUCRS)

Porto Alegre

2023

*Para Maria e Rogério.*

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, pelo amor e apoio incondicionais.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pelo suporte financeiro.

Ao meu orientador, professor Pedro Theobald, pela leitura minuciosa deste trabalho e por ser um interlocutor tão generoso.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, professora Regina Kohlrausch, pelo profissionalismo, amabilidade e paciência.

Ao professor Altair Teixeira Martins, pelo pronto aceite em participar desta banca.

Ao professor Gladir da Silva Cabral. Erudito, compartilhou ao longo das aulas, durante meu período na graduação, o seu conhecimento da música, da literatura e da vida. A ele, minha profunda admiração.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras com os quais tive a oportunidade de diálogo nesses dois anos. Em especial, ao Gabriel Nunes Ramos e ao Cristiano Sandim Paschoal, por todos os momentos catárticos e conversas sobre a vida.

À Isadora Silveira Ramos e à Taiane Fernandes. Do primeiro diálogo, ainda jovens recém-formadas no ensino médio, até o último dia de aula, construímos uma imensidão de afetos. Amadurecer ao lado de vocês também constitui quem sou hoje. A Diego Rodrigo Ferraz, meu primeiro leitor, companheiro de cafés, devaneios e da vida; ouvinte atento dos meus projetos e das minhas angústias, meu maior incentivador, meu lugar seguro.

*Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.*

(Baudelaire)

## Resumo

Este estudo busca investigar, a partir de poemas selecionados dos livros *North & South* (1946), de Elizabeth Bishop, e *Selected Poems* (1935), de Marianne Moore, traços de singularidade, originalidade e, por outro lado, traços em comum, pertencentes a uma tradição, na criação poética de Bishop, poeta que é herdeira direta do alto modernismo norte-americano, em relação ao trabalho de Moore, poeta fundamental para a compreensão do período que, ao longo das décadas de 1920 e 1930, reconfigurou a forma de pensar e escrever literatura. As análises, realizadas num movimento comparativo, se darão, sobretudo, a partir do esforço empregado pelas poetisas na construção imagética e rítmica de suas criações. O trabalho, portanto, é construído a partir de três capítulos: num primeiro momento, são elencadas as discussões que tratam do debate entre ruptura e tradição, o novo e o antigo, a partir de Leyla Perrone-Moisés (1998), Octavio Paz (1984) e T.S. Eliot (1989); no segundo capítulo, por sua vez, o debate circundará as análises, sustentadas por pares de comentadores, dos seis poemas selecionados. No terceiro e último capítulo, por fim, a discussão é centrada nas diferentes significações atribuídas aos vocábulos modernismo, moderno e modernidade, a partir de Antoine Compagnon (2014), sobretudo; e, na segunda seção, o foco é no lugar que Elizabeth Bishop e Marianne Moore ocupam nos períodos do modernismo tardio e do alto modernismo, respectivamente. A partir das leituras e análises é possível afirmar que, no caso de Moore, é recorrente o emprego de uma linguagem mais informal, pautada na impessoalidade, e a quebra silábica entre os versos, sustentada, por vezes, por um rigor rítmico, e em outras por versos livres; a precisão com que descreve as imagens construídas nos poemas é outro elemento característico da poeta. No caso do trabalho poético de Elizabeth Bishop, o que mais se aproxima de Moore parece ser a atenção dada ao delineamento das imagens, sempre descritas de forma minuciosa pelo sujeito lírico nos poemas analisados. O ponto de maior afastamento entre as duas poetisas, por sua vez, diz respeito ao trato com a subjetividade e a impessoalidade: enquanto para Moore, como posto anteriormente, o trabalho com a impessoalidade é imprescindível no poema, Bishop tende a quebrar a barreira que separa essas duas esferas, o que ocasiona uma tensão dentro do próprio poema.

**Palavras-chave:** Poesia. Modernismo. Marianne Moore. Elizabeth Bishop.

## Abstract

This thesis aims to investigate, based on selected poems from the books *North & South* (1946), by Elizabeth Bishop, and *Selected Poems* (1935), by Marianne Moore, singular and original aspects, as well as, on the other hand, common traits, belonging to a tradition, in the poetic creation of Bishop, poet who is direct heir of North American high modernism, side by side with Moore, a fundamental poet for understanding the period that, throughout the 1920s and 1930s, reconfigured the way of thinking and writing literature. The analysis carried out in a comparative movement, will take place, above all, from the effort employed by the poets in the imagery and rhythmic construction of their creations. This study, therefore, is constructed from three chapters: at first, the discussions that deal with the debate between rupture and tradition, the new and the old, from Leyla Perrone-Moisés (1998), Octavio Paz (1984) and T.S. Eliot (1989); in the second chapter, in turn, the debate surrounding the analysis supported by commentators of the authors' works, of the six poems selected for this thesis. In the third and last chapter, finally, the discussion is centered on the different meanings attributed to the words modernism, modern and modernity, from Antoine Compagnon (2014), mainly; and, in the second section, the focus is on the place Elizabeth Bishop and Marianne Moore occupy in the periods of late modernism and high modernism, respectively. As from the readings and analysis it is possible to state that, in Moore's case, the use of a more informal language is recurrent, based on impersonality, and the syllable break between the verses, supported, sometimes, by a rhythmic rigor, and in others by free verse; the precision with which she describes the images constructed in the poems is another characteristic element of the poet. In the case of Elizabeth Bishop's poetic work, what comes closest to Moore is the attention given to the delineation of the images, always described in detail by the lyrical subject in the analyzed poems. The point of greatest distance between the two poets, in turn, concerns their dealing with subjectivity and impersonality: while for Moore, as mentioned earlier, working with impersonality is essential in the poem, Bishop tends to break down the barrier that separates subjectivity from the impersonal, which causes tension in the poem itself.

Keywords: Poetry. Modernism. Marianne Moore. Elizabeth Bishop.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo 1 – Confluências temporais</b>	
Quebras em fluxo .....	9
Rastros e rupturas.....	11
T.S. Eliot: poéticas sincrônicas.....	18
<b>Capítulo 2 - Entretempos: Elizabeth Bishop com Marianne Moore.....</b>	<b>21</b>
<b>Capítulo 3 – O que significa, afinal, ser moderno?</b>	
Modernismos e modernidades: disputas.....	53
Os modernismos de Bishop e Moore.....	62
<b>Considerações finais.....</b>	<b>70</b>
<b>Referências.....</b>	<b>75</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>81</b>
Galos.....	81
O Monumento.....	84
A Erva.....	86
O Peixe.....	87
A Sepultura.....	88
Não há cisne tão lindo.....	89

## Lista de figuras

Figura 1 – Primeiro manuscrito do poema <i>A grave</i> .....	97
Figura 2 – Manuscrito do poema <i>A Grave</i> , de 1935.....	98

## Introdução

*I, too, dislike it./ Reading it,  
however, with a perfect contempt for  
it, one discovers in/ it, after all, a  
place for the genuine.*

(Marianne Moore, 1994, p. 36)<sup>1</sup>

“Poetry”, poema utilizado como epígrafe desta introdução, não foi pensado nem finalizado de prontidão. Pelo contrário, Marianne Moore, por diversas vezes, revisitou seu escrito. A versão com três versos, citada acima, foi a mais curta apresentada, em contraponto às cinco estrofes do projeto anterior. Para a poeta, que expôs que “omissões não são acidentes”, o que é da ordem do inacabado e da reescrita parece ser um movimento intrínseco à condição do poeta. Escrever poemas, então, é mais uma tarefa que envolve pensamento, rigor, esforço do que um mero subjetivismo; encarar o poema não é um projeto simples, portanto. Além dessa postura, escrever e ler poemas demanda um deixar-se perder na lógica do tempo e adentrar numa profundidade que nem sempre o leitor se permite. Para a escrita desta dissertação, que se centrará numa discussão entre o teórico e a criação literária de duas poetisas, a ideia não é exaurir os poemas selecionados com a leitura e análise; mas, por outro lado, compreender, a partir de criações literárias pautadas sobretudo em técnicas, as suas composições. É justamente sobre pensar em técnicas, no formato que se pretende apresentar o poema e, principalmente, como trabalhar com a linguagem, que “Poetry” fala: “*Marianne Moore’s famous poem Poetry is a deeply ambivalent justification for the art form she practiced all her life, with which she struggled deeply*” (Teicher, 2018).

Antes de delimitarmos o percurso que se realiza na dissertação, dedicamos mais um espaço para pensar poesia, silêncio e linguagem. O crítico literário brasileiro José Castello, em texto publicado na revista Rascunho, expõe como a poesia de Marianne Moore, a partir da exatidão, profundidade e silêncio exercidos na linguagem poética, transborda significados. Ele formula, a partir do poema “Silence”<sup>2</sup>, um quadro

<sup>1</sup> “Também não gosto./ Lendo-a, no entanto, com total desprezo, a/ gente acaba descobrindo/ nela, afinal de contas, um lugar para o/ genuíno” (Moore, 1991). Tradução de José Antônio Arantes.

<sup>2</sup> O poema está presente em *Selected Poems*, de 1935. Falaremos desta publicação nas páginas seguintes, pois essa coleção de poemas tem caráter central na discussão deste trabalho.

que contrapõe a mudez ao silêncio. Para ele, os romances ingleses contemporâneos se configuram sob um mesmo prisma, influenciando, desse modo, a literatura de outras nacionalidades. Nessas publicações em língua inglesa, ainda de acordo com o crítico, o que parece ser realizado é algo que nada diz, que pode ocorrer, inclusive, pelo excesso de coisas que pretende dizer. Ele toma a poesia de Moore, então, como o oposto do que vem ocorrendo. Nas palavras do crítico:

Vivemos no mundo da fala solta, da escrita hemorrágica, das inconfidências públicas e fórmulas desdobráveis. O silêncio como um instrumento mais potente que a voz. O silêncio como maneira mais firme para dizer e guardar. O silêncio como o verdadeiro grito. Passo a maior parte do dia sozinho, trabalhando em meu escritório — em silêncio, portanto. Contudo, tanto quando leio como quando escrevo, as palavras fervem dentro de mim. O poema de Marianne me leva a pensar no quanto o silêncio é ruidoso, no quanto ele transborda em significados (Castello, 2013, p. 1).

Em meio aos ruídos que nada dizem, ainda mais potentes no contemporâneo, buscar no silêncio um meio de significação não parece ser de todo mau. E a literatura, aqui precisamente a poesia, é essa atividade que se coloca em lugar oposto à rapidez, superficialidade e mudez da lógica do contemporâneo. Ao trazer os nomes de Blanchot e Moore, o crítico pensa, ainda, no exercício da escrita no tempo presente; essa tarefa, de árduo semblante, não se deve entregar ao fugaz e ao fugidio, escrever, portanto, “não a partir da cópia, da fórmula, da ‘facilidade’. Não a partir da ‘execução’ — como nos gabinetes de burocratas [...]. Escrever a partir do desvio, da divergência, da ruptura: escrever não para desaparecer, mas para ser. E ser não é repetir, ser é arriscar-se” (Castello, 2013, p. 1). A escrita que se entrega à ordem dominante de hoje não se pode reconhecer como literária, tampouco poética. Como colocado na citação, uma escrita que surge do desvio, da ruptura é a que tem o compromisso com a literatura.

O curso desta dissertação acontece a partir dessas reflexões, sobretudo alinhadas ao desejo de empreender um maior esforço na compreensão das criações literárias das poetisas aqui estudadas. Os objetivos traçados partem de um diálogo entre duas poetisas: Elizabeth Bishop, herdeira do modernismo norte-americano, com trabalhos publicados nas décadas seguintes às grandes obras anglófonas, e Marianne Moore, nome respeitado na poesia realizada durante esse período do modernismo. A partir de uma discussão teórica sobre tradição e sobre o que é chamado de uma criação singular de cada autor, este trabalho objetiva compreender as aproximações

e os afastamentos dos trabalhos poéticos de Elizabeth Bishop e Marianne Moore. Esta, como exposto, encontra-se alocada no alto modernismo, de acordo com a tradição literária; Bishop, pelo contrário, está no grupo de escritores e escritoras que surgem imediatamente após esse período tão rico e, sobretudo, disruptivo com determinadas formas de conceber literatura, principalmente no que se referia aos assuntos postulados em seus enredos que, geralmente, abarcavam uma mesma problemática. É de se refletir, então, sobre a postura da nova geração de escritores norte-americanos que, de certo modo, não precisariam mais reivindicar mudanças, sejam elas técnicas ou abordagens de enredo. Na poesia, especialmente, as mudanças ocorrem na forma de pensar o verso, mais livre agora, bem como na estrutura que ela pode agora apresentar, como a fragmentação. Paulo Henriques Britto traça o perfil e a tarefa de Elizabeth Bishop na seguinte passagem: a autora, portanto,

[...] pertencia à primeira geração de poetas de língua inglesa para quem as conquistas do modernismo já representavam um fato incontestável, para quem T.S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens e [...] Moore eram menos figuras revolucionárias que mestres cuja obra era preciso estudar, emular e — quando chegasse a hora — deixar para trás (Britto, 2012, p. 15).

De que forma, então, os autores das gerações posteriores a Wallace Stevens, Ezra Pound, T.S. Eliot e Marianne Moore, por exemplo, se relacionam com a criação poética? O caminho a percorrer é o que mantém as conquistas dos modernistas? Ou seria da ordem do dia também criar um movimento que pudesse quebrar com tradições, conceber novas formas de pensar a literatura? Mas como realizar isso, se muito dessa quebra já consta no aparato literário, conquistado não faz muito tempo? É a partir dessas diversas questões que contemplamos, neste trabalho, duas poetas de períodos distintos, a fim de compreender os limites e as possibilidades da criação poética num contexto de diversas mudanças no trato com o literário.

No primeiro capítulo, trazemos uma discussão que, a partir de alguns escritores os quais também exerceram a tarefa de teórico e de crítico, debate a quebra de uma tradição que até o final do século XIX se manteve erguida, ditando os assuntos e as estruturas das criações literárias; além disso, há, também, uma discussão acerca de uma consciência histórica que deve estar presente na comunidade literária. Dito de outro modo, o objetivo traçado é o de verificar a partir de qual momento se lançou

luz sobre o tema da quebra de uma tradição, tão caro ao modernismo norte-americano, e sobre quais pontos essa quebra se apresentou, ao mesmo tempo que houve uma consciência de que uma significação isolada de um escritor não era possível de se realizar. Para discorrer sobre a questão, a principal referência é Leyla Perrone-Moisés e a discussão exposta em *Altas Literaturas*. A partir da publicação, realizam-se reflexões do entendimento de tradição e ruptura, especificamente a partir do contexto anglo-americano, na conjuntura dos seguintes nomes: Jorge Luis Borges, Octavio Paz e T.S. Eliot. Entendemos que os apontamentos de T.S. Eliot representaram um importante diálogo com outros críticos e, até mesmo, implicaram num diferente modo de recepção dos trabalhos literários para os leitores. Por essa razão, dedicamos a ele uma parte específica do capítulo.

Já no segundo capítulo, o foco é o trabalho com os poemas de Elizabeth Bishop (1911-1979) e de Marianne Moore (1887-1972)<sup>3</sup>. As publicações em que se encontram os poemas são estas: *North & South*, livro de Bishop, e *Selected Poems*, de Moore. A escolha do livro *North & South* se deu em razão de ser a primeira coleção de poemas publicada por Bishop, em 1946. Ainda que a publicação ocorra em determinada data, é importante sublinhar que diversos poemas que ali se apresentam foram escritos durante um longo período. Inclusive, umas das questões que preocupa Bishop no momento da publicação é o fato de seu trabalho não adentrar a temática da Segunda Grande Guerra, que teve seu fim em 1945. Ela pede, então, que a edição expresse que grande parte dos poemas ali presentes foram escritos anteriormente aos episódios da segunda grande guerra: “*Most of these poems were written, or partly-written, before 1942*” (Macgowan, 2004). Justamente por ser a primeira coleção de poemas de Bishop é que o livro foi escolhido, pois o objetivo é visualizar, nos poemas selecionados, o afastamento e a aproximação com os traços do alto modernismo norte-americano. Já no caso do livro de Marianne Moore, publicado em 1935, a escolha se justifica pelo fato de conter poemas pensados e escritos durante o período do alto modernismo norte-americano que abarca, principalmente, a década de 1920.

Como posto anteriormente, o objetivo é realizar uma leitura e análise dos poemas, a fim de tentar compreender as articulações que os escritos das duas poetisas

---

<sup>3</sup> Cabe citar aqui o nome de Emily Dickinson, poeta fundamental do modernismo norte-americano. O trabalho dela certamente influenciou os poemas de Bishop e Moore que serão analisados posteriormente. Contudo, a proposta deste texto não é o de se aprofundar em Dickinson; por isso, não faremos análises de seus poemas.

estabelecem, isto é, aproximações e/ou afastamentos. A seleção dos poemas ocorre a partir de assuntos similares, uma vez que o intuito, entre outros objetivos, também é o de compreender como as duas poetisas lidam com temáticas semelhantes. A coleção selecionada, então, é esta: “Roosters”, “The Monument” e “The weed”, de Elizabeth Bishop; “The Fish”, “No Swan So Fine” e “A Grave”, de Marianne Moore. A análise foca, sobretudo, na construção imagética e rítmica de cada poema. No último capítulo, por fim, a discussão é centrada em dois momentos: na primeira parte, no entendimento de moderno, modernismo e modernidade; na segunda parte, o objetivo é visualizar, de forma mais clara, o entendimento do período modernista para as duas poetisas, numa tentativa de compreender se o que houve, de fato, foi uma relação sem tensões e tranquila das escritoras com o período literário em questão.

## Capítulo 1. Confluências temporais.

### Quebras em fluxo

*A arte tem o dever de manter vivo o fluxo da história ao fazer surgir o novo. A arte não acompanha a história, ela faz história.*

(Donaldo Schüler, 2006, p. 12)

Em texto à *Partisan Review*<sup>4</sup>, o poeta e crítico literário Randal Jarrell apresenta aos leitores uma escritora cujos traços literários se delineiam pela oposição: “*Miss Bishop is capable of the most outlandish ingenuity — who else could have made a witty mirror-image poem out of the fact that we are bilaterally symmetrical? — but is grave, calm, and tender at the same time*”<sup>5</sup> (Jarrell, 1946, p. 498). O crítico, numa tentativa de apreender as particularidades forjadas nos poemas que dão forma ao primeiro trabalho publicado por Elizabeth Bishop, realiza uma análise estruturada numa casualidade cotidiana presente nos versos, mas que acaba se potencializando na organização poética feita por Bishop. Dito de outro modo, para Jarrell, o que de maior há nos poemas é a linguagem empregada na construção dos versos e estrofes; ainda que os temas ali presentes remetam a uma simplicidade costumeira, os escritos não se limitam a esse lugar comum, ou se restringem às banalidades rotineiras, pois a linguagem, que é potência, expande o que é da ordem do descritivo.

---

<sup>4</sup> A revista, veiculada entre 1934 e 2003, foi um importante meio de divulgação da cultura norte-americana, sobretudo nas décadas de 1940 e 1950. Como é bem sabido, nas duas primeiras décadas do século XX, os intelectuais estadunidenses eram dependentes das criações artísticas e intelectuais europeias. A partir de 1920, contudo, Nova York tornou-se o palco efervescente da cultura, ocupando o lugar que antes cabia a Paris. A revista *Partisan Review* surge, então, como um espaço de circulação de resenhas e críticas literárias, bem como de criações literárias dos escritores e escritoras norte-americanos. Heloisa Pontes, no ensaio *Cidades e intelectuais: os “nova-iorquinos” da Partisan Review e os “paulistas” de Clima entre 1930 e 1950*, perfaz o início da empreitada do grupo, estabelecendo pontos de aproximação e afastamento com a revista *Clima*, cuja primeira edição data de maio de 1941, por estudantes da Universidade de São Paulo. Os integrantes do grupo fizeram com que a revista brasileira, assim como a norte-americana, se tornasse uma importante via de circulação da crítica cultural, neste caso, paulista, sobretudo.

<sup>5</sup> “Bishop é de uma inusual criatividade — quem mais poderia escrever um inteligente poema calcado numa imagem refletida no espelho, uma vez que somos bilateralmente simétricos? — mas é sério, calmo e delicado ao mesmo tempo” (tradução nossa).

Silviano Santiago, em uma espécie de tentativa de estabelecer uma “epistemologia do poema descritivo” (Santiago, 2000) de Bishop, traz para o debate os aspectos de uma linguagem que a poeta privilegia. Para o crítico, essa linguagem concentra-se numa espécie de jogo que, assentado entre a realidade e a imaginação, perfaz a concretude do poema. Para Santiago, a poeta “[...] encena um jogo linguístico que se passa entre a visualização objetiva do que ‘realmente aconteceu’ e a sucessiva tradução sensível [*rendering*] do acontecimento privilegiado, tarefa a ser executada pela palavra poética”<sup>6</sup> (Santiago, 2000, p. 9). Ainda que não se atente a uma estruturação da linguagem, isto é, a questões mais intrínsecas à técnica, Santiago sublinha algo que não deixa de se relacionar à criação literária; a poesia não surge no vazio, no oco, ela acontece a partir de uma materialidade e, para o crítico, o olhar sensível, em relação direta com o próprio ato criativo, é o que constrói o poema.

Ao retomarmos o escrito de Randall Jarrell, encontramos o diálogo que ele estabelece entre Elizabeth Bishop e Marianne Moore. Para o crítico: “*the poet whom the poems of ‘North & South’ present or imply is as attractively and unassumingly good as the poet of ‘Observations’ and ‘What are years’ — but simpler and milder, less driven into desperate straits or dens of innocence [...]*” (Jarrell, 1946, p. 499).<sup>7</sup> Dada relação não ocorre a partir do acaso; as duas poetas, ainda que alocadas, sobretudo a partir do olhar da história literária, em períodos distintos<sup>8</sup>, não deixam de manter

---

<sup>6</sup> Em dado momento, o ensaio de Santiago, procedente de uma fala realizada na Conferência Internacional “The Art of Elizabeth Bishop” no ano de 1999, envereda para um caminho espinhoso para os estudos literários e que, ainda hoje, não foi superado: a ideia de uma subjetividade criadora, isto é, a ideia de que um escritor realiza criações a partir de sua experiência vivida. A consciência do lugar que o ensaio parece tomar é bastante clara ao crítico, que pontua sua intenção com o uso do termo “tradução do acontecimento”: “O que estamos chamando de ‘tradução do acontecimento’ não se refere, pois, a apenas um movimento dos olhos, do olhar observador, que determina pelos sentimentos pessoais a palavra, numa ligação direta entre a emoção do sujeito e a paisagem vista ou entrevista. Não se refere tampouco à redução da história do indivíduo a um determinismo linear que considere apenas a ação do passado sobre o presente” (Santiago, 2000, p. 15). Para o crítico, essa “tradução do acontecimento” não se limita ao descrever os objetos ou os acontecimentos tal como estão postos ou ocorrem, numa ideia que limita o ato criativo ou, melhor, faz com que a criação se reconheça apenas na descrição da realidade, como o ofício do historiador, mas, por outro lado, “refere-se antes a um reordenamento dos traços mnésicos que estão sempre já [...] inscritos na memória do poeta, reordenamento que é proporcionado ou ditado pela atenção ao instante que já não é mais o presente mas o passado no seu devir” (Santiago, 2000, p. 15).

<sup>7</sup> “A poeta que os poemas de *North & South* apresenta, ou implicitamente apresenta, é tão atraente e agradavelmente boa quanto a poeta de “*Observations*” e “*What are Years*” — contudo, mais simples, menos atrelada a um estado de desespero ou de refúgios de inocência” (tradução nossa).

<sup>8</sup> Bishop encontra-se no período que pode ser nomeado de “modernidade tardia”, ou mesmo contemporaneidade, uma vez que, ainda que tenha escrito poemas na década de 1930, publicando-os em revistas literárias, é somente em 1946 que, de fato, o seu primeiro trabalho de poesia transita nas livrarias. Marianne Moore, por sua vez, é um dos nomes que compõem o grupo de escritores e escritoras norte-americanos da década de 1920.

diálogo. A aproximação, principalmente para Bishop, contribui para o trabalho com o poema. Em carta de fevereiro de 1940, Bishop comunica a Marianne Moore sobre um novo poema que havia escrito; ainda que ele não lhe agradasse em sua integralidade, Bishop acaba enviando-o para a leitura de sua colega: “Estou lhe mandando um poeminha bem bobo [“The Fish”]. Acho que ele é muito ruim, e se não parece Robert Frost talvez lembre Ernest Hemingway! O último verso é para ver se ele fica diferente, mas não sei, não [...]” (Bishop, 1995, p. 93). Em resposta, Moore fornece questionamentos e reflexões que inquietam sua “aluna”. É possível pontuar, portanto, que há, nessas trocas, um diálogo técnico, mas mais do que isso: o que se mostra são vozes que não se limitam ao presente, mas que se erguem, também, a partir de um passado; ora, como a própria Bishop escreve, seu poema parece se aproximar do trabalho de outros escritores.

Schüler aponta, na epígrafe que abre este capítulo, para a relação entre arte e história: a arte, ao confrontar-se com a história, não se opõe a ela, ou refuta-a, pelo contrário, transita com ela pelo tempo. É justamente sobre essa relação que este capítulo tratará; a partir das tensões que emergem entre um passado, uma história, e a tentativa de ruptura com esse tempo, a fim de que surja o novo. Contudo, essas relações implicam questões mais profundas do que apenas um desvincular-se do passado, quiçá o aparecimento do novo.

## **Rastros e Rupturas**

Leyla Perrone-Moisés, ao fornecer um panorama da crítica literária no século XX, sublinha primeiramente que, até o oitocentismo romântico, a crítica não exercia um papel autônomo, uma vez que a própria ideia de criação literária estava posta, isto é, as temáticas a serem tratadas no romance ou poema estavam dadas, bem como o que diz respeito aos aparatos ligados às técnicas literárias. Não havia, então, aquilo que é entendido como originalidade de um escrito, ou mesmo uma ideia de ruptura com traços de uma tradição. Esse cenário, contudo, altera-se com as demandas literárias da segunda metade do século XIX: “nascidos com a estética romântica, os valores ‘novidade’ e ‘originalidade’, desconhecidos anteriormente, têm tido uma longa vida” (Perrone-Moisés, 1998, p. 9). A partir do estabelecimento da ideia do novo, que passa a imperar de forma contundente, com sucessivas refutações de

traços criativos do passado, a intelectual questiona o que, de fato, poderia ser compreendido como a ideia de novidade: “o que é original, quando só há diferenças?” (Perrone-Moisés, 1998, p. 10). É possível apontar, portanto, a partir do cenário que ora se apresentava, que, apesar do objetivo almejado pelos escritores, a linha tênue entre tradição e novidade inclinava-se parcialmente para a ideia de original, uma vez que imperava muito mais um ato de quebra de valores do que a originalidade em si.

Ainda que prevalecesse esse estatuto da quebra, ou ruptura da ruptura, um movimento mantinha-se em voga: a leitura crítica dos autores sobre os seus próprios trabalhos. Esses escritores, ainda que esse exercício não abarcasse todo o grupo, são chamados, pela intelectual, de “escritores-críticos”; é interessante sublinhar que, para eles, não era possível desvincular-se do passado em sua totalidade, pois “[...] os escritores-críticos não apenas respondem por meio de discursos críticos como suas próprias obras são respostas articuladas às obras anteriores”<sup>9</sup> (Perrone-Moisés, 1998, p. 14). Ora, o que está em jogo, então, é confluência entre as duas temporalidades; ou seja, entre aquilo que foi pensado num tempo anterior ao presente e o que se busca criar no contemporâneo. Ao passo que essa atitude é realizada, a partir da aceitação de um caráter dual da temporalidade, tanto o passado e a ideia de tradição são atualizados, como os escritos do presente orientam e dão luz aos escritos futuros, uma vez que, “escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente” (Perrone-Moisés, 1998, p. 11).

Um questionamento que pode ser feito, a partir das reflexões postas, é o seguinte: se não há um fio linear conduzindo as produções literárias, como, então, a literatura é separada em blocos? Isto é, por qual motivo essas produções são encaixadas em escolas literárias, ou períodos literários, por exemplo. Mais do que isso, se é em determinado momento da história que intelectuais questionam a quebra desse fio linear, então o período que precede ao momento de ruptura é todo ele linear?

---

<sup>9</sup> Perrone-Moisés, antes de lançar reflexões sobre o termo “escritores-críticos”, utilizava-se da formulação “críticos-escritores”. Isso decorre da mudança de posicionamentos teóricos, principalmente a partir da leitura dos trabalhos pós-estruturalistas de Roland Barthes. De acordo com a intelectual, “o escritor-crítico é o escritor que também pratica a crítica. O crítico-escritor é o crítico que pratica a escritura, tipo de discurso teorizado pelo pós-estruturalismo. Alguns críticos-escritores não são escritores-críticos (não têm obra de ficção ou de poesia)” (Perrone-Moisés, 1998, p. 217). Para ela, ainda há mais uma postura que deve ser exercida pelo escritor a fim de que ele possa ser compreendido como um escritor-crítico: a leitura literária em línguas estrangeiras. Para uma melhor compreensão do que Perrone-Moisés trata como escritura, bem como o seu momento de transição teórica, conferir: Barbosa, Marcio Venício. *Escritura e amizade: a presença de Roland Barthes na obra de Leyla Perrone-Moisés*. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 22, n. 3, p. 78-92, 2020.

São questões complexas, que solicitam um maior adensamento para chegar a uma resolução, ou resposta, se é que há possibilidade do encerramento dessa problematização. Em linhas gerais, o que pode ser exposto é que constatações sobre uma recusa da linearidade ocorrem somente com o romantismo e, mais precisamente, com o que se entende por período moderno. Como posto anteriormente, antes do período romântico, havia uma verdade ocidental, um caráter ético e moral a ser seguido na escrita das produções literárias, não existindo espaço para pensar o novo, o único, o original. Há que salientar, também, a redoma cientificista que passou a cercar os estudos das humanidades a partir do século XVII; ora, o pensamento linear, de algo que avança no tempo, esquecendo o passado, ou seja, tratando-o como acabado, é próprio do cientificismo. Somente após um afastamento desses ideais tidos como únicos, é que foi possível visualizar que, de forma distinta de um produto passível de experimento fragmentário, a literatura, constituída na e pela linguagem, não se deixa cercar pelo metodológico, aqui compreendido em termos científicos. Daí que, a partir de uma outra visão para com o material literário, o fio que entende a literatura em linha reta se rompe.

Essa visão de um passado que afeta o presente e que, ao mesmo tempo, se deixa afetar, é também discutida quando do pensamento da história como disciplina. Nietzsche, por exemplo, compreendia que aquilo que denota a história também “prevalecerá para a história literária: ‘podemos explicar o passado somente por aquilo que é mais poderoso no presente’” (Perrone-Moisés, 1998, p. 30). Não cabe ao pensamento do filósofo, portanto, um apagamento de rastros históricos, pelo contrário, há uma potencialização de elementos literários do passado no agora. Além da compreensão de Nietzsche acerca das implicações de diferentes tempos na história literária e na história como disciplina, trazida por Leyla Perrone-Moisés, há outros nomes que podem ser lembrados acerca do problema, uma vez que surgiam, nas últimas décadas do século XIX, bem como no início do século XX, os apontamentos sobre a existência de um progresso ou não nas artes e, aqui mais especificamente, nas criações literárias. Outro escritor-crítico é Jorge Luis Borges, argentino, mas que manteve um forte diálogo com as criações anglo-americanas:

Leitor de Eliot, Jorge Luis Borges deu uma brilhante contribuição à derrubada da história literária linear, sucessiva e finalista, no ensaio “Kafka e seus precursores” (1951). Reconhecer que um escritor teve precedentes é o óbvio e o habitual; entretanto, chamar esses predecessores de precursores, como

faz Borges, é privilegiar declaradamente o que vem depois, é subverter toda a questão das fontes, das influências, e a própria noção de tradição. A existência do posterior, para Borges, não é consequência, mas pode ser até mesmo condição de “existência” do anterior. [...] Para Borges, os novos escritores não prosseguem, mas criam o passado, tornando-o legível: “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro” (Perrone-Moisés, 1998, p. 33).

Borges endossa o coro de vozes que questionam o progresso das artes. Mais do que apenas escritores e escritoras que integram um escopo do passado, esse grupo que veio anteriormente é visto, por Borges, como precursor. Ora, precursor é o sujeito que antecipa algo, desenvolvendo questões que serão pensadas adiante. No momento em que Borges compreende esse papel exercido por esses autores, o tempo passado e o tempo futuro extinguem-se. O que há, então, nesse núcleo de criação não é uma ideia de progresso, mas de aperfeiçoamento. Como posto por Leyla Perrone-Moisés, Borges entendia a temporalidade de uma forma distinta daquela que é compreendida por sucessões; para ele, o tempo é muito mais de uma ordem ideal, negando sua própria existência. Portanto, “diante dessa questão do progresso, Borges fica isento de contradições, na medida em que assume sua posição idealista. Dos escritores- críticos, [...] ele é o mais tranquilo na negação do progresso, já que nega o próprio tempo” (Perrone-Moisés, 1998, p. 42).

Otávio Paz é mais um nome que integra o corpo de escritores-críticos. Logo no capítulo de início d’*Os filhos do barro*, livro que, de certo modo, retoma e expande questões postas em *O Arco e a Lira*, Paz expõe que há uma poesia moderna; contudo, apesar de carregar em seu bojo o desejo de quebra com a tradição, essa poesia não deixa, também, de ser tradição. Há que se notar, de fato, as contradições que a afirmação carrega. Essas ambivalências, bastante claras ao crítico, não deixam de ser confrontadas em seu próprio texto; nas palavras do crítico: “a modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra” (Paz, 1984, p. 18). Isto é, a modernidade, para ele, escapa a todo instante, pois, ao passo que surge no tempo presente, imediatamente já está em outro tempo que não o do presente. Mas, agora, voltemos nosso olhar para o trecho de abertura do capítulo:

O tema deste livro é a tradição moderna da poesia. A expressão não só significa que há uma poesia moderna, como que o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo. Entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a

quebrantar a tradição. Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade? E há mais: inclusive, caso se aceitasse que a negação da tradição por extenso poderia, pela repetição do ato através de gerações de iconoclastas, constituir uma tradição, como chegaria a sê-lo realmente sem negar-se a si mesma, ou seja, sem afirmar em um dado momento, não a interrupção, mas a continuidade? A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura. A contradição subsiste se, em lugar das palavras interrupção ou ruptura, empregamos outra, que se oponha com menos violência às ideias de transmissão e de continuidade. Por exemplo: a tradição moderna. Se o tradicional é, por excelência, o antigo, como pode o moderno ser tradicional? Se a tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade? (Paz, 1984, p. 17).

A ideia de tempo está atrelada ao que Paz entende por tradição. Para o crítico a quem “o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura” (Paz, 1984, p. 11), esse atrelamento entre temporalidade e tradição, bem como suas rupturas, não é algo que gera estranhamento. Para ele, então, o que de fato há é uma tradição moderna; essa formulação acaba desfazendo alguns equívocos que poderiam persistir caso outra forma de nomear a época em questão fosse usada. Ainda que “tradição” e “moderno” pareçam estar em conflito — este desfeito mais à frente no ensaio —, é o próprio conflito que, para o escritor-crítico, melhor nomeia o período:

A tradição do moderno encerra um paradoxo maior do que o que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, pois o tempo transcorre com tal celeridade, que as distinções entre os diversos tempos — passado, presente, futuro — apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes. Podemos falar de tradição moderna sem que nos pareça incorrer em contradição porque a era moderna poluiu, até apagar quase por completo, o antagonismo entre o antigo e o atual, o novo e o tradicional. A aceleração do tempo não só torna ociosas as distinções entre o que já se passou e o que está passando, como anula as diferenças entre velhice e juventude. Nossa época exaltou a juventude e seus valores com tal frenesi, que fez desse culto, não tanto uma religião, mas uma superstição, contudo, nunca se envelheceu tanto e tão rápido como agora. Nossas coleções de arte, nossas antologias de poesia e nossas bibliotecas estão cheias de estilos, movimentos, quadros, esculturas, romances e poemas prematuramente envelhecidos (Paz, 1984, p. 22).

Cabe lembrar quando esse texto foi escrito: 1974. Há, portanto, um afastamento do período moderno<sup>10</sup>, principalmente dos ruídos ocasionados na década de 1920. A condição possibilitada pelo olhar externo é privilegiada, pois mais distante

---

<sup>10</sup> Moderno, modernidade e modernismo, vocábulos bastante presentes nesta seção do trabalho, não correspondem, necessariamente, entre si. Por essa razão, dedicamos a primeira parte do último capítulo aos tensionamentos que decorrem dessas diferentes significações.

do objeto, permitindo uma visão mais panorâmica. Por “nossa época” depreende-se o que moldava o repertório das relações entre sujeitos e objetos; o efêmero, a partir da década de 1940, passou a imperar. Assim, há um envelhecimento precoce dos objetos e das ideias que não se incluem no agora. Mas, mais do que a relação temporal vista de forma isolada, é importante sublinhar na citação posta o caráter de entendimento do moderno. O conflito entre o velho e o novo dissipa-se, porquanto a própria noção do tempo se modifica. Isso se dá em virtude da derrocada das bases de um projeto de civilização. Dito de outra forma: para o estudioso, o modernismo na literatura não está desvinculado do pensamento e das formas de existência do moderno, isto é, do modo amplo como ele se apresenta nas sociedades, particularmente em países com um maior desenvolvimento. Os modos de manifestação no âmbito social dizem respeito, sobretudo, a uma nova forma de se relacionar com o tempo e, por consequência, com a ideia de progressão, ou melhor, uma não progressão. Não há, então, como desvincular a ideia de progresso das civilizações com a progressão das artes e “é essa mesma recusa em afirmar um progresso da arte que o leva a duvidar dos valores da modernidade, sobretudo de seu principal valor, implícito no próprio termo pelo qual ela se designa: o ‘novo’” (Perrone-Moisés, 1998, p. 43).

A descrença ocorre, principalmente, em virtude de uma aceleração do tempo, sobretudo um tempo histórico, que pode ser apenas um sentimento, ou sensação, que não condiz com o real. O que não pode ser negado, para ele, é o fato de uma relação dos sujeitos com o tempo moderno ter sofrido uma mudança. Essa diferença tanto é causa como consequência da ordem da civilização desse tempo, vista como singular pelo autor:

Então, em que sentido podemos falar de tradição moderna? Ainda que a aceleração da história possa ser ilusória ou real — a dúvida sobre isto é lícita —, podemos dizer, com certa confiança, que a sociedade que inventou a expressão a *tradição moderna* é uma sociedade singular. Essa frase contém algo além de um a contradição lógica e linguística: é a expressão da condição dramática de nossa civilização, que procura seu fundamento, não no passado nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança. Quer acreditemos que as estruturas sociais mudem muito lentamente e que as estruturas mentais sejam invariáveis, quer acreditemos na história e em suas incessantes transformações, há algo inegável: nossa imagem do tempo tem mudado. Basta comparar nossa ideia do tempo com a de um cristão do século XII, para logo notar a diferença (Paz, 1984, p. 25, grifo no original).

Na passagem, Paz sublinha uma vez mais a questão da mudança do comportamento civilizacional a partir do período moderno, que, para ele, se

caracteriza pela singularidade. A partir dos diferentes autores aqui citados, ainda que concordem em alguns pontos, é possível visualizar reflexões que entram em conflito. Para Paz, por exemplo, o moderno se dá na temporalidade disruptiva: “nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação” (Paz, 1984, p. 18). O caráter original, ou da novidade, não caracteriza o modernismo de maneira mais coerente. De acordo com o crítico, já havia, no século XVII, uma busca pelo novo, ainda que essa “novidade do século XVII não [fosse] crítica nem trazia a negação da tradição. Ao contrário, afirmava sua continuidade” (Paz, 1984, p. 19).

Ainda que compreenda a virada ocasionada em diferentes vertentes da criação literária, Paz parece ser, entre os escritores-críticos aqui abordados, o mais crítico a uma ideia de modernismo como o propulsor da originalidade ou do novo, portanto; para ele, inclusive, a relação que se dá pela novidade muitas vezes não diz respeito ao novo em si, mas ao fato de ser diferente: “os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição da ruptura. São uma das máscaras que a modernidade ostenta” (Paz, 1984, p. 21).

Borges e Eliot aparentam uma maior proximidade teórica, nem sempre concordando com Paz. Enquanto para este parece haver uma descrença do moderno, Eliot, em seu ensaio “Tradição e Talento Individual”, ainda que não parta de uma originalidade temática, expõe sobre a consciência histórica que deve existir nas reflexões de escritores contemporâneos: “Eliot é assim um dos primeiros (Pound o faz na mesma época, talvez um pouco antes) a formular incisivamente uma ‘poética sincrônica’” (Perrone-Moisés, 1998, p. 31). Além de tecer reflexões sobre esse problema, Eliot “é também dos primeiros a expor o que vai ser uma ideia condutora da poética de nosso século: a história literária como um conjunto em permanente mutação, cada obra realmente nova forçando a um remanejamento da ordem anterior” (Perrone-Moisés, 1998, p. 31). Por esses indícios, reservaremos, a seguir, um espaço para uma melhor discussão do ensaio de T.S. Eliot.

## **T.S. Eliot: poéticas sincrônicas**

Em “Tradição e Talento Individual”, de 1919, Eliot argumenta sobre a significação dos escritores numa conjuntura mais ampla, isto é, o lugar que esses autores ocupam no espaço histórico. Se somente lido por um viés que privilegie mais os comentários críticos do que de fato a leitura do ensaio, a impressão que se terá será da ordem do conservador e do tradicionalismo. E, pelo contrário, o que é exposto por Eliot se aproxima muito mais de um espaço aberto, que pode ser ocupado por toda a comunidade literária, uma vez que essa tradição está em vias de mudanças, e isso ocorre de forma constante. Para o autor, portanto, a ideia de tradição não é algo arqueológico, que remete a um passado arcaico e longínquo, tampouco fixo. Ao contrário, “Eliot pensa a tradição como um espaço de apropriação e transmutação posterior, e não como um objeto definido e situado num passado distante” (Cechinel, 2017, p. 293). Desse modo, um escritor tradicional, para o poeta, está longe de ser aquele cujas criações trazem à tona somente um mote do passado, mas sim é aquele que estuda os que antes dele dedicaram-se à árdua tarefa literária, a fim de reconhecer seu lugar num determinado tempo, como também tomar consciência de sua criação literária.

O termo “tradição”, se lido à luz dos escritos filosóficos iniciais do autor, conforme faz André Cechinel (2017), corrobora ainda mais essa ideia de não fixidez de determinados autores, pois, para Eliot, os conceitos filosóficos são da ordem da revisitação, da incompletude e do inacabado. Esse mesmo pensamento vale para a ideia de tradição elaborada pelo autor. A tradição tem relação direta com o inacabado, pois o espaço que será ocupado se transmutará no tempo; conforme Perrone-Moisés sublinha, o “que é moderno, no ensaio de Eliot, é uma radicalização das propostas românticas” (Perrone-Moisés, 1998, p. 30). De fato, há um pensamento quase que original em seu escrito e, talvez por isso, a própria utilização dos termos “tradição” e “talento individual” neguem a si próprios. Isto é, como é possível ocorrer uma tradição quando se está sempre em vias de alteração, mudança. Por isso, “a tradição, nesses termos, é algo que requer necessariamente a sua própria negação parcial ou reelaboração segunda para poder existir” (Cechinel, 2017, p. 293).

A leitura realizada por Cechinel do ensaio de T.S. Eliot é bastante profunda, revisitando um escrito de 1913-1914 e a tese de doutorado, “nunca defendida, redigida

em 1916 e publicada apenas em 1964” (Cechinel, 2018, p. 194), ele (re)lê o ensaio de 1919. Uma das questões que se pode destacar é que o norte-americano une tradição ao talento individual não apenas por meio da conjunção aditiva “e” (ou “*and*”, no original) no título, a operação do ensaio é de tentar fundir esses termos para fugir do dualismo. Ora, “o diálogo entre os novos escritores e ‘os poetas e artistas mortos’ caminharia no sentido de pensar a literatura a partir de uma ideia de ‘comunidade literária’, uma continuidade sempre incompleta e provisória” (Cechinel, 2018, p. 207-208). Essa incompletude é, porém, “tanto mais eficiente quanto maior a sua capacidade de convocar e reunir diferenças” (Cechinel, 2018, p. 208). Dessa maneira, “a tradição, em poucas palavras, é algo fabricado e que serve a um uso futuro, uso este que, por sua vez, também efetuará uma mudança significativa não só no novo ‘objeto’ produzido, mas na própria matéria-prima utilizada para a sua fabricação” (Cechinel, 2018, p. 208). Ao analisar esses escritos da juventude de Eliot, Cechinel possibilita um novo olhar à ideia de tradição não mais fetichizada e classicista, e sim como uma dimensão coletiva e colaborativa em constante transformação.

É com essa certa ideia de fluxo que “Eliot afirma a permanência do melhor do passado no presente, propondo uma recuperação de todos os tempos no tempo atual” (Perrone-Moisés, 1998, p. 38). Vale destacar que se há uma recuperação ela não ocorre de modo integral, sempre ocorrerá por meio de interpretações, subsunções e deslizos. Por isso, torna-se necessária a fabricação de uma tradição, não apenas uma inserção passiva, o próprio autor desestimula isto: “se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada” (Eliot, 1989, 38). Portanto,

A alteração do passado constitui uma revolução considerável nas relações dos novos com a tradição. A tradição deixa de ser um dom ou um fardo, ela tem de ser recriada, conquistada. O poeta cria para si mesmo uma tradição, estabelecendo relações sem as quais o passado e ele mesmo careceriam de significação e de valor (Perrone-Moisés, 1998, p. 30).

É certo que traços individuais, aqui em termos eliotianos, constituirão também a criação literária, mas não somente; aliás, o que de mais particular é exaltado em um poema por um leitor pode ser, na verdade, aquilo que o poeta criou a partir de seus antecessores. Há que se pontuar, no entanto, que não se trata de evocar um passado a fim de reproduzi-lo em sua integralidade, isto é, de o poeta calcar-se nas

raízes históricas e tão somente lá permanecer. A consciência histórica assinalada por Eliot é, antes, a consciência de uma existência que não se concebe desprendida de um todo, mas que se quer contemporânea, é a consciência de que “[n]enhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho” (Eliot, 1989, p. 39). É essa afetação simultânea, de um passado que se deixa moldar pelo presente, assim como um tempo presente que é afetado pelo passado, que torna um poeta contemporâneo: “[...] esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo” (Eliot, 1989, p. 39).

A construção do argumento de Eliot se dá a partir de paradoxos, conclusões inconclusas. Para o autor, a escrita literária acontece por meio de um jogo entre consciência e inconsciência. A construção poética é, então, atividade exigente, pois pôr tais paradoxos em prática exige um duplo esforço. Como ele mesmo expressa,

a poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas (Eliot, 1989, p. 47)

O pensamento de Eliot influenciou não somente a crítica literária, como também escritores literários. Tanto lido do modo como fazemos aqui ou de modo mais conservador, para criticá-lo ou concordar com ele, durante a primeira metade do século XX, sobretudo, seus escritos tiveram grande impacto. É a partir dessa concepção que alguns poetas trilharam, isto é, caminhando por entre essas duas estradas paradoxais para construir sua linguagem poética. Compreender essa noção de tradição e de singularidade é importante para realizar as análises que pretendemos com este trabalho.

## Capítulo 2.

### Entretempos: Elizabeth Bishop com Marianne Moore

*A poesia sempre tende à  
abolição da história, não porque  
a desdenhe e, sim, porque a  
transcende.*

(Octavio Paz)

No capítulo anterior, voltamos os esforços para a tentativa de mostrar as tensões que se estabelecem entre aquilo que chamamos de tradição e uma quebra, ou desvinculação, a essa ideia de tradição em voga, a fim de despertar a novidade; no lugar de uma discussão acabada ou em vias de conclusão, o que se demonstrou, de fato, é que a própria ideia de fechamento, ou acabamento, não cabe à reflexão, pois o presente, que traz novos escritores e, por consequência, suas criações literárias, está envolvido na linha do pretérito e do futuro. Essa relação entre o que foi e o que virá diz respeito, ainda, ao lugar da história. Paz, na epígrafe acima, entende que, se alocada com a poesia, a história se esvai, dissipa-se, uma vez que o poema, que tem algo de metafísico, não fica preso às amarras do tempo, apesar de sua materialidade se dar num tempo histórico.

Há, então, um duplo movimento na poesia: “para Paz, o poema é filho da poesia, que é intemporal, mas também é filho de um tempo histórico. A operação poética obedece a um duplo movimento. O poema se encarna na história e, ao mesmo tempo, a nega” (Perrone-Moisés, 1998, p. 34). A partir desse entendimento teórico, traçaremos, neste capítulo, uma tentativa de análise de trabalhos de Marianne Moore e Elizabeth Bishop, a fim de construirmos um quadro de afastamento e de aproximação de técnicas, principalmente ao que se refere a uma linguagem poética. Num primeiro momento, o esforço de leitura se dará de forma individual para cada poeta, isto é, abordaremos o poema não de forma conjunta, mas sim de um modo atento a cada poema exposto. Após esse movimento, a ideia é, então, relacionar essas criações, a fim de visualizar se as particularidades de cada poeta são múltiplas ou singulares. Cabe sublinhar, uma vez mais, em quais elementos nos deteremos: primeiro, em uma construção imagética, uma vez que se percebe o forte laço das duas poetisas para com esse tipo de construção — principalmente para Bishop que, em seus

primeiros trabalhos, tenta expandir o descritivo. Num segundo momento, se dará a análise da estrutura, com foco nos ritmos e na versificação. Por último, olhar para a linguagem que é utilizada nas criações. Os poemas que figurarão neste capítulo estão presentes em *North & South*, de Bishop, publicado em 1946, e *Selected Poems*, de Moore, publicado, por sua vez em 1935. Antes de nos aprofundarmos no estudo dos poemas, cabe realizar algumas considerações sobre os dois livros citados. Iniciamos pela contemporânea de Moore.

Ainda que *North & South* tenha sido publicado apenas em 1946, Bishop já escrevia poemas e contos desde a década de 1930, principalmente no período de estudos em Vassar College, universidade localizada no estado de Nova York. Para Bishop, o ato de criação era rigoroso; às vezes, a escritora levava anos para finalizar um poema. Finalizar, aqui, é muito mais da ordem da publicação do que de fato um acabamento do texto, pois há a compreensão que o trabalho com poemas, devido a suas particularidades, concentra-se no inacabamento e na imperfeição. É possível dizer, inclusive, que o ato de leitura tem relação direta com esse inacabamento, uma vez que, quando não há um leitor, o poema, ou outros trabalhos de criação literária, se torna ainda mais inacabado. Com o leitor, contudo, há a esfera da interpretação, expandindo os significados e pressupostos.

Além do rigor do estudo, outro ponto de suma importância na criação da escritora, sobretudo nos seus primeiros anos na profissão, é o envio, por carta, de seus escritos para Marianne Moore: a poeta exerce o “hábito de enviar seus poemas para Marianne Moore para que ela e a mãe os comentem e sugiram mudanças, e a maioria das sugestões costuma ser aceita” (Britto, 2011, p. 21). Num primeiro momento, então, Bishop aceitava e até mesmo sentia necessidade de que aquilo que escrevia fosse lido e comentado por sua colega. Esse cenário, contudo, se desfaz quando recebe um retorno bastante rigoroso de Moore. O que esta sublinhou alterava, praticamente, todo o estatuto poético criado por Bishop (Britto, 2011). Moore não apenas alterou métricas, ritmos, como pensou outra versificação para o poema. Em suma, o que Moore retornou para Bishop era uma outra criação, um novo poema. Bishop, por sua vez, não cedeu às críticas e manteve o trabalho original: “Ao rejeitar as emendas propostas, Bishop afirma sua maturidade artística” (Britto, 2011, p. 21). O poema em questão, criado em 1940, é “Roosters”, “o poema mais ambicioso que ela já havia escrito até então” (Britto, 2011, p. 21). Vamos a ele, portanto.

1. *At four o'clock*
2. *in the gun-metal blue dark*
3. *we hear the first crow of the first cock*
  
4. *just below*
5. *the gun-metal blue window*
6. *and immediately there is an echo*
  
7. *off in the distance,*
8. *then one from the backyard fence,*
9. *then one, with horrible insistence,*
  
10. *grates like a wet match*
11. *from the broccoli patch,*
12. *flares, and all over town begins to catch.*
  
13. *Cries galore*
14. *come from the water-closet door,*
15. *from the dropping-plastered henhouse floor,*
  
16. *where in the blue blur*
17. *their rustling wives admire,*
18. *the roosters brace their cruel feet and glare*
  
19. *with stupid eyes*
20. *while from their beaks there rise*
21. *the uncontrolled, traditional cries.*
  
22. *Deep from protruding chests*
23. *in green-gold medals dressed,*
24. *planned to command and terrorize the rest,*
  
25. *the many wives*
26. *who lead hens' lives*
27. *of being courted and despised;*
  
28. *deep from raw throats*
29. *a senseless order floats*
30. *all over town. A rooster gloats*
  
31. *over our beds*
32. *from rusty iron sheds*
33. *and fences made from old bedsteads,*
  
34. *over our churches*
35. *where the tin rooster perches,*
36. *over our little wooden northern houses,*
  
37. *making sallies*
38. *from all the muddy alleys,*
39. *marking out maps like Rand McNally's:*
  
40. *glass-headed pins,*
41. *oil-golds and copper greens,*
42. *anthracite blues, alizarins,*
  
43. *each one an active*

44. *displacement in perspective;*  
 45. *each screaming, "This is where I live!"*
46. *Each screaming*  
 47. *"Get up! Stop dreaming!"*  
 48. *Roosters, what are you projecting?*
49. *You, whom the Greeks elected*  
 50. *to shoot at on a post, who struggled*  
 51. *when sacrificed, you whom they labelled*
52. *"Very combative..."*  
 53. *what right have you to give*  
 54. *commands and tell us how to live,*
55. *cry "Here!" and "Here!"*  
 56. *and wake us here where are*  
 57. *unwanted love, conceit and war?*
58. *The crown of red*  
 59. *set on your little head*  
 60. *is charged with all your fighting blood.*
61. *Yes, that excrescence*  
 62. *makes a most virile presence,*  
 63. *plus all that vulgar beauty of iridescence.*
64. *Now in mid-air*  
 65. *by twos they fight each other.*  
 66. *Down comes a first flame-feather,*
67. *and one is flying,*  
 68. *with raging heroism defying*  
 69. *even the sensation of dying.*
70. *And one has fallen,*  
 71. *but still above the town*  
 72. *his torn-out, bloodied feathers drift down;*
73. *and what he sung*  
 74. *no matter. He is flung*  
 75. *on the gray ash-heap, lies in dung*
76. *with his dead wives*  
 77. *with open, bloody eyes,*  
 78. *while those metallic feathers oxidize.*
79. *St. Peter's sin*  
 80. *was worse than that of Magdalen*  
 81. *whose sin was of the flesh alone;*
82. *of spirit, Peter's,*  
 83. *falling, beneath the flares,*  
 84. *among the "servants and officers."*
85. *Old holy sculpture*  
 86. *could set it all together*  
 87. *in one small scene, past and future:*

88. *Christ stands amazed,*  
 89. *Peter, two fingers raised*  
 90. *to surprised lips, both as if dazed.*

91. *But in between*  
 92. *a little cock is seen*  
 93. *carved on a dim column in the travertine*

94. *explained by gallus canit;*  
 95. *flet Petrus underneath it*  
 96. *There is inescapable hope, the pivot;*

97. *yes, and there Peter's tears*  
 98. *run down our chanticleer's*  
 99. *sides and gem his spurs.*

100. *Tear-encrusted thick*  
 101. *as a medieval relic*  
 102. *he waits. Poor Peter, heart-sick,*

103. *still cannot guess*  
 104. *those cock-a-doodles yet might bless,*  
 105. *his dreadful rooster come to mean forgiveness,*

106. *a new weathervane*  
 107. *on basilica and barn,*  
 108. *and that outside the Lateran*

109. *there would always be*  
 110. *a bronze cock on a porphyry*  
 111. *pillar so the people and the Pope might see*

112. *that even the Prince*  
 113. *of the Apostles long since*  
 114. *had been forgiven, and to convince*

115. *all the assembly*  
 116. *that "Deny deny deny"*  
 117. *is not all the roosters cry.*

118. *In the morning*  
 119. *a low light is floating*  
 120. *in the backyard, and gilding*

121. *from underneath*  
 122. *the broccoli, leaf by leaf;*  
 123. *how could the night have come to grief?*

124. *gilding the tiny*  
 125. *floating swallow's belly*  
 126. *and lines of pink cloud in the sky,*

127. *the day's preamble*  
 128. *like wandering lines in marble.*  
 129. *The cocks are now almost inaudible.*

130. *The sun climbs in,*  
 131. *following "to see the end,"*  
 132. *faithful as enemy, or friend*

(Bishop, 2011, p. 36-40, grifos no original).<sup>11</sup>

Bishop parece construir, inicialmente, nas quarenta e quatro estrofes de três versos cada que estruturam o poema, um espaço arredio em que vivem galos, galinhas e pessoas, cada um em seu lugar, contudo, com um grupo interferindo, de diferentes maneiras, no espaço do outro. Os galos, que cantam às quatro horas da madrugada, perfuram com seus sons as paredes e as janelas das casas dos sujeitos — sujeitos esses que, no poema, não se deixam adentrar profundamente em suas singularidades subjetivas. No curso inicial da leitura, somos apresentados a uma expectativa que acaba não se cumprindo; pelo contrário, há uma quebra bastante significativa das intenções que são postas nas primeiras estrofes. O poema que, inicialmente, parece construir a figura dos galos não como um objeto, mas com interfaces que os caracterizam como seres que também possuem vontades, principalmente quando proclamam (versos 44 e 45) “*displacement in perspective;/ each screaming, ‘This is where I live!’*” (Bishop, 2011, p. 37), na verdade, constrói a figura dos animais como aqueles que anunciam a realidade aos que dormem, isto é, os sons emitidos pelos galos fazem retornar dos sonhos, esse lugar em que não há presente uma razão, pensamento, para o espaço do real: (versos 56 e 57) “[...] *and wake us here where are/ unwanted love, conceit and war?*” (Bishop, 2011, p. 37). Esse espaço, onde há guerra, arrogância e amores não desejados, é onde há o compartilhamento de vida entre os que insistem em sobreviver. Diante disso, é possível afirmar que “[...] o animal não é visto de fora, em sua alteridade. [...] Os galos representam aspectos odiosos e desprezíveis da humanidade” (Britto, 2011, p. 27). Essa hipótese de que os galos tomam para si diferentes aspectos da humanidade parece ser verdadeira a partir do encontro de Pedro, figura bíblica, com o próprio galo. Na verdade, do modo como é construído o verso, os dois parecem ser somente um: (versos 97 a 105) “[...] *yes, and there Peter’s tears/ run down our chanticleer’s/ sides and gem his spurs. // Tear-encrusted thick/ as a medieval relic/ he waits. Poor Peter, heart-sick, // still cannot guess/ those cock-a-doodles yet might bless,/ his dreadful rooster come to mean forgiveness*” (Bishop, 2011, p. 39). A presença de uma figura religiosa, que peca e comete erros, nos é apresentada. Ele e a figura do galo parecem

---

<sup>11</sup> As traduções dos poemas de Elizabeth Bishop, por Paulo Henriques Britto, e de Marianne Moore, por José Antônio Arantes, encontram-se na lista de anexos.

se despersonalizar, quando as lágrimas de Pedro, ao escorrerem, tocam as esporas do animal. Em outra passagem, por exemplo, há o encontro da linguagem humana e da linguagem animal: (versos 112 a 117) “[...] *that even the Prince/ of the Apostles long since/ had been forgiven, and to convince/ all the assembly/ that ‘Deny deny deny’/ is not all the roosters cry*” (Bishop, 2011, p. 39-40). É por meio dessa forma sujeito-animal que Pedro é perdoado.

Há, ainda, mais uma passagem que parece atestar essa junção entre animal e sujeito: em determinado momento, Bishop escreve sobre os galos que começam a voar e, em pleno ar, ferem-se; com os machucados expostos, acabam caindo na rua e falecendo em meio aos excrementos de outros animais: (Versos 67 a 75) “[...] *and one is flying,/ with raging heroism defying/ even the sensation of dying.// And one has fallen,/ but still above the town/ his torn-out, bloodied feathers drift down;// and what he sung/ no matter. He is flung/ on the gray ash-heap, lies in dung* (Bishop, 2011, p. 38). A imagem construída parece dialogar com cenas que ocorrem cotidianamente; brigas entre sujeitos que, ainda que se encontrem em situação de fraqueza, não hesitam em atacar o outro, a fim de manter um certo heroísmo. E que, por fim, acabam despencando em chão sujo, em meio a rejeitos, e o corpo confundindo-se, até mesmo, com esses restos.

As imagens expostas no poema mostram, assim, a configuração de um mundo aparentemente caduco, violento e com um peso enorme nos ombros. Quando, nas últimas estrofes, o eu-lírico, ou o sujeito do poema, narra o nascer do sol, há o detalhamento de tudo que compõe o que parece ser uma horta e um quintal, mas, mesmo com a luz que chega, com as cores que vão se inscrevendo no que ali é narrado, não há qualquer sinal de mudança do estado anterior do mundo, quando o que era exposto ainda acontecia na noite, na escuridão, o que impede de enxergar: (versos 121 e 129) “[...] *from underneath/ the broccoli, leaf by leaf;/ how could the night have come to grief?// gilding the tiny/ floating swallow’s belly/ and lines of pink cloud in the sky,// the day’s preamble/ like wandering lines in marble./ the cocks are now almost inaudible* (Bishop, 2011, p. 40). O canto dos galos, agora, cessa. Mas, ainda assim, permanecem os rastros da noite, os ruídos que enforcam a convivência real. Mesmo com o aparecimento da andorinha, ela não parece trazer consigo uma mudança, pelo contrário, (versos 131, 132 e 133) “*the sun climbs in,/ following ‘to see the end,’/ faithful as Enemy, or friend* (Bishop, 2011, p. 40).

Regina Przybycien, em ensaio de 2005, sublinha: “observadora atenta das coisas, Bishop inicialmente desenvolveu uma poesia ‘imagista’, isto é, fortemente centrada em imagens visuais. Assim é que por muito tempo os críticos elogiavam-lhe sobretudo o ‘olho famoso’, a dramatização do ato de ver” (Przybycien, 2005, p. 108). O que Bishop faz, portanto, parece se aproximar do que foi exposto por Santiago no início do capítulo anterior; a partir de um olhar acurado, cuidadoso com os objetos e instrumentos que estão à sua volta, a poeta cria sua própria dimensão descritiva. O olhar de forma isolada, ou seja, sem o elemento de criação ficcional, não pode estar ausente do trabalho do poeta, caso contrário, ele realizará outra tarefa que não a escrita de poemas. Assim, é imprescindível o atrelamento das sutilezas percebidas pela visão com as técnicas próprias de criação literária. É, portanto, esse aperfeiçoamento que ditará o trabalho com o literário. No caso de Bishop, essas descrições tomam diferentes dimensões por meio da linguagem. No poema analisado, em determinados momentos, é possível visualizar uma descrição mais crua, seca, principalmente quando ainda é madrugada. Conforme a luz aparece, a linguagem muda de tom, e os objetos desenhados no poema tornam a ter um aspecto mais próximo do que se convencionava como linguagem poética.

Outro ponto crucial na poesia de Bishop é a questão da subjetividade, cara, entre outros, a Eliot e Moore. Ainda que em seus poemas iniciais não ocorra um subjetivismo de maneira tão densa, esse elemento se fará presente em seus trabalhos posteriores, uma vez que “o desenvolvimento artístico de Elizabeth Bishop se dará [...] no sentido de introduzir na descrição do mundo físico elementos que os tornam mais complexos: desde o início temos a presença da subjetividade, em seguida, [...] os temas do tempo e memória” (Britto, 2011, p. 20).

Agora, ao voltarmos a atenção para a construção rítmica, perceberemos um feito bastante importante: há rima em todas as estrofes. A construção do ritmo se dará com cada última palavra dos versos. Esse tipo de estrutura exige, como posto anteriormente, mais do que somente o olhar para o que constitui o espaço externo. O estudo e o rigor são dois pontos que não estão distantes do poema analisado. Por isso mesmo, as rimas presentes não ocorrem de maneira arbitrária: “o fato de que os três versos de cada estrofe terminam com a mesma rima, o que é relativamente raro na poesia inglesa, tende a ser encarado [...] como uma repetição excessiva. A sensação de excesso contribui para a atmosfera geral de grotesco [...]” (Britto, 2011, 27). Ora, é sabido que a repetição acaba por estabelecer um esvaziamento, e, no

caso do poema, esse esvaziamento tem que ver, também, com a perda de um mundo com significados sóbrios, onde não somente ocorram destruição, morte e violências.

“Roosters”, por fim, apresenta a escrita de uma poeta que não mais tem medo da autonomia. Se, antes, todo o seu trabalho criativo passava pelo crivo de Marianne Moore, havia o indicativo de uma escrita que talvez não confiasse naquilo que escrevia. No entanto, esse talvez não fosse o caso, e o envio por cartas dos trabalhos se dava pela leitura e diálogo estabelecidos com um outro, ato tão comum na área literária. Mas o fato é que, em 1940, essa relação começou a mudar. Paulo Henriques Britto, ao mencionar esse episódio, não deixa de destacar a importância desse fato para a criação literária de Bishop. No trecho seguinte, Britto compara “Roosters” com “Pink Dog”, de 1979, último poema de Bishop, mas o que é importante assinalar é o acontecimento de 1940:

Temos [...] dois poemas escritos em momentos muito distantes da carreira de Bishop que, no entanto, apresentam características comuns importantes. ‘Roosters’ [...] foi concluído em 1940, assinalando um momento decisivo no desenvolvimento artístico de Bishop (Britto, 2011, p. 27).

Passamos, agora, ao estudo do trabalho de Marianne Moore. A primeira coleção de poemas da autora fora lançada de forma equívoca, sem sua permissão, com alguns textos, inclusive, ainda inacabados ou não revistos. Em 1935, T.S. Eliot, com a permissão de Moore, decide publicar uma nova coleção de poemas da escritora. O conjunto, intitulado *Selected Poems*, traz, em sua maioria, os poemas lançados anteriormente, agora com as devidas alterações e mudanças necessárias. Moore, à época, já era tida com respeito por vários escritores e críticos, como o próprio Eliot. Por esse motivo, o crítico, responsável pela edição do livro de Moore, resolveu dar o título de *Poemas escolhidos*, a fim de que os leitores, a partir desse título, visualizassem uma figura experiente que de fato se apresentava: “*T. S. Eliot – in his role as editor at Faber & Faber, the London publisher of ‘Selected Poems’ – suggested using the word ‘Selected’ in the title to imply the more substantial corpus that her reputation deserved [...]*” (Macgowan, 2004, p. 200). O poema que analisamos faz parte dessa publicação. A escolha de “The Fish” se dá pela aproximação temática com o poema de Bishop, animais, bem como pela troca de cartas entre as duas, anteriormente citada, e a negação de Bishop perante os comentários expostos por Moore. A ideia é, para além de verificar a construção do assunto em que se centra o

poema, visualizar as formas como as duas poetisas constroem, principalmente no âmbito imagético e rítmico, os trabalhos postos aqui.

*The fish*

1. *wade*
  2. *through black jade.*
  3. *Of the crow-blue mussel-shells, one keeps*
  4. *adjusting the ash-heaps;*
  5. *opening and shutting itself like*
  
  6. *an*
  7. *injured fan.*
  8. *The barnacles which encrust the side*
  9. *of the wave, cannot hide*
  10. *there for the submerged shafts of the*
  
  11. *sun,*
  12. *split like spun*
  13. *glass, move themselves with spotlight swiftness*
  14. *into the crevices —*
  15. *in and out, illuminating*
  
  16. *the*
  17. *turquoise sea*
  18. *of bodies. The water drives a wedge*
  19. *of iron through the iron edge*
  20. *of the cliff; whereupon the stars,*
  
  21. *pink*
  22. *rice-grains, ink-*
  23. *bespattered jelly fish, crabs like green*
  24. *lilies, and submarine*
  25. *toadstools, slide each on the other.*
  
  26. *All*
  27. *External*
  28. *marks of abuse are present on this*
  29. *defiant edifice —*
  30. *all the physical features of*
  
  32. *ac-*
  33. *cident — lack*
  34. *of cornice, dynamite grooves, burns, and*
  35. *hatchet strokes, these things stand*
  36. *out on it; the chasm-side is*
  
  37. *dead.*
  38. *Repeated*
  39. *evidence has proved that it can live*
  40. *on what can not revive*
  41. *its youth. The sea grows old in it*
- (Moore, 1994, p. 32-33).

A forma como o poema é exposto no livro é transposta aqui. Então, logo ou antes mesmo de sua leitura, é possível visualizar a fragmentação que se apresenta na estrutura. Após a leitura de fato, é possível dizer que essa fragmentação ocorre de maneira conjunta com as palavras do poema e não menos do que com o próprio título, que ocupa este lugar e o de ser parte estruturante do texto.

Defrontamo-nos, no curso da leitura, com um sujeito lírico de olhar atento: esse olhar, que se movimenta a todo instante em busca de detalhes minuciosos, parece se afunilar, pois vai ficando diminuto, com foco em elementos pequenos. No primeiro verso, encontramos a palavra *wade*, cujo significado indica algo como caminhar ou atravessar por um lugar que não tenha uma grande profundidade de água. Observamos os peixes que, como posto anteriormente, apesar de encontrar-se no título a palavra também figura na própria estrutura do poema, vagueiam por entre pedras pretas, as pedras jade. Logo em seguida, as imagens que brotam dizem respeito aos mariscos que com suas conchas permitem o fechamento e a abertura, como “*an injured fan*” (Moore, 1994, p. 32). É possível perceber, a partir da segunda estrofe, que a imagem do peixe, posta no primeiro verso, vai se perdendo, ao passo que outros elementos que também vivem no mar aparecem. Moore costura, como se fizesse uma colcha de retalhos, os elementos que vivem submersos:

à medida que avança, o texto se afasta progressivamente dos peixes do título, que constituem apenas um ponto de partida, passando pelos crustáceos e pelos raios de sol, caranguejos e águas-vivas, terminado com os fungos e detalhes de textura e cor da superfície de um rochedo submerso. Esse movimento dos peixes para a rocha configura um afastamento progressivo do reino animal para o mineral, para onde a identificação antropomorfizante com o objeto da observação é mais difícil. Também a forma do poema pode ser entendida como um esforço de distanciamento: pois na poesia inglesa, em que o ‘natural’ é a contagem de pés, a opção pela contagem estrita de sílabas, num padrão francamente arbitrário [...] (Britto, 2011, p. 17).

Moore, no poema, parece então querer se afastar, progressivamente, de elementos que se encontram no reino marinho. Um afastamento que é construído a partir de uma totalidade, pois, apesar de se encontrar em versos, muitos ainda fragmentados, a poesia segue um enredo, como se fosse somente uma construção frasal, com versos finais de estrofes que se referem ao início da estrofe seguinte e a completam. A forma arbitrária com que as sílabas se constroem também se relaciona diretamente com a própria estrutura e o conteúdo que se apresentam no poema.

Um outro ponto que pode ser pensado diz respeito à linguagem que constitui não somente o poema em questão, mas, basicamente, uma grande parte de todo trabalho de Moore. A linguagem, apesar de se mostrar não tão formal, é pensada com extremo cuidado, buscando uma exatidão dos objetos e dos elementos que constituem o poema. Ainda que essa exatidão pareça expor de forma detalhada cada elemento do poema, ela não é feita sob o prisma da subjetividade:

*the voice of a Moore poem in this volume and in her subsequent work is conversational, but the careful, detailed description in many of the poems, and the accompanying wide-ranging vocabulary, distance the voice from that of a speaker in a more conventional lyric* (Macgowan, 2004, p. 200).<sup>12</sup>

Moore é capaz de manter um equilíbrio singular entre as peças que constituem o poema: por um lado, o rigor rítmico, de outro lado, a arbitrariedade silábica; na esfera da linguagem, constrói um amplo e denso caráter descritivo, a partir de uma linguagem pautada no informal. Essa linguagem, contudo, é trabalhada por Moore de modo que não perca certo lirismo nem profundidade. Outro ponto que pode ser sublinhado é a fragmentação presente no poema; esse modo de constituir o texto parece se relacionar com os próprios elementos tratados nos versos: o peixe, o crustáceo, o fungo, o mineral, todos eles fragmentam-se e acabam ausentes, cedendo espaço a outro elemento, por conseguinte. Christopher MacGowan consegue resumir, de forma clara, toda essa complexidade de Moore:

*Moore's poetry exhibits many standard modernist characteristics: allusion through quotation, economy of expression, fragmentation, and elliptical Marianne Moore statement. But the result, when combined with her distinctive use of syllabic verse, her subject matter, her wit and reticence, and poems that variously are discursive, cumulative, or meditative in their development, is a body of work entirely her own and like that of no other modernist* (Macgowan, 2004, p. 60-61).<sup>13</sup>

Ao aproximar Elizabeth Bishop e Marianne Moore, visualizamos que, do mesmo modo como ocorre em “Roosters”, Moore privilegia a forma rítmica em “The

---

<sup>12</sup> “A voz apresentada nos poemas de Moore (em *Selected Poems*) e em seus trabalhos posteriores é uma voz informal, mas o cuidado, os detalhes descritivos em diversos poemas, e a presença de um extenso vocabulário, distancia essa voz de um mero falante que estabelece um diálogo a partir de construções líricas” (tradução nossa).

<sup>13</sup> “A poesia de Moore apresenta diversos aspectos do modernismo: alusão através de notas, economia de expressões, fragmentação, e a asserção elíptica própria de Marianne Moore. Mas o resultado, quando combinado com o distintivo uso do verso silábico, seu tópico principal, sua inteligência e reticência, e a variedade de poemas discursivos, acumulativos, ou reflexivo em seu desenvolvimento, é o conjunto de um trabalho realizado por ela, e como ela não há outro modernista”. (Tradução nossa).

Fish”. Talvez esse rigor seja o que mais há de comum entre as duas. Já a questão que mais as diferencia talvez seja a forma de lidar com a subjetividade do poema. Isto é, a forma como o sujeito lírico constrói suas relações e constrói a si próprio no poema. Bishop não abre mão de pensar uma subjetividade, enquanto “Moore é, no modernismo anglo-americano, a ‘poeta das coisas’ por excelência; sua despersonalização, sua neutralidade na contemplação de um objeto externo representou um ideal de negação do eu para toda uma tendência anti-subjetivista [...]” (Britto, 2011, p. 16).

Eliot, por exemplo, deixa bastante claro, em “Tradição e Talento Individual”, acerca de uma postura anti-subjetivista que deve estar presente tanto nos escritores quanto nos leitores: “segundo ele, ninguém está mais bem preparado para escapar ao subjetivismo do que o verdadeiro poeta [...]. Já vimos o quanto essa posição é assumida pelo próprio Eliot, como religiosa, baseada na ‘transsubstancial unidade da alma’” (Perrone-Moisés, 1998, p. 55). Bishop parece não seguir a ordem postulada, principalmente em escritos posteriores ao *North & South*; mas mesmo nesse seu primeiro trabalho é possível visualizar indícios de vozes subjetivas, a começar pelo título, que se relaciona com deslocamentos, percursos, caminhos dos sujeitos. Para Moore, como exposto, a subjetividade não deve estar presente no poema; pelo contrário, o que deve imperar é a impessoalidade, uma vez que para ela “a subjetividade é quase uma forma de vulgaridade ou mesmo de obscenidade” (Britto, 2011, p. 21). Numa outra citação de Eliot, fica claro o modo como deve ser encarado o subjetivismo por parte do leitor: “[...] não é na assunção de uma forte personalidade que se deve fazer ou ler a poesia, mas, pelo contrário, na despersonalização. A ‘objetividade’ do poeta, como a do crítico, é garantida pela generalidade intemporal da poesia” (Perrone-Moisés, 1998, p. 55). Bishop, portanto, se afastará desse imperativo:

Existe [...] uma linha nítida de desenvolvimento na trajetória poética de Bishop. Em suma, temos um primeiro momento em que há ao menos uma tentativa de observar alguns princípios do alto modernismo — reticência, impessoalidade, objetividade; elementos imagistas e surrealistas convivendo com uma forte tensão emocional. Aos poucos, sem que a atenção aos detalhes visuais seja deixada de lado, a vocação subjetivista da autora vai se fazendo impor de modo mais explícito, e a obscuridade esquiva dos primeiros poemas dá lugar a uma voz mais pessoal e emocionada. Por fim, temos a irrupção do corpóreo, sob os aspectos opostos e complementares da paixão amorosa e do grotesco. No que diz respeito à forma, Bishop também se diferencia bastante da geração do alto modernismo. De modo geral, os grandes poetas norte-americanos que a antecederam imediatamente desenvolvem cada um seu próprio idioma formal mais ou menos definido, atendo-se a ele a maior parte do tempo. Para Robert Frost, o menos

“moderno” de todos, o uso da dicção coloquial ianque era o que bastava para a criação de um idioma poético americano de seu tempo; no mais, ateve-se ao repertório de formas da poesia clássica. Mais ousados, nem por isso Stevens e Eliot sentiram necessidade de afastar-se muito do pentâmetro jâmbico — o verso de cinco pés (o que implica, na maioria das vezes, dez sílabas— (Britto, 2011, p. 24).

A partir do excerto, percebemos que, mesmo diante das conquistas do modernismo, há outras formas de se conceber a literatura para o grupo de escritores que compõe a geração seguinte ao alto modernismo. Não é possível que ocorra uma desvinculação em sua totalidade pelo próprio modo que constitui uma comunidade literária, ponto discutido no capítulo anterior; contudo, os traços originais e singulares tornam-se presentes na criação literária, aqui especificamente de Bishop, para quem na fase madura, sobretudo, o tom confessional se impõe, distanciando-se do impessoal.

\*\*\*

Na leitura dos poemas presentes na parte anterior do capítulo, vimos que os elementos aquáticos e marítimos são privilegiados na poesia de Moore, enquanto na criação poética de Bishop há forte presença de sujeitos e animais que convivem em um mesmo espaço e que, por vezes, parecem se tornar um só. Outro ponto observado diz respeito às imagens do cotidiano, que se configuram peças centrais nos poemas de *North & South*; em “The monument”, poema a ser analisado a seguir, defrontamo-nos com a imagem de um objeto constituído de madeira, situado em um espaço próximo ao mar e da terra. Para o sujeito lírico, esse monumento é alçado à categoria de personagem, que merece ser observado minuciosamente em toda sua construção. Vamos ao poema, portanto:

*The monument*

1. *Now can you see the monument? It is of wood*
2. *built somewhat like a box. No. Built*
3. *like several boxes in descending sizes*
4. *one above the other.*
5. *Each is turned half-way round so that*
6. *its corners point toward the sides*
7. *of the one below and the angles alternate*
8. *Then on the topmost cube is set*
9. *a sort of fleur-de-lys of weathered wood,*
10. *long petals of board, pierced with odd holes,*
11. *four-sided, stiff, ecclesiastical.*
12. *From it four thin, warped poles spring out,*

13. *(slanted like fishing-poles or flag-poles)*  
 14. *and from them jig-saw work hangs down,*  
 15. *four lines of vaguely whittled ornament*  
 16. *over the edges of the boxes*  
 17. *to the ground.*  
 18. *The monument is one-third set against*  
 19. *a sea; two-thirds against a sky.*  
 20. *The view is geared*  
 21. *(that is, the view's perspective)*  
 22. *so low there is no "far away,"*  
 23. *and we are far away within the view.*  
 24. *A sea of narrow, horizontal boards*  
 25. *lies out behind our lonely monument,*  
 26. *its long grains alternating right and left*  
 27. *like floor-boards--spotted, swarming-still,*  
 28. *and motionless. A sky runs parallel,*  
 29. *and it is palings, coarser than the sea's:*  
 30. *splintery sunlight and long-fibred clouds.*  
 31. *"Why does the strange sea make no sound?*  
 32. *Is it because we're far away?*  
 33. *Where are we? Are we in Asia Minor,*  
 34. *or in Mongolia?"*

35. *An ancient promontory,*  
 36. *an ancient principality whose artist-prince*  
 37. *might have wanted to build a monument*  
 38. *to mark a tomb or boundary, or make*  
 39. *a melancholy or romantic scene of it...*  
 40. *"But that queer sea looks made of wood,*  
 41. *half-shining, like a driftwood, sea.*  
 42. *And the sky looks wooden, grained with cloud.*  
 43. *It's like a stage-set; it is all so flat!*  
 44. *Those clouds are full of glistening splinters!*  
 45. *What is that?"*

46. *It is the monument.*  
 47. *"It's piled-up boxes,*  
 48. *outlined with shoddy fret-work, half-fallen off,*  
 49. *cracked and unpainted. It looks old."*  
 50. *—The strong sunlight, the wind from the sea,*  
 51. *all the conditions of its existence,*  
 52. *may have flaked off the paint, if ever it was painted,*  
 53. *and made it homelier than it was.*  
 54. *"Why did you bring me here to see it?*  
 55. *A temple of crates in cramped and crated scenery,*  
 56. *what can it prove?*  
 57. *I am tired of breathing this eroded air,*  
 58. *this dryness in which the monument is cracking."*

59. *It is an artifact*  
 60. *of wood. Wood holds together better*  
 61. *than sea or cloud or sand could by itself,*  
 62. *much better than real sea or sand or cloud.*  
 63. *It chose that way to grow and not to move.*  
 64. *The monument's an object, yet those decorations,*

65. *carelessly nailed, looking like nothing at all,*  
 66. *give it away as having life, and wishing;*  
 67. *wanting to be a monument, to cherish something*  
 68. *The crudest scroll-work says "commemorate,"*  
 69. *while once each day the light goes around it*  
 70. *like a prowling animal,*  
 71. *or the rain falls on it, or the wind blows into it.*  
 72. *It may be solid, may be hollow.*  
 73. *The bones of the artist-prince may be inside*  
 74. *or far away on even drier soil.*  
 75. *But roughly but adequately it can shelter*  
 76. *what is within (which after all*  
 77. *cannot have been intended to be seen).*  
 78. *It is the beginning of a painting,*  
 79. *a piece of sculpture, or poem, or monument,*  
 80. *and all of wood. Watch it closely.*  
 (BISHOP, 2011, p. 25-7).

O eu-lírico, a princípio, parece almejar algo impossível de se concretizar: descrever, em sua totalidade, o monumento. Esse movimento de exaustão, de elevar às últimas consequências, faz com que o objeto em si perca seu caráter aurático, deixe de ser algo distante, intocável, e passe a ser confundido com a natureza que o cerca. O monumento, tomado de madeira e artifícios, em formato de caixas decrescentes, em cima uma das outras, é definido, a partir do ângulo de vista do sujeito lírico, da seguinte forma (versos 18 a 22): “*The monument is one-third set against/ a sea; two-thirds against a sky. / The view is geared/ (that is, the view's perspective) / so low there is no ‘far away’, / and we are far away within the view*” (Bishop, 2011, p. 25). O monumento é descrito a partir dos espaços que os cercam e, ao mesmo tempo, o sujeito que o observa também acaba pertencendo a esses espaços, isto é, não há mais uma barreira que separa a imagem de quem a vê. Diante desse cenário, é possível afirmar que “a poesia de Bishop sempre propõe alegorias do sujeito, desmanchando a separação entre a figura humana e o espaço ou, posto de outra forma, entre cultura e natureza” (Dusse, 2016, p. 171). Nos versos destacados acima, a barreira entre o objeto e o sujeito se dissolve, e, ao mesmo tempo, esse sujeito perde-se de si mesmo; essa perda de si ocorre por meio de um paradoxo do ângulo com que o monumento é observado: como é possível estar distante do ângulo da vista e, simultaneamente, “dentro dele” — “*and we are far away within the view*”. A construção desses versos, que não parecem tão claros, remonta ao jogo do olhar, semelhante ao trabalho de Moore em “The Fish”; o que afasta, contudo, os dois modos de trabalho das poetas, especificamente sob esse jogo do olhar, é que Moore, por um lado, parece sair de um todo para um específico, isto é,

parte de um olhar que contempla o todo e que, progressivamente, se encaminha para as menores partículas que se permitem observar, e Bishop, por outro lado, apesar de não abrir mão dos detalhes dos objetos presentes em seu texto, não direciona o olhar para essas partículas menores, mantendo, desse modo, uma amplitude do ponto de vista, do ângulo com que o objeto é visto. Esse modo amplo das descrições é mais um elemento que corrobora a tese da quebra de separação entre o sujeito e o espaço, e que, uma vez mais, está relacionado ao que Silvano Santiago expõe acerca da criação poética de Elizabeth Bishop, quando aborda a questão do “estatuto epistemológico da poesia descritiva na modernidade tardia” (Dusse, 2016, p. 171), ponto que foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, e que diz respeito a uma construção poética que “invalida a divisão entre alegorias impessoais e construções subjetivas” (Dusse, 2016, p. 171). O que parece ocorrer entre o sujeito que observa e o objeto que é visto, o monumento, no caso, é justamente um ponto de encontro, em que há interferência de ambos entre si, e não mais uma lacuna que os afastam.

Nos versos seguintes (24 a 30), o monumento dá lugar à descrição do céu e do mar, elementos naturais que cercam o objeto em questão: “*A sea of narrow, horizontal boards/ lies out behind our lonely monument/ its long grains alternating right and left/ like floor-boards — spotted, swarming-still*” (Bishop, 2011, p. 25). O mar, que é descrito a partir de peças que compõe um objeto de madeira, leva o sujeito lírico a questionar os limites que são traçados aos oceanos, uma vez que não há, de forma concreta, linhas que de fato demarquem o início e o fim desses mares, que impõem uma divisão de diferentes águas, que banham territórios distintos. Mesmo com a presença da água ao redor do monumento, o eu-lírico se questiona sobre a ausência do barulho do mar (versos 31 a 34) “*Why does that strange sea make no sound? / Is it because we're far Away? / Where are we? Are we in Asia Minor, / or in Mongolia?*” (Bishop, 2011, p. 25). Os versos, que são postos entre aspas, parecem ser o questionamento de um outro sujeito, não o que está observando o monumento, mas o de alguém que se encontra na Mongólia, país que não é banhado por nenhum oceano, ou na Ásia Menor, península que se encontra entre a Ásia e a Europa, que, de um lado, é banhado pelo Mar Negro e, por outro, pelo Mar Mediterrâneo. Além dessa hipótese, há uma outra possibilidade de leitura que diz respeito às reflexões do próprio eu-lírico acerca de sua localização no espaço, bem como o seu próprio modo de encarar as configurações geográficas projetadas pelos sujeitos. De um modo ou

de outro, o que prevalece é a não separação entre os elementos naturais e os elementos concretos; dito de outra forma:

[...] a distinção entre a paisagem e a obra é invalidada e o céu e o mar aparecem também como partes do monumento, todos jogando a concretude contra o movimento e a ilusão. Um mar de tábuas estreitas e um céu de textura paliçada são também criações repugnantes, deixando o observador sem nenhuma possibilidade de desviar o olhar da incômoda obra de arte. Mais ainda, eles reforçam a artificialidade das distinções entre paisagem e objeto, natureza e cultura, demonstrando que essas noções só podem existir na relação de elementos diversos, e que separá-las é uma ineficiente tentativa de delineamento da experiência (Dusse, 2016, p. 176).

A partir desse amontoado de elementos que interferem entre si e se constituem também em relação ao outro, o sujeito lírico, por fim, questiona-se sobre a autoria do monumento (versos 35 a 39): “*An ancient promontory, / an ancient principality whose artist-prince/ might have wanted to build a monument/ to mark a tomb or boundary, or make/ a melancholy or romantic scene of it [...]*” (Bishop, 2011, p. 25-6). Não há um nome exposto, apenas indícios de que o monumento fora construído durante um período em que aquele território foi governado por um príncipe, ou melhor, um “artista-príncipe”. Mas, de fato, não há a presença de um resquício seguro que afirme acerca dessa construção, deixando o anonimato prevalecer. Talvez seja justamente esse anonimato um indício de que a atenção do leitor deve se voltar integralmente para o monumento e para os elementos que o cercam; além disso, não determinar um criador único desse objeto faz com que os sujeitos que por ali transitam, isto é, o público, também façam parte da criação do monumento, uma vez que ele se integra ao espaço e à subjetividade de seus observadores. A questão que fica, portanto, é a seguinte: “O que deve ser creditado ao artista responsável pelo monumento – ele também anônimo e objeto de especulações do eu-lírico? É o artista ou o público o responsável por construir a paisagem e integrá-la à escultura?” (Dusse, 2016, p. 179). A resposta parece se enveredar para o lado do público.

Nos versos que seguem (40 a 45), o sujeito lírico continua o questionamento acerca dos elementos naturais, a partir de uma aproximação com características do monumento de madeira, de modo semelhante aos versos anteriores: “*But that queer sea looks made of wood, / Half-shinning, like a driftwood sea. / And the sky looks wooden, grained with cloud. / It’s like a stage-set; it is all so flat” / Those clouds are full of glistening splinters” / What is that?*” (Bishop, 2011, p. 26). De acordo com Dusse (2016, p. 180), por conta do emprego da palavra *look*,

“parecer”, é possível atestar “a distinção entre o real/natural e o artificial/construído, embora essa separação não seja ratificada pelos sentidos”. O céu, portanto, um elemento natural, em contraposição ao artifício de madeira, elemento real, mas construído, artificial, que, se não fosse feito pelas mãos do homem, não ocuparia o espaço em questão. Diante disso, ainda de acordo com Dusse “não teria sido o artista que construiu um cenário para o monumento, mas o monumento que teria sido capaz de perturbar a paisagem”, (2016, p. 182), uma vez que o céu e o mar já ocupavam o seu lugar antes da fixação do monumento.

O questionamento que encerra a segunda estrofe — “*What is that?*” — é respondido, mais uma vez, com o vocábulo *monument*, que inicia a terceira estrofe. Inclusive, é possível inferir, a partir dos primeiros versos das quatro estrofes, um jogo de pergunta e respostas. Dito de outro modo, ao olharmos atentamente para os primeiros versos de cada estrofe — “*Now can you see the monument? It is of wood* (verso 1), “*An ancient promontory*” (verso 35), “*It is the monument*” (verso 46), “*It is an artifact*” (verso 59) — podemos perceber um diálogo entre eles. Num primeiro momento, há um questionamento por parte do eu-lírico, que expõe se, de fato, “agora” o interlocutor consegue ver o artifício; por outro lado, em todos os demais versos, encontramos somente afirmações que caracterizam o monumento. Bishop parece, a partir dessa configuração, delimitar de modo mais amplo o monumento, enquanto os pormenores do artifício constroem-se ao longo dos demais versos. É possível visualizar, ao longo dessas construções, quebras de palavras e a presença de períodos incompletos; talvez isso ateste o próprio modo de a poeta encarar a linguagem, vista como algo aberto e sempre incompleta. Dessa forma, é possível afirmar que “a proposta de Bishop é abraçar a incompletude da linguagem e fazer dela ferramenta de trabalho” (Dusse, 2016, p. 174). A poeta tem consciência da complexidade que acompanha a linguagem; e da difícil tarefa que é exercida por meio dela: a escrita literária. Essa tarefa, por vezes, é até atrelada a um exercício físico, que exige um tipo de atividade além da intelectual: escrever também é esforço físico. Para Santiago, a poeta realiza um trabalho de escavação da linguagem: “escrever poemas. Escavar e ressuscitar memórias, escavar e ressuscitar emoções, escavar e ressuscitar anotações, escavar e ressuscitar leituras, e assim *ad infinitum*”. (Santiago, 2002 *apud* Dusse, 2016, p. 175). De fato, o modo de criação de Bishop perpassa pela retomada de anotações, leituras que talvez não lhe estivessem tão fortes na memória, e, sobretudo, pelo contato da mão com o objeto que dá vida às letras, prezando um

contato mais íntimo com a escrita, colocando em um segundo plano a máquina de datilografar. De acordo com a estudiosa Silvia Maria Guerra Anastacio, a conduta de criação de Bishop segue da seguinte forma:

[...] uma característica importante do processo de criação de Bishop é geralmente escrever os primeiros fragmentos, as primeiras versões do poema à mão; só quando as ideias vão se articulando melhor [...] é que o poema começa a ser datilografado. Em regra geral, é esta a sua conduta de trabalho (Anastácio, 1999, p. 100).

Uma conduta de trabalho, portanto, que preza por escavar e escrutinar a linguagem ordinária, numa tentativa de apreender suas minúcias, rememorar leituras e anotações, num ciclo que sempre se repete. É importante destacar, também, que essa “ideia de escavação [...] carrega a relação entre passado e presente. Revolver a terra em busca de algo perdido é uma maneira de trazer o passado para o agora, revisando-o e remontando-o” (Dusse, 2016, p. 175).

Por fim, nas últimas duas estrofes do poema, encontramos uma vez mais uma espécie de diálogo entre o sujeito do poema e um interlocutor desconhecido; talvez esse interlocutor seja o leitor. Mas, mais do que buscar uma precisão da pessoa com quem é estabelecido um diálogo, importa destacar esse debate que aproxima os sujeitos e o objeto. A todo momento, parece haver uma reflexão crítica por parte do interlocutor, por vezes até indigesta: (versos 54 a 58) “*Why did you bring me here to see it?/ A temple of crates in cramped and crated scenery,/ what can it prove?/ I am tired of breathing this eroded air,/ this dryness in which the monument is cracking*” (Bishop, 2011, p. 26). O monumento é descrito a partir do olhar do interlocutor, que se encontra em um ambiente sufocante e quente. E, pela descrição feita por esse interlocutor, o monumento poderia facilmente ser derrubado sem ocasionar nenhum dano ou perda histórica ao redor do espaço que ocupa, ainda que, num movimento de trocas, o monumento se construa a partir dos sujeitos e esses sujeitos também sejam afetados pelo artifício:

os flashes de diálogo entre o eu-lírico e um interlocutor propõem uma obra que se constrói pela leitura e o debate. Essa ideia é ainda reforçada pela ausência de informações sobre o monumento, valorizando o olhar sobre a racionalidade ou o conhecimento. Por essa lógica instaurada a partir da adição, os espectadores também são postos em cena no poema. O monumento e a paisagem e as pessoas, tornando-se impossível delimitar a construção artística e seu entorno. Estaria o público inserido no monumento

ou seria o espaço a soma não hierárquica de todos esses elementos díspares? (Dusse, 2016, p. 181).

As hipóteses são muitas; e, de fato, há uma intencionalidade da escritora nesse íterim criativo que perpetua uma abrangência interpretativa: na tese *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*, a pesquisadora Silvia Maria Guerra Anastácio delinea os modos de concepção criativa da poeta, a partir de um trabalho aprofundado sobre os seus manuscritos, sobretudo no que diz respeito ao trato com o imagético. Um dos pilares abordados pela pesquisadora é o de que Bishop invoca um pensamento dialético em suas composições. Esse pensamento dialético pode ser compreendido da seguinte forma:

Entende-se por pensamento dialético aquele que lida com a arte de argumentar, discutir ou raciocinar; uma lógica argumentativa ou um sistema de raciocínio utilizado na investigação da verdade, onde Bishop parece exercer o papel de ‘advogado do diabo’ do próprio texto. Ela monta e desmonta as suas argumentações, apresenta um ponto de vista para depois rebatê-lo. Em suma, revela um modo de raciocinar que orbita em torno da construção de oposições; ora jogando com ideias opostas para depurar o argumento levantado das maneiras mais diversas; ora revelando o avesso e o direito do seu fio argumentativo (Anastácio, 1999, p. 116, grifos no original).<sup>14</sup>

Ora, esse movimento que não preza pela permanência de um único pensamento ao longo dos versos, de modo a se afastar de uma fixidez, é o que parece se mostrar nas últimas estrofes de “The Monument”, quando o sujeito lírico do poema lança oposições na tentativa de defini-lo: “*It is the beginning of a painting,/ a piece of sculpture, or poem, or monument/ and all of wood. Watch it closely*” (Bishop, 2011, p. 27). A única certeza, portanto, é que ele é construído de madeira, ainda que possa ser maciço ou oco — (verso 72) “*it may be solid, may be hollow*” (Bishop, 2011, p. 26). A imagem apresentada ao leitor é de um monumento incompleto e inacabado, e que por vezes se distancia até mesmo da ideia de um monumento, como evidenciado nos versos citados anteriormente. De todo modo, a questão central dessa incompletude se relaciona diretamente com a construção visual do poema e, de acordo com comentadores e estudiosos da obra de Bishop, essa visualidade não é dada às claras

---

<sup>14</sup> Guerra Anastácio, ao decorrer das análises dos manuscritos, nomeia como “eixos do processo” os diferentes pontos que estruturam, de maneira contundente, a ficção de Bishop. Ao se debruçar no poema *12 O'clock News*, publicado em 1976, na coletânea de poemas *Geography III*, a pesquisadora apresenta três diferentes eixos: os eixos do “pensamento intersemiótico”, “pensamento diagramático” e, por fim, o “dialético”.

ao leitor; de modo contrário, essas imagens apresentam-se turvas, abrindo caminho para o duvidoso; Silvia Anastácio comenta o seguinte sobre essa questão:

[u]ma das consequências da visualidade no processo de criação de Bishop é que a imagem poética no seu texto surge como um elemento nebuloso. Assim, sugere-se quase um convite à imaginação onírica, em que o real se esfumaça e as assertivas parecem perder força. Em vez de assertivas, surgem, então, dúvidas de toda a ordem. Aparecem questionamentos, dialéticas que se insinuam. Por vezes, até o tempo focalizado na poesia é questionado, assumindo um valor mítico (Anastácio, 1999, p. 116).

Há, portanto, uma implicação entre o pensamento dialético e a visualidade do poema, isto é, a criação imagética de Bishop é produto do pensamento dialético da escritora; a interferência é direta, ocasionando em imagens que não são claras, tampouco precisas. Por essa razão, é possível afirmar que o monumento sobre o qual o poema disserta é um objeto de incertezas; e, ao fim da última estrofe, em que há a possibilidade de o monumento também se apresentar como um poema, reside o caráter metalinguístico que pode ser atribuído ao poema: “o monumento que é, por fim, um início desconstruído, é aproximado verbalmente do poema, confirmando sua proposta metalinguística. Ambos trazem o aviso para se prestar atenção a peças incompletas, interrompidas” (Dusse, 2016, p. 182). O poema, portanto, demonstra a perfeita simetria entre o que não naturalmente deveria existir e ao mesmo tempo não deixa de estar ali. Assim como o monumento e a paisagem natural se acoplam, eles se rechaçam; afetam-se mutuamente, o monumento altera a paisagem, esta auxilia na construção do monumento. Dessa maneira, são profundamente separados e fundidos, tal como os limites do mar são artificiais, como descrito por Bishop, agora os limites entre o abstrato e o concreto, ou mesmo entre paisagem natural e cultural também o são, visto que o monumento a constitui. Outrossim, difícil é estabelecer os limites entre o ser humano e a linguagem, e esta e a poesia, muitas vezes essas fronteiras são construídas artificialmente, pois o ser humano é linguagem e linguagem é poiésis. “The monument” é, destarte, uma reflexão sobre a poesia, a linguagem, o ser humano, as relações e contradições entre tais seres.

É possível, ainda, realizar alguns apontamentos sobre o poema analisado, sobretudo no que concerne ao aspecto formal da escrita de Bishop e sua impessoalidade, tão presente em seus escritos iniciais. O que é apresentado ao leitor de “The Monument” parece atestar essa ideia do impessoal, apesar de que, na realidade, Bishop apresenta uma relação tensa com essa questão; daí que em sua

poesia mais tardia há, de forma bastante clara, a negação da impessoalidade, e a presença de elementos autobiográficos. Mas o que nos interessa, neste momento, é o estudo de seus primeiros trabalhos, e é possível atestar que,

na poesia da primeira fase, ela consegue uma aparente impessoalidade através do rígido controle formal. Entretanto vários críticos apontam mesmo nessa primeira fase uma tensão mal contida, como de um espírito que se detém à beira do abismo, incapaz de olhar dentro dele (Przybycien, 2015, p. 70).

Marianne Moore, por sua vez, também constrói sujeitos líricos atentos aos cenários que os cercam: em “A grave”<sup>15</sup>, observamos, uma vez mais, o privilégio das questões marítimas e botânicas; o mar, objeto central do poema, é visto pelo eu-lírico como um elemento de vida própria, que não pede licença para exercer o que lhe é intrínseco. Vamos ao poema:

*A grave*

1. *Man looking into the sea,*
2. *taking the view from those who have as much right to it as*
3. *you have to yourself,*
4. *it is human nature to stand in the middle of a thing,*
5. *but you cannot stand in the middle of this;*
6. *the sea has nothing to give but a well excavated grave.*
7. *The firs stand in a procession, each with an emerald turkey-*
8. *foot at the top,*
9. *reserved as their contours, saying nothing;*
10. *repression, however, is not the most obvious characteristic of the*
11. *sea;*
12. *the sea is a collector, quick to return a rapacious look.*
13. *There are others besides you who have worn that look—*
14. *whose expression is no longer a protest; the fish no longer*
15. *investigate them*
16. *for their bones have not lasted:*
17. *men lower nets, unconscious of the fact that they are*
18. *desecrating a grave,*
19. *and row quickly away—the blades of the oars*
20. *moving together like the feet of water-spiders as if there were*
21. *no such thing as death.*

<sup>15</sup> A edição do poema que analisamos a seguir é o resultado de versões anteriores que sofreram supressão e acréscimos, sobretudo no que concerne ao metro silábico. Na primeira proposta do poema, escrito entre 1916 e 1918, Moore nos apresenta o título *A Graveyard in the Middle of the Sea*; contudo, a primeira edição publicada do poema só é realizada em 1921, já com outro título, *A Graveryard*. Ambas as versões apresentam versos livres, e o afastamento dessas edições, a partir da observação de seus manuscritos, se dá principalmente pelo modo como as palavras são postas na estrutura do poema. Ora, é sabido que Moore trabalha com a visualidade não apenas no conteúdo de seus escritos, mas também no que concerne à imagem que o poema tem na página, no papel. *A grave*, publicado posteriormente, é a versão que mais possui quebras silábicas, o que interfere diretamente em sua sonoridade e no modo como está posto na página do livro. A fim de ficar mais claro a diferença entre os manuscritos, há, no apêndice, a primeira versão do poema, e a uma das últimas versões, no caso, a primeira que apresenta o título *A grave*. É importante frisar que este último manuscrito não é, ainda, a versão do poema que analisamos neste capítulo.

22. *The wrinkles progress among themselves in a phalanx—*  
 23. *beautiful under networks of foam,*  
 24. *and fade breathlessly while the sea rustles in and out of the*  
 25. *seaweed;*  
 26. *the birds swim through the air at top speed, emitting cat-calls*  
 27. *as heretofore—*  
 28. *the tortoise-shell scourges about the feet of the cliffs, in motion*  
 29. *beneath them;*  
 30. *and the ocean, under the pulsation of lighthouses and noise of*  
 31. *bell-buoys,*  
 32. *advances as usual, looking as if it were not that ocean in which*  
 33. *dropped things are bound to sink—*  
 34. *in which if they turn and twist, it is neither with volition nor*  
 35. *consciousness.*

(Moore, 1994, p. 49-50).

*Man*, a primeira palavra do poema que nos é apresentada, não é um elemento da vegetação ou marítimo, mas sim um sujeito, uma única pessoa, e não um grupo de pessoas. Esse único sujeito atrapalha a vista para o mar, uma vista que, de acordo com o poema, é direito de qualquer um: (versos 2 e 3) “[...] *taking the view from those who have as much right to it as you have to yourself*” (Moore, 1994, p. 49). Não fica claro, contudo, quem são essas pessoas que têm a visão bloqueada; na verdade, é bastante recorrente na poesia de Moore uma não precisão dos sujeitos: no primeiro verso, sabemos que existe um homem que observa o mar, mas não temos informações que indique de quem se trata. De modo semelhante, também nos são desconhecidos os sujeitos que não enxergam o oceano em virtude do homem. Contudo, isso não é indicação de que o que se refere ao humano se apresente de modo superficial; pelo contrário, há um trabalho aprofundado de Moore nas dimensões psíquica e física dos sujeitos; e, quando se trata dessas particularidades do humano, restam mais dúvidas do que certezas. Por isso mesmo, parece que a única certeza expressa é a de que o mar tem a oferecer: (verso 6) “*the sea has nothing to give but a well excavated grave*” (Moore, 1994, p. 49). Essa sepultura, ou cova, não permite que as pessoas façam aquilo que lhes é de sua natureza, isto é, ficar no meio dos lugares, da coisa em si — (versos 4 e 5 “*it is human nature to stand in the middle of a thing,/ but you cannot stand in the middle of this*” (Moore, 1994, p. 49).

O poema, que mais parece se aproximar da prosa no que concerne ao seu conteúdo, disserta, nos versos 6 e 7, sobre uma espécie de árvore conífera, o abeto, que apresenta ramos parecidos com pés de galinhas. A árvore, contudo, se mantém em silêncio e é discreta, distanciando-se, portanto, do homem que bloqueia a experiências de outras pessoas. Nos versos que seguem, o leitor é novamente

exposto aos atributos do mar: (versos 10 a 13) “*repression, however, is not the most obvious characteristic of the sea; the sea is a collector, quick to return a rapacious look./ There are others besides you who have worn that look —/ whose expression is no longer a protest;*” (Moore, 1994, p. 49). O mar, posto como um elemento coletor, não aceita sem ressalvas o olhar e o contato das pessoas com ele; pelo contrário, ele, que lança como resposta um olhar rapace, intenso, aos sujeitos, sempre está pronto e atento para, como um predador, ávido, capturar para si a presa.

É a partir desses detalhes e construções poéticas que percebemos a minúcia da poética de Moore, principalmente no que concerne ao estatuto do olhar. Por mais que o poema em questão aborde como temática central um elemento da natureza, é o ato de observar, de debruçar o olhar em algo, que torna a poesia de Moore complexa e, por consequência, de difícil leitura; há uma ambição da poeta no que diz respeito à superfície do poema, mas mais ainda na forma de construir o óptico, que não meramente se restringe ao visual, mas toca diretamente no tato: sobre essa questão, de acordo com Hugh Kenner, os escritos de Marianne Moore

lidam com diversos atos de atenção, todos closes; sacadas ópticas, vistas por instantâneos fotográficos, em uma poética normalmente governada pelo olho, às vezes por ouvidos e dedos, em última instância por um senso moral. É a poética de uma observadora solitária [...]”<sup>16</sup> (Kenner, 1975, p. 92 *apud* Rodrigues, 2023, p. 81).

E é essa observadora solitária que parece construir fragmentos que se entrelaçam ao longo do poema; um caso bastante emblemático ocorre entre o primeiro e o décimo sexto verso: “*Man looking into the sea*” (Moore, 1994, p. 49) e “*for their bones have not lasted*” (Moore, 1994, p. 49). Aqui, uma das possibilidades de leitura, ainda que metaforicamente, diz respeito ao olhar do homem que pousa sob seus ossos, que não mais se apresentam de forma ideal, isto é, da forma que permita uma existência plena, mas sim capturados pelo mar e, dessa forma, acabam indicando o fim de algo, a morte. E é provável que essa morte, como indicado nos versos anteriores, tenha sido ocasionada pelo mar. Há, ainda, uma outra possibilidade de leitura, se seguirmos a linearidade do poema; as últimas quatro palavras do décimo

---

<sup>16</sup> “Miss Moore’s poems deal in many separate acts of attention, all close-up; optical puns, seen by snapshot, in a poetic normally governed by the eye, sometimes by the ears and fingers, ultimately by the moral sense. It is the poetic of the solitary observer, for whose situation the meaning of a word like ‘moral’ needs redefining” (Kenner, 1975, p. 92 *apud* Rodrigues, 2023, p. 81). A tradução do texto é de Julia Côrtes Rodrigues.

quarto verso, as duas primeiras do décimo quinto verso, bem como o emblemático décimo sexto verso demonstram ser uma única sentença; inclusive, ainda que a sentença “*the fish no longer*” (Moore, 1994, p. 49) esteja presente no décimo quarto verso, parece haver uma distância entre a outra sentença presente no mesmo verso. Esses quatro últimos vocábulos parecem iniciar um novo período, e isso pode ser indicado até mesmo pelo uso do ponto e vírgula. De todo modo, a questão que aqui nos interessa diz respeito a mais uma possibilidade de leitura, que por sua vez, parece indicar que os ossos que não sobreviveram são os ossos dos próprios peixes: “*The fish no longer/ investigate them/ for their bones have not lasted*” (Moore, 1994, p. 49). Há uma dupla possibilidade, portanto, a partir da palavra “their”: caso a palavra utilizada fosse “his”, não haveria essa dupla interpretação. O fato é que o fragmento presente no primeiro verso é tido como um elemento que abre, de forma incerta, o poema, que não se mantém isolado, pelo contrário, ele se relaciona, a todo momento, com os outros versos; ainda acerca desse primeiro verso é possível afirmar que,

Indeed, and once again, the first three lines are essentially a fragment. The fact that it is a fragment would be emphasized if she included the article applied to the specific man and the helping verb for “looking,” unless she used the colon after the word “yourself,” clarifying that it is an address. Therefore, Moore reformulates the meaning of the comma, using it to split things up movement by movement, as if the movements themselves are objects that ripple out from the man<sup>17</sup> (Frey, 2019, p. 82).

De fato, os leitores de Moore são conduzidos, a todo momento, pelas pontuações presentes nos versos e pelo modo como elas implicam diretamente na interpretação do texto, como registrado na citação anterior. Se prosseguirmos a análise do poema, a partir do emblemático verso “*for their bones have not lasted*”, que termina com dois pontos, abrindo espaço para a constatação de que os homens, de forma inconsciente, lançam os peixes para a morte, para a cova, a partir das redes jogadas, com o objetivo de capturá-los; como posto, essa atividade humana do lançamento de redes não ocorre de forma consciente, haja visto que até mesmo há o enfrentamento da morte, “*no such things as dead*” (Moore, 1994, p. 49); e, de fato, não

---

<sup>17</sup> “De fato, e uma vez mais, as três primeiras linhas são essencialmente um fragmento. O fato de ser um fragmento seria mais bem enfatizado se ela incluísse o artigo para especificar o homem, bem como o verbo auxiliar na palavra “olhando”, a menos que ela incluísse dois pontos na palavra “você mesmo”, de modo a deixar claro de que isso é um trato. Dessa forma, Moore reformula o uso da vírgula, usando-a para partir as coisas movimento por movimento, como se esses movimentos fossem objetos que ondulam do homem” (Frey, 2019, p. 82, tradução nossa).

parece haver medo por parte de quem captura os peixes, ainda que essas pessoas estejam em meio ao oceano, que é um espaço de perigo. Após esse episódio, os versos parecem seguir por um único caminho, alinhando o sensorial e o imagético. Os leitores, portanto, são postos defronte às espumas formadas pelas águas, ao som dos pássaros que se misturam ao som das ondas, e, por outro lado, há os ruídos que têm origem em instrumentos, como a boia de sino. A mistura do natural com aquilo que é construção humana parece manter o tensionamento das linhas finais, uma vez que parece haver um desejo, por parte dos sujeitos, de dominar o oceano, daí o lembrete de que o mar captura aquilo que nele cai — “[...] *the ocean, under the pulsation of lighthouses and noise of/ bell-bouys,/ advances as usual, looking as if it were not that ocean in which/ dropped things are bound to sink —/ in which if they turn and twost, it is neither with volition nor/ consciouness*” (Moore, 1994, p. 50). O poema finaliza com a sentença “*nor consciouness*”, e não “*unconscious*”, palavra utilizada em um verso anterior; esse jogo de palavras indica que a consciência que é dada às coisas do mar, ou melhor, a inconsciência:

Uma de suas características é a concisão da linguagem visando a uma “objetificação” da palavra: o poema centrado no objeto, isto é, constituído de imagens que procuram transmitir a apreensão sensorial da experiência imediata, concentra, das coisas (Przybycien, 2015, p. 67)

Chegamos, agora, ao último poema de Elizabeth Bishop selecionado para a análise. Nesse poema, a escritora parece construir oposições e binarismos, principalmente no trato entre a vida e a morte, o pensamento racional e o inconsciente, uma vez que o sujeito lírico, logo no primeiro verso, confessa um de seus sonhos. O poema em questão, assim como o trabalho de Moore analisado anteriormente, aproxima-se da prosa, seguindo uma longa narração — são 56 versos dispostos em apenas uma estrofe. Como se pode observar a seguir.

*The weed*

1. *I dreamed that dead, and meditating,*
2. *I lay upon a grave, or bed,*
3. *(at least, some cold and close—built bower).*
4. *In the cold heart, its final thought*
5. *stood frozen, drawn immense and clear,*
6. *stiff and idle as I was there;*
7. *and we remained unchanged together*
8. *for a year, a minute, an hour.*
9. *Suddenly there was a motion,*

10. *as startling, there, to every sense*  
 11. *as an explosion. Then it dropped*  
 12. *to insistent, cautious creeping*  
 13. *in the region of the heart,*  
 14. *prodding me from desperate sleep.*  
 15. *I raised my head. A slight young weed*  
 16. *had pushed up through the heart and its*  
 17. *green head was nodding on the breast.*  
 18. *(All this was in the dark.)*  
 19. *It grew an inch like a blade of grass;*  
 20. *next, one leaf shot out of its side*  
 21. *a twisting, waving flag, and then*  
 22. *two leaves moved like a semaphore.*  
 23. *The stem grew thick. The nervous roots*  
 24. *reached to each side; the graceful head*  
 25. *changed its position mysteriously,*  
 26. *since there was neither sun nor moon*  
 27. *to catch its young attention.*  
 28. *The rooted heart began to change*  
 29. *(not beat) and then it split apart*  
 30. *and from it broke a flood of water.*  
 31. *Two rivers glanced off from the sides,*  
 32. *one to the right, one to the left,*  
 33. *two rushing, half—clear streams,*  
 34. *(the ribs made of them two cascades)*  
 35. *which assuredly, smooth as glass,*  
 36. *went off through the fine black grains of earth.*  
 37. *The weed was almost swept away;*  
 38. *it struggled with its leaves,*  
 39. *lifting them fringed with heavy drops.*  
 40. *A few drops fell upon my face*  
 41. *and in my eyes, so I could see*  
 42. *(or, in that black place, thought I saw)*  
 43. *that each drop contained a light,*  
 44. *a small, illuminated scene;*  
 45. *the weed—deflected stream was made*  
 46. *itself of racing images.*  
 47. *(As if a river should carry all*  
 48. *the scenes that it had once reflected*  
 49. *shut in its waters, and not floating*  
 50. *on momentary surfaces.)*  
 51. *The weed stood in the severed heart.*  
 52. *“What are you doing there?” I asked.*  
 53. *It lifted its head all dripping wet*  
 54. *(with my own thoughts?)*  
 55. *and answered then: “I grow,” it said,*  
 56. *“but to divide your heart again.”*

Antes de realizarmos a análise do poema, é interessante apontar que, em uma entrevista a Ashley Brown para o *Shenandoah*, em 1966, Bishop expôs que “The weed” é inspirado em “Love Unknown”, poema de George Herbert, escritor nascido no País de Gales e que produziu seu trabalho durante o século XVII, período que concentrou os movimentos renascentista e barroco. O poema citado por Bishop está presente na coletânea de poemas *The temple*, de 1633. A poeta relata o seguinte:

“[p]ara começar, eu gosto da absoluta naturalidade de tom. [...] E alguns dos poemas de Herbert me parecem quase surrealistas. *Love Unknown*, por exemplo. (Eu estava muito interessada no surrealismo nos anos 1930)” (Monteiro, 2013, p. 47). Diante dessa fala, o repórter questiona à poeta se, em algum momento de sua produção literária, o trabalho de Herbert implicou em sua produção: “— Você deve algum de seus poemas a Hebert? — Acho que sim, *A erva* é, de alguma forma, inspirada em *Love Unknown*” (Monteiro, 2013, p. 47). Uma vez que a dissertação se detém nos trabalhos de Marianne Moore e Elizabeth Bishop, não cabe, portanto, a reprodução na íntegra do poema de George Herbert citado na entrevista. Contudo, alguns versos demonstram, de forma bastante clara, como influenciaram o poema *The weed*: “*And threw my heart into the scalding pan/ My heart, that brought it (do you understand?)*” (Hebert, 2007); vemos, nesses dois versos, uma aproximação ao surrealismo. Assim como no poema de Hebert, em *The Weed* somos expostos ao coração do eu lírico, que enfrenta o gélido da morte. Na verdade, o eu lírico atesta, nos dois primeiros versos, que tudo não passa de um sonho: “*I dreamed that dead, and meditating, I lay upon a grave, or bed*” (Bishop, 2011). Nesse sonho-morte, ou morte-sonho, o sujeito lírico atesta que, de seu coração, brotara uma erva; essa erva, que possui raízes, passa a dominar o corpo do eu lírico, transmutando-o:

[q]uando confrontado pela erva, portanto, o corpo se metamorfoseia no cenário natural que ela buscava. Como um mapa de águas, ele perde suas características sólidas e corre irreconhecível e descontrolado. A distinção entre a figura humana e a natureza é terminantemente rompida e a persona poética não é mais capaz de saber se isso acontece dentro do seu corpo ou se ela é aquela dentro do rio. Nessa representação impossível, quase surrealista, narração e descrição são categorias indistintas (Dusse, 2016, p. 186).

Ao trazer a biologia à tona, assim como Moore o faz, Bishop rompe a corda que separa o humano do não-humano; e, no poema em questão, há também uma confluência de vida e morte, bem como uma temporalidade que se esvai, uma vez que o corpo do sujeito lírico, que se encontra frio e quieto, permanece imóvel “*for a year, a minute, na hour*” (Bishop, 2011). Não há, então, um tempo cronológico, ou cronometrado, mas sim um tempo que beira ao absurdo. Esse corpo, que se encontra entre a morte e a vida, o sono e o despertar, parece, ao mesmo tempo, recusar binarismos:

de uma planta que brota da pele, aproxima a autora de uma série de filósofos que questionaram a estrutura hierárquica e organizada, dominante nas

percepções da biologia ocidental, sobre o mesmo. Desconhecendo seus contornos, recusando a se perceber como sujeito de binarismos (vivo/morto, desperto/adormecido), o eu-lírico de Bishop invalida a unidade corporal e recusa a distinção entre eu e outro. Por isso, ao mesmo tempo em que o texto alude a uma composição rizomática do sujeito, ele pode ser lido como um poema de amor. O corpo pulsante, aberto, não comporta um indivíduo e é passível de ser afetado pelo desconhecido, deixando-o encontrar ali um espaço de sobrevivência (Dusse, 2016, p. 185).

A centralidade do poema, então, é esse corpo que, justamente durante o sono, parece tomar consciência sobre sua fragmentação, uma vez que a ideia de unidade deixa de se fazer presente. E é no tato, uma que vez o eu lírico atesta que tudo estava escuro, que a consciência toma forma: “*Suddenly there was a motion,/ as startling, there, to every sense/ as an explosion.*” (Bishop, 2011), logo depois de dizer que tal como uma explosão, algo lhe arrebate o corpo, o eu lírico afirma que ao olhar, se depara com a erva: “*I raised my head. A slight Young weed/ had pushed up through the heart and its/ green head was nodding on the breast./ (all this was in the dark./ It grew na inch like a blade of grass*” (Bishop, 2011). É possível observar a presença de um detalhamento desse objeto que adentra o corpo humano, como um elemento estranho, mas que logo parece ser algo intrínseco a esse corpo; o que a erva oferece a esse corpo, contudo, é o coração partido — “*‘What are you doing there?’ I asked/ It lifted its head all dripping wet/ (with my own thoughts?) / and answered then: ‘I grow,’ it said,/ ‘but to divide your heart again’*” (Bishop, 2011).

Por fim, nos dedicamos, agora, ao estudo do poema “No Swan So Fine”, de Marianne Moore:

1. “No water so still as the
  2. dead fountains of Versailles”. No swan,
  3. with swart blind look askance
  4. and gondoliering legs, so fine
  5. as the chinz china one with fawn-
  6. brown eyes and toothed gold
  7. collar on to show whose bird it was.
  
  8. Lodged in the Louis Fifteenth
  9. candelabrum-tree of cockscomb-
  10. tinted buttons, dahlias,
  11. sea-urchins, and everlastings,
  12. it perches on the branching foam
  13. of polished sculptured
  14. flowers—at ease and tall. The king is dead.
- (Moore, 1994, p. 19)

Logo nos dois primeiros versos defrontamo-nos com uma citação, ainda que não conste o autor ou autora da frase no poema; Moore busca a citação em um texto de Percy Phillip, publicado em 1931, na *New York Times Magazine*. Ao trazer esse trecho que coloca Versailles em evidência, sobretudo ao elencar que as águas que por lá circulam são fontes mortas, o poema relaciona o empobrecimento que lá se encontra com a beleza de um cisne, que parece morto, uma vez que serve de decoração no candelabro de Luís XV: “*Lodged in the Louis Fifteen/ candelabrum-tree of cockscomb-/ tinted buttons,*” (MOORE, 1994). O eu lírico, nos versos que seguem, continua a detalhar os artifícios que compõem o cisne. O leitor descobre, por fim, que o cisne a que os versos são dedicados não é um animal vivo, mas sim um cisne de porcelana; esse poema, diferente dos outros dois aqui analisados, associa-se com elementos da história francesa, e sua leitura, se não for acompanhada do conhecimento da realidade, torna-se de difícil compreensão. A relação que se pode estabelecer, portanto, entre o poema e o Palácio de Versalhes é a decadência pela qual a monarquia francesa passou; portanto, seus luxos e artefatos pomposos de nada serviam, uma vez que a derrocada era iminente.

### Capítulo 3. O que significa, afinal, ser moderno?

#### Modernismos e modernidades: disputas

Definir movimentos literários ou históricos é uma tarefa que, por vezes, parece muito mais se aproximar de um pragmatismo e de uma ideia cientificista, que elegem datas de início e fim bem demarcadas, em face a uma confluência de situações e eventos que não se deixam captar por inteiros, mas que, pelo contrário, disputam com o correr da temporalidade seus lugares de existência. Diante disso, definir o que é “moderno”, “modernidade” e “modernismo” parece um movimento bastante complexo, quiçá sem resposta exata.<sup>18</sup> Talvez o pensamento mais coerente de uma tentativa de definição dos vocábulos e seus momentos históricos seja aquele exposto por Antoine Compagnon (2010), que reconhece a “traição moderna”, sobretudo a partir das palavras *Modern Tradition* e *Classical Tradition*, que configuram dois momentos distintos da tradição: “[...] se a justaposição dos termos classicismo e tradição é aceitável, o termo moderno justaposto à tradição evoca sobretudo a traição, traição da tradição, mas também repúdio incansável de si mesmo” (Compagnon, 2010, p. 10). O que o crítico afirma logo no preâmbulo de seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade* vai ao encontro do pensamento de Octavio Paz, discutido no primeiro capítulo, e que, de fato, atesta os pontos de tensão que sustentam o que seria uma “tradição moderna”; como pensar numa tradição que é moderna, se o moderno tem, em suas veias, o objetivo de quebrar com sequências que configuram uma herança? Por outro lado, há o moderno e sua busca incansável pela novidade, mas, nessa busca que quer sempre o novo, já não seria uma tradição aquilo que fica para trás, mesmo sendo uma novidade, tão logo o novo aparece? Todos esses conflitos abarcam a modernidade, o moderno e o período modernista. E, uma vez presentes

---

<sup>18</sup> É certo que, se pensarmos sobretudo a partir das ciências sociais, visualizaremos um conceito forte de modernidade e moderno, como o que foi exposto por Max Weber, por exemplo, cuja ideia de modernidade é atrelada ao racionalismo. Além disso, se seguirmos nessa mesma lógica de enquadramento de conceitos e períodos, é possível afirmar que diferentes autores concebem a modernidade a partir do iluminismo e da Revolução Francesa. Outra forte teoria sobre a modernidade, por exemplo, é a pensada por Michel Foucault, que compreende o período “mais como uma atitude do que como um período da história” (Foucault, 2005, p. 341). Esses dois pensamentos, ainda que postos aqui de forma bastante genérica, mostram a amplitude divergente sobre o que é o moderno e o modernismo; ou, melhor, os modernos e modernismos, a partir de inúmeros caminhos teóricos. A postura adotada neste trabalho, portanto, se distancia de ideais fixos, de uma verdade ocidental que se quer única; pelo contrário, as ideias de moderno, modernismo e modernidade aqui defendidas convergem muito mais pelos paradoxos que os cercam.

na base de suas estruturas, são os conflitos, bem como os opostos, que melhor caracterizam os períodos em questão.

Explorar as etimologias e os significados de “moderno” e “modernidade” parece um início incontornável na tentativa de compreender como se deram, ao longo do tempo, as diferentes acepções e sentidos dos vocábulos aos quais voltamos nossa atenção neste capítulo. Numa pesquisa ao dicionário Houaiss, defrontamo-nos com estes primeiros significados atribuídos ao substantivo “moderno”: “indivíduo da época em que se vive” e “indivíduo que vive na época atual”, “estilo caracteristicamente contemporâneo, atualizado”. Já “moderno” enquanto adjetivo é apresentado como “relativo ou pertencente à época histórica em que se vive” e “relativo ao período da história mundial, esp. europeia, que, por convenção, se inicia no fim da Idade Média e termina com a Revolução Francesa (1789)”. “Modernidade”, por sua vez, é definida da seguinte forma: “qualidade ou estado do que é moderno; modernismo” e “período, influenciado pelo Iluminismo, em que o homem passa a se reconhecer como um ser autônomo, autossuficiente e universal, e a se mover pela crença de que, por meio da razão, pode-se atuar sobre a natureza e a sociedade”. Ora, os significados apresentados colocam o moderno e o modernismo num eixo sem conflitos, tampouco ambivalente; pelo contrário, o que nos é exposto é algo bastante claro e exato: o moderno como aquilo que carrega aspectos contemporâneos, que parece, num primeiro momento, colocar os sujeitos de todas as nacionalidades no mesmo bojo, isto é, apresenta todos os indivíduos como sujeitos modernos e que se encontram nesse mesmo período histórico, ao mesmo tempo; essa ideia é logo dissolvida, uma vez que “moderno” é apresentado como um determinado período histórico essencialmente europeu.

Além do caráter eurocêntrico que lhe é atribuído, cabe ressaltar o modo como a temporalidade é apresentada pelo dicionário, que também se tornou uma convenção ou um pensamento comum: o moderno como algo que inicia num determinado momento histórico, especificamente com o fim da Idade Média e com o começo do movimento Iluminista. Essa noção parece colocar a temporalidade num lugar onde é possível o sujeito apreendê-la e manuseá-la de acordo com os seus interesses, o que acaba dando à noção de tempo uma ideia de delimitação; ou, em outras palavras, essa “[...] cisão temporal que coloca a idade moderna como novos tempos cria a representação da história como um processo homogêneo” (Laks, 2016, p. 19-20); quando, na verdade, a temporalidade escorre entre os dedos dos sujeitos,

não deixando que seu comando seja aferido de pronto, como uma máquina. Os significados de “moderno” e de “modernidade” apresentados na língua portuguesa se encontram, portanto, nesse caminho que alinha o tempo às novas atitudes dos sujeitos, que não mais se encontram numa tradição, que, no dicionário, é apresentada como uma “herança cultural, legado de crenças, técnicas etc. de uma geração para outra”.

No famoso texto de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, publicado em 1982, encontramos um aporte para a discussão que se centra na ideia de modernização, moderno e modernismo. Para o autor “[...] existe um conjunto de experiências, experiências de vida, experiências de tempo e de espaço, de riscos e possibilidades, que é compartilhado por todos em todo o planeta. Esse conjunto de experiências é denominado de modernidade” (Laks, 2016, p. 21). Para Marshall, portanto, a modernidade se caracteriza por ser um período de constante agitação, movimento, atingindo a todos os sujeitos, em todos os espaços geográficos:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (Berman, 1986, p. 16).

A partir do excerto, é possível perceber que há, na teoria de Berman, uma homogeneização dos processos: todos os espaços e populações são colocados em um mesmo bojo, permanecendo à parte as diferentes etapas tecnológicas enfrentadas pelos diferentes países, em distintos períodos, ainda que o capitalismo seja elemento imprescindível à experiência da modernidade. Para o autor, portanto, a modernidade é esse amontoado de mudanças e contradições, da perda de um local seguro e fixo; e não há como desvincular essa modernidade do âmbito social, uma vez que, justamente, “o turbilhão de permanente desintegração e mudança que compõe a vida moderna é formado por um conjunto de processos sociais” (Laks, 2015, p. 21).

Cabe lembrar que modernismo e modernização, para Berman, são designações distintas: para o filósofo, modernização tem que ver com as mudanças tanto no âmbito social como no econômico, produzidas justamente pelo capitalismo;

modernismo, por sua vez, refere-se à palavra, vocábulo, que abrange em si as experiências provocadas pela modernização. Dito de outro modo, a

[m]odernização refere-se a um conjunto específico de transformações socioeconômicas geradas a partir de uma lógica de *desenvolvimento capitalista*. Modernismo, por sua vez, refere-se ao desenvolvimento de um vocabulário específico para traduzir a experiência da modernidade que o antecede (Lacks, 2016, p. 22, grifos no original).

Para Berman, portanto, a modernização é um processo que se dá no e a partir das transformações do sistema capitalista: figura dentro dessa modernização as descobertas científicas, que modificaram as percepções dos sujeitos em relação ao modo de encarar o universo e como estamos inseridos nele, os processos de industrialização, que provocaram, entre outros, implicaturas sociais, a mecanização dos corpos, a partir da reprodução e repetição de movimentos corpóreos, sobretudo com a finalidade de obter um número grande de produtos para a venda, desenvolvimento da imprensa, com vistas à criação de uma comunicação de massa, luta de classes e movimentos sociais e, por consequência, o arranjo de “estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder” (Berman, 1986, p. 15).

Desse modo, é possível dizer que a modernização, para o autor, não é vista como um processo que garanta uma forma de vida plena para as gerações que nela se inserem, isto é, fornecendo seguridade e autonomia para os sujeitos. Pelo contrário, apesar de toda euforia e agitação que provoca, sobretudo no que diz respeito à ideia de dominação do mundo e, por consequência, da natureza por parte das populações, essa modernização “[...] ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (Berman, 1986, p. 15). E não há, para o autor, como desvincular esse processo que ocasiona a modernidade do modo econômico vigente, pois, como posto anteriormente, “[p]ara Berman, o desenvolvimento e estabilização do sistema capitalista é a condição fundamental para o estabelecimento do modernismo enquanto estetização das formas de vida” (Laks, 2016, p. 22). O processo de modernização não ocorreu de forma rápida, mas sim perdurou por três séculos, de acordo com o filósofo. Ao longo desse tempo, diferentes sentimentos tomaram os milhões que enfrentaram as profundas mudanças sociais, políticas e, sobretudo, econômicas:

as pessoas que se encontram em meio a esse turbilhão estão aptas a sentir-se como as primeiras, e talvez as últimas, a passar por isso; tal sentimento engendrou inúmeros mitos nostálgicos de um pré-moderno *Paraíso Perdido*. Na verdade, contudo, um grande e sempre crescente número de pessoas vem caminhando através desse turbilhão há cerca de quinhentos anos. Embora muitas delas tenham provavelmente experimentado a modernidade como uma ameaça radical a toda sua história e tradições, a modernidade, no curso de cinco séculos, desenvolveu uma rica história e uma variedade de tradições próprias (Berman, 1986, p. 16).

O filósofo detalha, a partir de uma separação por fases e períodos, os processos e transformações envolvidos na modernização ao longo dos cinco séculos que são atribuídos à modernidade: em um primeiro momento, há uma modernização incipiente na qual os sujeitos que ali estão imersos ainda não se dão conta da profunda mudança que os aguarda. Dito de outro modo, é possível afirmar, a partir das palavras do autor, que “[n]a primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem ideia do que as atingiu” (Berman, 1986, p. 16). A segunda fase, por sua vez, tem início, ainda de acordo com Berman, com a Revolução Francesa, no final do século XVIII; portanto, esse segundo período abriga também o século XIX. É durante esse século que os sujeitos começam a sentir de forma mais clara as tensões advindas da modernização, sobretudo com o avanço das maquinarias, que alteraram de forma definitiva a presença dos sujeitos no mundo. Esse segundo momento da modernização é classificado por Berman como uma “era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro” (Berman, 1986, p. 16). Por consequência da industrialização, a paisagem das metrópoles, sobretudo, sofreu alterações, uma vez que a fumaça passou a ser elemento constante nos céus; também pode ser citado o crescimento desordenado das cidades, obrigando os que não possuíam dinheiro a procurar residências precárias. De forma geral, o retrato das cidades é cinza, escura, com a presença “[...] de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano” (Berman, 1986, p. 16). Por fim, há o último período desse grande processo, um período de intensa agitação, em que a modernização e o capitalismo implodem a existência dos sujeitos: “[n]o século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo” (Berman,

1986, p. 16). Para o autor, há um processo de fragmentação dos sujeitos, uma vez que há uma imensidade de ideias e vozes contrárias reverberando: “à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais” (Berman, 1986, p. 16). Desse modo, ainda segundo o autor, há uma perda significativa das raízes da modernidade, o que ocasiona caos à vida dos sujeitos, uma vez que “a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas” (Berman, 1986, p. 16). À época da escrita do livro que aqui debatemos — século XX — a visão do autor se inclinava para o melancólico, entendida como uma era na qual os sujeitos perderam o contato com o profundo significado da modernidade, bem como com as experiências profundas; para ele, “encontramo-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade” (Berman, 1986, p. 16).

Ainda assim, apesar de todas as mazelas apontadas, Berman entende que o século XX é o momento de maior criatividade das artes, sobretudo na literatura: “o século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo” (Berman, 1986, p. 22). Quanto a essa relação da modernidade e da arte, é interessante apontar que, uma das inconsistências apontadas por comentadores dos escritos de Berman, diz respeito ao fato de, na verdade, a modernização não ocorrer de forma igual em todos os territórios, como apontado por Berman. Ora, é fato que a parte ocidental da Europa, bem como os Estados Unidos, potências capitalistas, desenvolveram-se de forma mais rápida, enquanto os países periféricos, situados na América do Sul, no continente Africano, bem como outros países da parte oriental, foram negados de usufruir de condições sociais básicas; se falarmos da questão cultural, há uma lacuna imensa, uma vez que a arte e o pensamento intelectual produzidos nesses espaços não são encarados, pelos países dominantes, como possíveis de debate. Laks (2016), ao trazer à luz os estudos do historiador Perry Anderson<sup>19</sup> acerca das abordagens de Berman em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, aponta justamente que a Inglaterra, enquanto potência industrial moderna, “não

---

<sup>19</sup> O estudo em questão é um ensaio publicado na *New Left Review*, em 1984. O escrito, intitulado *Modernity and Revolution*, pode ser acessado e lido em: <https://newleftreview.org/issues/i144/articles/perry-anderson-modernity-and-revolution>.

produziu nenhum movimento nativo de caráter modernista nas primeiras décadas do século XX” (Laks, 2016, p. 23). Contudo, essa questão não é discutida no texto de Berman, que insiste em homogeneizar os espaços geográficos no que concerne ao processo de modernização:

O caso inglês torna-se ainda mais emblemático quando pensamos, durante a mesma época, a dinâmica entre Inglaterra e outros países anglófonos que produziram explosões modernistas, como a Irlanda de James Joyce ou os Estados Unidos de Ezra Pound e T. S. Elliot. Assim, não é acidental que o caso inglês seja a grande ausência na análise desenvolvida por Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (Laks, 2016, p. 23).

\*\*\*

Se dialogarmos uma vez mais com os ensaios do francês Antoine Compagnon que, entre outros, escreveu *Os Antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*, publicado em 2005, e *Uma temporada com Montaigne*, de 2013, visualizamos uma busca intensa pela origem da palavra “moderno”. De acordo com o filósofo, a partir do aporte dos estudos de Hans Robert Jauss, o vocábulo *modernus* “aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de *modo*, ‘agora mesmo, recentemente, agora’” (Compagnon, 2010, p. 17, grifos no original). Diante do exposto, é possível afirmar que, ao longo da alta Idade Média, atribuiu-se à palavra “moderno” um sentido de algo que é imediato, relacionado diretamente com a ideia do presente, do instante já, distanciando-se de algo que indica novidade, inovação; dito de outro modo, a palavra “[*m*]odernus designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala” (Compagnon, 2010, p. 17). Daí que há um jogo de oposto entre o antigo e o atual, um longo distanciamento entre o passado, que já acabou e, por isso mesmo, não interfere no contemporâneo, no *modernus*.

Contudo, ao longo dos séculos, o vocábulo em questão abarcou diferentes concepções, principalmente a aproximação com a ideia de temporalidade, isto é, uma nova atribuição de significado que agora carrega em si a ideia de tempo: “[t]oda a história da palavra e de sua evolução semântica será [...] a da redução do lapso de tempo que separa o presente do passado, ou seja, a da aceleração da história” (Compagnon, 2010, p. 17). Essa mudança carrega em si também uma alteração do que é encarado como antigo e do que é visto como novo, uma vez que, na concepção primeira da palavra, como apontado anteriormente, o antigo era algo que se encontrava em um passado acabado, isto é, sem relação com o novo, a novidade.

Nas mudanças que sofreu ao longo do tempo, contudo, a palavra “moderno”, passa a implicar na concepção do que se entende por novo e antigo, pois o antigo já não mais permanece intocável no passado; pelo contrário, esse passado, que não parece estar tão longe, interfere de modo direto naquilo que é produzido no tempo presente, e o hoje, tão fugidio, provoca a sensação de um tempo que insiste em acelerar: “pouco importa que essa aceleração seja uma realidade ou uma ilusão, [...] pois é a percepção do tempo que conta” (Compagnon, 2010, p. 17). Já a palavra “modernidade”, carregando em si uma relação direta com o vocábulo “moderno”, aparece nos registros somente no século XIX, com os escritos de Balzac; contudo, ainda não lhe eram atribuídos os sentidos que entendemos dessa palavra, sobretudo a partir de Baudelaire; em relação a essas aparições, Compagnon expõe:

[...] o substantivo *modernidade*, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se com Baudelaire, e se modernismo, no sentido de gosto — a maioria das vezes julgado excessivo — do que é moderno, aparece em Huysmans, no “Salão de 1879, o adjetivo *moderno* é muito mais antigo (Compagnon, 2010, p. 17, grifos no original).

A bem da verdade, a partir do entrelaçamento da ideia de tempo ao que é moderno e ao que se encontra dentro do modernismo, uma noção de progresso passou a ser imposta a esses dois movimentos e, de acordo com Compagnon, “o progresso, antes mesmo de ter sido inventado enquanto tal, já é inseparável da decadência” (2010, p. 18). A ideia de progresso é afetada diretamente pelo tempo moderno, caracterizado pela aceleração, como posto anteriormente; por isso, o progresso carrega em suas entranhas a decadência: na temporalidade moderna, revela-se um pensamento de rechaço ao que é antigo, e um olhar complacente aos novos ares e maquinarias, que, justamente com o progresso e com uma ideia de tempo linear, tendem a evoluir; daí que reside a decadência, uma vez que há uma falsa idealização do progresso, já que ele abarca também a destruição e uma superioridade que, de fato, não existe. Além de implicar nesses elementos, o progresso também afeta o significado da palavra “moderno”, tornando-o produto de uma lógica positiva, isto é, que traduz o tempo cronológico linear e que, conforme avança, mais se destaca no aprimoramento do moderno e da lógica da evolução: “para que o adjetivo *moderno* tenha tomado o sentido nebuloso que tem para nós, a invenção do progresso foi indispensável, isto é, a definição de um sentido positivo de tempo” (Compagnon, 2010, p. 19, grifos no original).

De fato, Compagnon traz diferentes nomes que integraram o quadro de pensadores modernos, entre filósofos, poetas e pintores, e que não necessariamente compactuam da mesma opinião: o crítico coloca, de um lado, a reflexão de Spinoza, que contesta de modo bastante incisivo a ideia de tradição, e que afirma que, “do ponto de vista dos modernos, os antigos são inferiores, porque primitivos, e os modernos, superiores, em razão do progresso, progresso das ciências e das técnicas, progresso da sociedade etc.” (Compagnon, 2010, p. 20). De outro lado, somos expostos às reflexões de Baudelaire, que contesta a ideia de belo em relação à novidade. Para o poeta “seria absurdo supor que o que é surpreendente seja sempre belo” (Compagnon, 2010, p. 21).

\*\*\*

## Os modernismos de Bishop e Moore

*A tinta e a lápis/ escrevem-se  
todos/ os versos do mundo.*

(João Cabral de Melo Neto)

João Cabral de Melo Neto escreve, na epígrafe acima, o que parece, num primeiro olhar, uma constatação simples: ora, é com tinta e com lápis que os poemas são escritos. Essa sensação de simplicidade, contudo, se esvai se pensarmos nas complexidades envolvidas na criação poética: a escolha das palavras, das rimas, da estruturação das estrofes e dos versos. Ao contrário de uma simples tarefa, a escrita da poesia se aproxima de uma ideia de não finalização, de algo que não se dá de pronto, e que carrega em si toda a complexidade da linguagem. Em diferentes escritos assinados por Elizabeth Bishop e Marianne Moore há a presença, de forma bastante clara, dessa angústia que parece não cessar mesmo com a publicação do poema: a incompletude, a reação de querer voltar e reescrever os versos. Ainda que ocorra alguns entraves, o objetivo de um autor é publicar e ser lido, discutido. Cabral de Melo Neto escreveu sobre como o exercício da escrita é encarado por Moore: ele escreveu, ao todo, cinco poemas que se referem a Marianne Moore<sup>20</sup>. Entre eles, destaca-se “O sim contra o sim”<sup>21</sup> por ser o primeiro deles a ser escrito e publicado:

Marianne Moore, em vez de lápis,  
emprega quando escreve  
instrumento cortante:  
bisturi, simples canivete.

Ela aprendeu que o lado claro  
das coisas é o anverso  
e por isso as disseca:  
para ler textos mais corretos.

Com mão direta ela as penetra,  
com lápis bisturi,

<sup>20</sup> Sobre a relação específica entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e Marianne Moore, pode-se ler os ensaios “A lâmina que opera: um estudo sobre João Cabral e Marianne Moore”, de Fábio José Santos de Oliveira, e “Com passo de prosa: Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”, de Flora Sússekind.

<sup>21</sup> Encontramos no livro *Agrestes* três dos cinco poemas dedicados à Moore: “Ouvindo em disco Marianne Moore”, “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” e “Homenagem renovada a Marianne Moore”; nessa mesma coletânea de poemas, visualizamos um escrito dedicado à Bishop: “Sobre Elizabeth Bishop”, cuja última estrofe estabelece uma referência direta à “The fish”, poema que está presente em *North & South*: “Não se sabe é a sábia receita/ que faz sua palavra essencial/ conservar aceso num livro/ o aço do peixe inaugural” (Neto, 2020, p. 644).

e com eles compõe,  
de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,  
econômica, reta,  
mais que o cirurgião  
se admira a lâmina que opera.

Francis Ponge, outro cirurgião,  
adota uma outra técnica:  
gira-as nos dedos, gira  
ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez  
mil dedos da linguagem:  
não tem bisturi reto  
mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa  
que quase a enovela  
e quase, a enovelando,  
se perde, enovelado nela.

E no instante em que até parece  
que já não a penetra,  
ele entra sem cortar:  
saltou por descuidada fresta.  
(Melo Neto, 2020, p. 305-307).

Como um todo, o texto conta com 128 versos, 32 estrofes (cada estrofe contém quatro versos); a divisão interna separa para cada artista quatro quartetos (16 versos), os dois primeiros são poetas (Marianne Moore e Francis Ponge), totaliza-se-lhes 32 versos e oito quartetos. Posteriormente, trata-se de dois pintores (Miró e Mondrian), depois dois poetas (Cesário Verde e Augusto dos Anjos) e, por fim, dois pintores (Juan Gris e Jean Dubuffet), sempre utilizando a mesma estrutura de versos e estrofes. Como descreveu Fábio Oliveira (2017), esse poema conta com algumas versões e alterações entre elas desde questões estruturais, retirada do título entre cada um dos 32 versos separados a cada par de artista, até algumas alterações de palavras ou pontuação. Entretanto, o que se enfatiza é o modo como o brasileiro descreve o fazer poético de Moore, tornando-a uma cirurgiã que com precisão escrutina as palavras, e assim o mundo, em sua criação. Dizer que Moore era objetiva e precisa não lhe reduz o caráter poético, pelo contrário, pensando a partir da própria autora “*What is more precise than precision? Illusion*” (Moore, 1994, p. 151)<sup>22</sup>. Se a percepção cotidiana por vezes falseia a realidade, apenas o falseamento do falso

---

<sup>22</sup> “O que é mais preciso do que a precisão? Ilusão” (Tradução nossa).

poderia fazer ver o real, assim, só a ilusão consegue congrega a precisão, apenas a subversão linguística gera a capacidade de dissecar, é, então, por meio da objetividade que se atinge o reverso, a subjetividade.

Nesse sentido, é possível retornar ao que escreveu Flora Süssekind (1993), segundo ela, João Cabral de Melo Neto transforma, em “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, a poeta

[...] em sujeito de um poema sobre o continuado esforço de despersonalização da escrita. E de uma reflexão sobre a possibilidade de exposição involuntária do sujeito nesse seu processo de auto-subtração: “Sempre evitei falar de mim,/ falar-me. Quis falar de coisas,/ Mas na seleção dessas coisas/ não haverá um falar de mim?”. Fala atribuída, que, no entanto, parece ecoar nitidamente certos trechos de Moore (SÜSSEKIND, 1993, p. 98).

A despersonalização poética de Moore carrega um reverso, ou seria anverso, profundamente pessoal. Suas colagens e montagens ao tratar de “coisas” comportam em si um pouco da poeta. Como descreveu Oliveira (2017, p. 149) “o geral é que seu texto se configure como uma série de citações (em colagem direta do fragmento), que tornam o poema algo autobiográfico, retórico, bíblico, histórico, prosaico”. Em entrevista a *The Paris Review*, a autora aborda a influência dos estudos biológicos em sua vida, citando inclusive a precisão como possibilidade à imaginação. Desse modo, os próprios poemas analisados neste trabalho concentram em si questões subjetivas da autora mesmo em toda sua objetividade.

Outro elemento interessante no poema de João Cabral de Melo Neto, “O sim contra o sim”, encontra-se no próprio título, isto é, ele defronta perspectivas que não se negam, mas se afirmam respectivamente, que em toda sua antítese aparente nada mais são que elementos similares. Assim, ele justapõe Marianne Moore e Francis Ponge, que tanto em questão de forma, quanto de conteúdo ao diferirem se aproximam. Se Moore penetra pelo corte, pela incisão e precisão, Ponge o faz pelo tato, pela ausência de corte, pelo descuido de uma fresta, porém ambos penetram por meios diversos. Logo após, ele trata de dois pintores, fazendo lembrar a máxima de Horácio “*ut pictura poesis*”. As comparações cabralinas procuram recuperar elementos que em análises singulares muitas vezes se perdem. Essa metodologia comparativa está também presente neste trabalho, não para somente “aproximar o longe/ mas o que está próximo” (Neto, 2020, p. 309).

Em uma perspectiva teórica, de acordo com Michael Hamburger, Marianne Moore se insere em um bojo oposto ao que ele chama de “não-poesia”; pelo contrário, a poeta adentra a antipoesia. Essa ideia de antipoesia diz respeito a uma forma do poema que está distante de um modo orgânico, isto é, de apresentar uma sonoridade, por exemplo, que não tem como fim único um fazer lírico. A métrica e, sobretudo, as disposições silábicas empregadas por Moore em seus poemas implicam muito mais em um jogo com a linguagem do que num caráter de beleza lírica tão somente. Além disso, outro ponto que pode ser encarado em relação à antipoesia exposta por Hamburger diz respeito ao ritmo de prosa presente nos poemas de Moore; contudo, isso não é indicativo de uma poesia simples, uma vez que há de forma bastante pungente, na estrutura silábica dos trabalhos de Moore, a presença do metro. Hamburger pontua essas questões em seu ensaio a partir de um poema de Moore; o poema em questão é *Poetry*, que sofreu, ao longo dos anos, diversas alterações feitas pela própria escritora. Nesse ínterim, o ensaísta traz outros nomes que também configuram no quadro de poetas modernos, como Mallarmé, criticando-o em virtude de sua busca pela pureza:

há várias razões diferentes para explicar por que a muitos poetas modernos a poesia causou desagrado. A de Marianne Moore é o oposto da frustração experimentada pelos poetas “puros” em sua luta para impedir que as palavras signifiquem alguma coisa. O “também” do “também não gosto” estabelece uma cumplicidade imediata não com poetas como Mallarmé, confrontados com as páginas em branco, “defendida por sua brancura”, mas com a pragmática maioria norte-americana. Daí a insistência de Moore na literalidade que une sua antipoesia àquela de Brecht e de outros poetas marxistas. Diferentemente destes, ela foi salva do perigo dessa espécie de não-poesia, distinta da antipoesia (Hamburger, 2007, p. 329).

Ao citar versos do poema de Moore — “Também” e “Também não gosto”, Hamburger enfatiza que a poeta possui consciência do papel da poesia, da dificuldade de concebê-la e, sobretudo, de lê-la. De maneira bastante incisiva, por outro lado, Hamburger critica o conteúdo feito pelos poetas marxistas, uma vez que, no entendimento do ensaísta, o que eles criam não pode ser chamado de poesia. Ele pontua, ainda sobre Moore, que sua “[...] severidade, sua literalidade precisa e escrupulosa, são apreciadas mais plenamente por quantos chegam a ‘não gostar dela’ só depois de gostar dela demasiado, ao ponto de ficarem fartos” (Hamburger, 2007, p. 330). De fato, a poesia de Moore, por sua densidade e complexidade, pode não ser muito bem recebida por aqueles que não se detêm ou não agradam, na leitura,

desenvolver uma atenção precisa e uma investigação profunda nas ordens silábicas que estão postas ao longo das páginas. A leitura do trabalho de Moore demanda uma exigência de perder-se no tempo ou, dito de outra forma, uma leitura que não tem hora marcada para terminar, pois seus escritos reivindicam uma leitura demorada por entre os versos que, além de terem uma estrutura silábica própria, também apresentam, em alguns casos, citações de outros trabalhos. Por fim, o ensaísta reitera, mais uma vez, que “[...] a obra de Moore também nos faz refletir sobre se o verso, até mesmo o antiverso, é o melhor tipo de observações e moralidades em que ela excele” (Hamburger, 2007, p. 330). Ora, se para o teórico a poesia de Moore poderia ser desmanchada, desfeita, e se encaixar em prosa, é coerente que, para ele, a melhor forma de a poeta apresentar seus textos seja por meio da prosa. Não há, contudo, um consenso na comunidade dos críticos literários ou comentadores do trabalho de Moore no que se refere à nomenclatura da escritora; o que se tem conhecimento é que, “[...] em mais de uma ocasião, Moore afirmou que a única razão para ser considerada uma poeta é que não havia outra categoria na qual incluir sua escrita” (Rodrigues, 2023, p. 63-4). A bem da verdade, o que nos interessa além de um nome, uma nomenclatura ou denominação, é a materialidade dos seus escritos e o modo pelo qual influenciou uma geração de escritores, dentre eles, Elizabeth Bishop. As dificuldades de encontrar um lugar comum para Moore também estão presentes na esfera poeta-crítica; ao longo do primeiro capítulo, discutimos e elencamos alguns nomes, como os de T.S. Eliot e Jorge Luis Borges, que, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, podem ser entendidos como poetas e críticos, uma vez que seus escritos contemplam essas duas áreas, e, mais ainda, foram publicados, seja em forma de ensaio ou manifesto. No caso de Moore,

uma das dificuldades de [colocá-la] no paradigma de poeta-crítica consiste no fato de que suas ideias a respeito da poesia moderna não foram sintetizadas em ensaios abrangentes e manifestos, mas estão diluídas em poemas, cartas, resenhas (Rodrigues, 2023, p. 58).

Se, por um lado, encontramos as dificuldades dispostas nas linhas anteriores com Moore, por outro, encontramos dificuldades ainda mais complexas com Bishop. Talvez a dificuldade maior seja situá-la na tradição literária, isto é, elencar o lugar que ela ocupa na história da literatura. Ainda que tenha publicado seus primeiros trabalhos literários na década de 1930, o nome de Bishop não está ao lado

dos nomes que configuram no modernismo estadunidense; se pensarmos na literatura contemporânea, também encontramos a incerteza. De acordo com a professora e crítica literária Regina Przybycien,

situar Elizabeth Bishop em relação aos seus contemporâneos é tarefa ainda mais árdua que entender sua filiação à tradição, já que passou ao largo das diversas correntes em voga desde a década de 1930, época em que começou a publicar. As ideias de Eliot marcaram profundamente sua poética. A emoção deve ser processada pela forma de tal modo que resulte do próprio objeto (o poema) e este não se torne um veículo para a manifestação dos sentimentos do eu lírico. Em alguns casos, diz ela, é possível senti-la de imediato [...] (Przybycien, 2015, p. 69).

O que é certo, portanto, é a influência que a poeta sofreu, sobretudo no que se refere à emoção, ao sentimento exacerbado, na escrita dos poemas. É possível visualizar, nos trabalhos iniciais da escritora, uma tentativa de afastamento da personalidade no poema; esse gesto, no entanto, não acontece de forma tranquila, uma vez que, como vimos nas análises de seus poemas no capítulo anterior, há uma tensão, uma postura que não está totalmente resolvida, já que a própria poeta não se sente convencida por completa da ideia de impessoalidade na arte. A questão é que, como herdeira primeira da alta geração do modernismo, Bishop encara de frente e respeita a autoridade exercida pelos escritores que vieram antes dela; era inevitável, diante disso, não seguir as conquistas literárias em voga. Ainda de acordo com Przybycien, a conquista mais significativa de Eliot diz respeito à poesia de cunho antirromântico: “a crítica de Eliot é antirromântica, pois insurge contra a famosa definição de Wordsworth de poesia como ‘emoção lembrada em estado de quietude’, dominante na poética anglo-americana por mais de um século” (Przybycien, 2015, p. 64). A postura do poeta, então, passa a ser outra: agora, a escrita da poesia não é mais encarada como um processo que é regido pelo sentimentalismo, em que as palavras são postas nas páginas por meio de emoções desenfreadas, inconscientes:

a geração de Elizabeth Bishop herdou de Eliot profunda desconfiança em relação à arte de inspiração romântica e, ao mesmo tempo, um ideal estético elitista, inspirado nas grandes obras da civilização ocidental, tidas como realização máxima da humanidade. Os outros poetas modernistas americanos da primeira fase, Ezra Pound, William Carlos Williams, Wallace Stevens, não tiveram a mesma autoridade de Eliot, pelo menos para a geração seguinte (Przybycien, 2015, p. 65).

E é a partir dessa forma de escrita que “reconhece-se nessa poesia uma voz original e um rigor estético alcançados por bem poucos poetas americanos” (Przybycien, 2015, p. 63). Bishop, como já afirmado anteriormente, prezava pela precisão da linguagem, ainda que essa linguagem seja composta de múltiplos questionamentos que parecem não ter respostas, ou mesmo uma linguagem que parece nada comunicar. Ainda assim, a poeta constrói, sobretudo a partir de imagens, uma poesia que parece querer comunicar ao leitor a potência da imaginação: “essa capacidade de juntar imagens e sensações desconstruídas e transformá-las em poesia é uma atividade elaborada, embora nem sempre consciente, do intelecto, não da emoção” (Przybycien, 2015, p. 64). Portanto, há um trabalho que envolve o compromisso com o olhar; o olhar que se deixa demorar nos objetos e nas cenas cotidianas, o olhar que preza pelo profundo, e não apenas paira sobre o superficial.

Bishop talvez tenha apr(e)endido a tarefa do olhar com Moore. Foi esta que mostrou, a partir de seus trabalhos, esse ofício tão denso, profundo e belo. Como posto desde o início do trabalho, as duas estabeleceram entre si uma relação de amizade e profissionalismo, sobretudo da parte de Moore, que era mais velha. A admiração ficou mais por parte de Bishop para com a “tutora” do alto modernismo. No trecho abaixo, podemos entender melhor a relação estabelecida entre elas:

As duas se conheceram em 1934, quando Bishop cursava o último ano da faculdade [...]. A partir de então, iniciou-se uma amizade que duraria até a morte de Moore, em 1972. Foi ela quem convenceu a jovem Elizabeth Bishop a dedicar-se à poesia quando esta pensava em estudar medicina. Moore é diferente de Bishop, que cedo rompeu os laços com a mestra inspiradora e seguiu seu próprio caminho. Entretanto as suas poéticas têm muito em comum. Caracterizam-se sobretudo por uma observação aguçada do mundo circundante, uma atenção a detalhes e à utilização de símiles surpreendentes prosaico. Moore e Bishop não utilizam a natureza como metáfora de ações e sentimentos humanos. Descrevem-na sem retirar dela uma moral ou uma filosofia. Quando o fazem é de forma muito oblíqua. Moore é mestre do *understatement* e Bishop também o utiliza com frequência. Ambas são artífices da linguagem que rechaçam o excesso, o decorativo, o grandiloquente (Przybycien, 2015, p. 66)

Depois de “romper” o laço com Moore, Bishop trabalhou com traços mais autobiográficos, em seus trabalhos mais tardios. Além dessa questão, a poeta também se dedicou a questões de gênero, como o fato de ela não compactuar com a palavra “poetisa”, uma vez que acredita que o trabalho com o poético não tem gênero:

acreditando que a sensibilidade poética não tem gênero, Bishop resistia a ser classificada como “poetisa”. Vários críticos chamaram a atenção para o fato de sua poesia versar sobre temas “masculinos” como as viagens, o encontro com outras culturas, a delimitação de um amplo espaço geográfico, ao invés da esfera circunscrita do doméstico e do íntimo comumente associada à criação feminina [...] (Przybycien, 2015, p. 73)

Como posto, a crítica literária chegou a elencar o trabalho de Bishop como masculino, em virtude de suas temáticas se referirem à viagem, culturas universais e, sobretudo, ao espaço geográfico. Bishop prezava por temas mais objetivos, não trazendo à tona temáticas políticas:

While Bishop was herself a socialist and at one time an anarchist, she sought to avoid what she called the political-consciousness writing of the time by finding models not in Auden's work but in the seemingly more objective and nonpolitical work of T. S. Eliot, Wallace Stevens, and Moore (Erkkila, 1996, p. 285)<sup>23</sup>

Portanto, Bishop tentou construir seu trabalho inicial de acordo com as conquistas estabelecidas pelo alto modernismo e, mesmo afastando-se depois de sua maturidade, “Bishop sente-se eternamente grata a Moore pelo modo como esta influenciara a sua arte, especialmente no início da carreira. Com ela, aprendera a saborear o valor de uma descrição aguçada” (Anastácio, 1999, p. 81). Em entrevista, Bishop aponta que conheceu a poeta por meio da bibliotecária da universidade em que estudava, e que era grande amiga da família de Moore:

Ashley Benson - Quais poetas você conheceu quando começou a viajar pelo mundo? Acredito que você conhece Marianne Moore há muitos anos.  
Elizabeth Bishop [...] através de Fanny Borden, bibliotecária em Vassar [College] e velha amiga da família Moore. (Eu tinha lido alguns de seus poemas em antologias). Perguntei a Fanny por que ela não tinha o livro *Observations* na biblioteca da faculdade e ela me perguntou “Você gosta de Marianne Moore? Eu a conheço desde que era criança!” Não muito tempo depois, Fanny me apresentou a Marianne.

Bishop não renega a importância de Moore tanto na esfera pessoal, quanto poética, mas, para desenvolvimento de seu “talento individual”, para ser ela moderna (de seu tempo), era preciso romper com alguns traços da tradição ainda que imersa neles. Assim, o que aproxima Bishop e Moore, também as afasta.

---

<sup>23</sup> “Ainda que tenha sido socialista e até mesmo anarquista por um tempo, Bishop tentou evitar o que chamou de uma consciência política de escrita da época, encontrando modelos de escrita não em trabalhos como os de Auden, mas em trabalhos mais objetivos e não políticos, como os de T.S. Eliot, Wallace Stevens e Moore” (Tradução nossa).



## Considerações finais

*Gastei uma hora pensando em  
um verso/ que a pena não quer  
escrever. / No entanto ele está  
cá dentro/ inquieto, vivo. / Ele  
está cá dentro/ e não quer sair.  
/ Mas a poesia deste momento/  
inunda minha vida inteira.*

(Carlos Drummond de Andrade)

Em maio de 1956, quando residia em Petrópolis, na região serrana do Rio de Janeiro, Elizabeth Bishop recebeu a notícia, por meio de jornalistas brasileiros, de que havia ganhado o prêmio Pulitzer. Num primeiro momento, a poeta parece recuar da realidade, “realmente, fiquei muito surpresa — não sei por quê, eu estava achando que o prêmio já tinha sido dado esse ano e que eu não havia lido a notícia — e aposto que jamais foi conferido por uma obra tão ínfima antes” (Bishop, 1995, p. 334). Bishop relata, ainda, na carta endereçada à Anny Baumann — médica da poeta — que ela e Lota de Macedo Soares são rapidamente envolvidas por vários jornalistas e fotógrafos. Ainda no mesmo mês daquele ano, Bishop escreve para Pearl Kazin relatando que não se sente tão confortável com a premiação recebida: “[...] você compreende o meu constrangimento com esse Pulitzer, por mais que eu tenha gostado de ganhá-lo. Creio que nunca tão pouco trabalho foi tão premiado, e fico me atormentando com dúvidas e preocupações, me perguntando por quê” (Bishop, 1995, p. 335). Bishop alega que o melhor nome para receber o prêmio seria o do poeta Dudley Randall — “[...] com toda sinceridade, acho que quem devia ter ganho era o Randall, por conta de alguns poemas sobre a guerra, e não sei mesmo por que não deram a ele. Em comparação com ele, sou um tanto frívola, e escrevi muito pouco” (Bishop, 1995, p. 337). Bishop atesta, por fim, que deseja esquecer que ganhou o prêmio. Apesar de toda resistência, a poeta recebeu, ao longo das décadas de trabalho, diversas premiações, inclusive financeiras, que a auxiliaram em algumas de suas publicações. Embora bastante tímida e preferir permanecer em casa, é perceptível, desde sua primeira publicação, a aproximação dos poemas de Bishop com temas geográficos — a primeira coletânea de poemas, *North & South*, que configura como peça central neste trabalho, é um exemplo disso.

Além da apreciação da geografia, é possível visualizar na poética de Bishop a presença da natureza e dos bichos, tratados em pé de igualdade em relação à figura humana. Já no que concerne ao repertório de autores com os quais Elizabeth Bishop dialoga ao longo de seus escritos, para além de Marianne Moore, há Charles Baudelaire, que figura, ao lado de George Herbert e Gerard Manley Hopkins<sup>24</sup>, na lista de poetas a que a escritora mais voltou sua atenção. Marianne Moore, por sua vez, privilegiou os temas ligados à biologia, que transitam entre o animalesco e o humano, além de uma poesia que falasse sobre a própria poesia e a linguagem, e que, para o leitor, muito mais resulta em dúvidas do que em certezas, ainda que o leitor tenha consciência de que, na literatura, o ponto final não indica um fim, e a única certeza é de que existirá a dúvida. A bem da verdade, Moore constrói, em cada poema, um eu-lírico que apresenta um olhar acurado e sensível para as menores partículas presentes em mar e terra. E é justamente por construir poemas tão densos e complexos, que um dos editores de Moore, o também escritor Ezra Pound, expõe, em carta de 1918 endereçada à poeta, que ela não venderia muitas cópias do livro que havia acabado de publicar. Ao não se desvincular do trabalho com o literário, mesmo com falas que a convencessem a deixar essa área, Moore desenvolveu trabalhos que se tornaram, ao longo do século XX, objetos de pesquisa e estudo acadêmico, ainda que esses estudos tenham se restringido ao país de origem da poeta. O fato é que, ainda no século XXI, tanto a poesia de Moore, como a de Bishop, geram inquietações, estranhamento, prazeres; e, sobretudo, dúvidas. O esforço empregado ao longo deste trabalho, que transita entre a teoria da literatura e o objeto literário, foi o de não justificar, ou usar como pretexto, as teorias aqui expostas em face aos poemas, isto é, realizar as leituras literárias à luz de teorias; pelo contrário, a ideia, a todo momento, foi a de encontrar, nos objetos literários, suas próprias significações, particularidades, relações com outros escritos e mesmo seus traços mais originais, pois entende-se

---

<sup>24</sup> De acordo com Regina Przybycien, os motivos pelos quais Bishop elege os poetas como favoritos se refletem na própria poética da autora norte-americana: de Baudelaire, a poeta reconhece a exatidão e a elaboração; de George Herbert, poeta barroco que também exerceu o sacerdócio, Bishop reconhece o trabalho com os elementos metafísicos. De Gerard Manley Hopkins, por sua vez, a poeta “admirava [...] os temas sacros vazados em imagens nada convencionais, a variação rítmica, a semelhança dos poemas com a música” (2015, p. 68). Hopkins, assim como Herbert, também dedicou sua vida à religiosidade, como padre jesuíta; não é por acaso, portanto, que no poema “Roosters” defrontamo-nos com a figura do discípulo Pedro. Os poetas citados situam-se em momentos históricos distintos, contudo, ainda assim, encontram eco em Bishop, sobretudo no que concerne ao seu “espírito dividido (usando uma metáfora da arquitetura) entre as austeras linhas retas da Nova Inglaterra calvinista que a moldaram e as curvas e volutas do barroco brasileiro que a atraíam irresistivelmente” (Przybycien, 2015, p. 69).

que é desse modo que alcançamos a potência literária, ainda que não possamos acessá-la em sua totalidade ou completude; a literatura sempre nos escapa.

Em meio aos silêncios, ruídos e potências literárias, o trabalho se desenhou da seguinte forma: no primeiro capítulo, intitulado “rastros e rupturas”, o objetivo central foi, justamente, o de compreensão de uma ideia de ruptura, quebra com a tradição do literário. O que se buscou compreender, portanto, é se foi possível para os escritores, sobretudo com o movimento modernista norte-americano, uma desvinculação completa do passado, isto é, de não mais trazer, em suas manifestações artísticas, rastros e resquícios de trabalhos anteriores. A partir dos ensaios de T.S. Eliot que versam sobre a questão da originalidade e da tradição, compreendemos que a própria tradição não é fixa, tampouco é amparada em um passado longínquo; o campo que envolve a tradição literária está em constante mudança, uma vez que, com o avançar das décadas, novos nomes passam a configurar nesse *hall*. No segundo capítulo, por sua vez, empregamos esforços para realizar as análises de seis poemas — três de Elizabeth Bishop, presentes em *North & South*, e três poemas de Marianne Moore, que compõe a coletânea *Selected Poems*. Os poemas, que foram escolhidos por temáticas, apresentam construções que em dados momentos se aproximam, como é o caso de “The weed”, de Bishop, e “A grave”, de Moore, que se parecem muito com a prosa. Por outro lado, em “The roosters”, Bishop apresenta um trabalho de rima bastante complexo, algo que não visualizamos em Moore, uma vez que ela se utiliza muito de versos livres; outro ponto crucial da poesia de Moore é a presença de citações de outros textos em seus poemas, como ocorre em “No swan so fine”. Marianne Moore se configura, portanto, como uma poeta que tenta tocar no limite do que se entende por poesia e linguagem; Bishop, no que concerne a esse assunto, se mostra muito mais contida.

Por fim, na primeira parte do terceiro e último capítulo, adentramos em uma zona bastante espinhosa: tentamos traçar, a partir da seleção de escritos de filósofos e críticos literários, as noções de “moderno”, “modernismo” e “modernidade”, num primeiro momento, de uma forma mais geral, ampla, uma vez que a modernidade foi um processo pelo qual transitaram incontáveis tempos e territórios. Em um segundo momento, buscamos visualizar como esse período, ou mesmo movimento, adentrou no campo literário, de modo a alterar a configuração literária da época. Por sua vez, na segunda parte do capítulo, a atenção é voltada para as duas poetisas estudadas ao longo do trabalho, a fim de entendermos o local que ambas ocupam no espaço literário

do alto modernismo, no caso de Moore, bem como o período que vem logo depois, com Bishop, que, inclusive, parece ocupar um lugar incerto na tradição literária, uma vez que ela não se integra muito bem nem no período modernista, nem no contemporâneo, no que diz respeito a suas primeiras publicações.

Os conflitos e oposições que marcam o cenário do modernismo literário referem-se, sobretudo, à linguagem, matéria base do trabalho dos escritores. Um desses conflitos diz respeito a uma ideia de antipoesia. Michael Hamburger, teórico literário que voltamos nosso olhar no terceiro capítulo, expõe que Marianne Moore adere a essa tendência da antipoesia, questão que, para o autor, se faz presente durante todo período do modernismo literário: “[...] certa tendência à antipoesia é inseparável de quase toda variedade do modernismo do século XX, incluindo a impaciência de Ezra Pound com as palavras meramente decorativas e, por trás de cada tendência semelhante” (Hamburger, 2007, p. 325).

Hamburger expõe que “Poetry”, poema emblemático de Moore, é um antipoema: “[...] trata-se de um antipoema porque subordina a música e o sentimento ao argumento, e poderia ter escrito em prosa sem perder quase nada de sua elegância, caráter sucinto e inventividade” (Hamburger, 2007, p. 328). Portanto, para o teórico em questão, Marianne Moore não se encaixaria na nomenclatura de poeta, já que o que produz pode ser escrito de outra maneira que não em versos. De fato, a própria autora já expôs que se intitula poeta por não haver um vocábulo melhor para definir o que ela faz ou o que é. Se, por um lado, Moore pratica uma antipoesia, Bishop, por outro, evoca estranhamentos em seus poemas, sobretudo a partir do olhar acurado para com os objetos, uma vez que, “ao realizar as suas transformações por estranhamento, Bishop personifica objetos, focalizando-os sob o prisma da fantasia” (Anastácio, 1999, p. 101), o que ocasiona em uma profunda modificação desses objetos, atribuindo-lhes, talvez, um outro lugar que não mais o do material sem vida, mas, por outro lado, a de um objeto carregado de significados entrelaçados à existência humana.



## REFERÊNCIAS

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

ANDERSON, Perry. Modernity and Revolution. *New Left Review* 144 (1), 1984. pp. 96 – 113. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/i144/articles/perry-anderson-modernity-and-revolution>. Acesso em: 16 jan. 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

BARBOSA, Marcio Venicio. Escritura e amizade: a presença de Roland Barthes na obra de Leyla Perrone-Moisés. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 78-92, 2020.

BARRETO, Eduardo José Paz. *Fernando Pessoa e Orpheu: Mitos da Modernidade - Gênese do Real Através da Poesia*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da PUC-Rio. 104f. 2004.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BISHOP, Elizabeth. *Poems*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011.

BISHOP, Elizabeth. *The Complete Poems, 1927-1979*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.

BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BISHOP, Elizabeth. *Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BISHOP, Elizabeth. *One art: Letters*. Selected and edited by Robert Giroux. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. Elizabeth Bishop: os rigores do afeto. In: BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13-30.

BROWN, Ashley. An Interview with Elizabeth Bishop. In: SCHWARTZ, Lhoyd and ESTESS, Sybil P. *Elizabeth Bishop and her Art*. Ann Arbor: The University of

Michigan Press, 1991, p. 289-302.

CASTELLO, José. Marianne Moore hoje. *Jornal Rascunho*, 2013. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/marianne-moore-hoje/>. Acesso em: 07 jun. 2022.

CECHINEL, André. Notas sobre o conceito de tradição em T. S. Eliot (à luz dos escritos filosóficos iniciais do autor). *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 19, n. 2, p. 291-305, mai-ago. 2017.

CECHINEL, André. *O referente errante: The waste land e sua máquina de teses*. Chapecó: Argos; Criciúma: Ediunesc, 2018.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DIEHL, Joanne Feit. *Elizabeth Bishop and Marianne Moore: the psychodynamics of creativity*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

DUSSE, Fernanda. Elizabeth Bishop e a proposta de uma poesia cartográfica. *Indisciplinar*, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 169–190. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/view/32776>. Acesso em: 27 nov. 2022.

ERKKILA, Betsy. Elizabeth Bishop, Modernism, and the Left. *American Literary History*, v. 8, n. 2, p. 284–310. 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/490298>. Acesso em: 10 dez. 2022.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

ELIOT, T.S. *O uso da poesia e o uso da crítica: estudos sobre a relação da crítica com a poesia na Inglaterra*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.

FREY, Lauren Carol. *Reading revision: the archival imagination in Marianne Moore's early poems*. 2019. 145 p. Dissertação (Mestrado) — Georgetown University, Washington D.C., 2019. Disponível em: [https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/1054941/Frey\\_georgetown\\_0076M\\_14325.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/1054941/Frey_georgetown_0076M_14325.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 7 fev. 2023.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- HERBERT, George. *The English Poems of George Herbert*. Cambridge: Cambridge University, 2007.
- HOUAISS, Antônio. *Pequeno dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2015.
- JARRELL, Randall. The poetic and his public. *Partisan Review*, New York, v. 13, n. 4, p. 488-500, set-out. 1946. Disponível em: <http://www.bu.edu/partisanreview/books/PR1946V13N4/HTML/files/assets/basic-html/index.html#401>. Acesso em: 01 jun. 2022.
- LAKS, Daniel Marinho. *Modernismos em modernidades incipientes: Mário de Andrade e Almada Negreiros*. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. 220f. 2016. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=27165@1>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- MACGOWAN, Christopher John. *Twentieth-century American poetry*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- MATEUS, Anabela. Elizabeth Bishop: Esboços de Uma Vida. *Babilónia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, Lisboa, v. 2, n. 3, p. 113-128, 2005. Disponível em: [https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/402/1/ensaios\\_anabela.pdf](https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/402/1/ensaios_anabela.pdf). Acesso em: 27 dez. 2022.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- MONTEIRO, George. *Conversas com Elizabeth Bishop*. Organização da tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- MOORE, Marianne. *Complete Poems*. New York: Pequin Books, 1994.
- MOORE, Marianne. *Poemas*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- OLIVEIRA, Fábio José Santos de. A lâmina que opera: um estudo sobre João Cabral e Marianne Moore. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 68, p. 145-163, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/141523/136537>. Acesso em: 07 jun. 2022.
- PALATTELLA, John. 'That Sense of Constant Re-Adjustment': The Great Depression and the Provisional Politics of Elizabeth Bishop's North & South. *Contemporary Literature*, v. 34, n. 1, p. 18-43, 1993.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

PRZYBYCIEN, Regina. Elizabeth Bishop e Pablo Neruda: náusica, Ulisses e os caminhos da poesia. *Revista Letras*, Curitiba, n. 65, p. 105-120, jan./abr. 2005. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/4298/3448>. Acesso em: 06 jun. 2022.

PONTES, Heloisa. Cidades e intelectuais: os "nova-iorquinos" da Partisan Review e os "paulistas" de Clima entre 1930 e 1950. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 53, out. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/jVqVTM88vqMj8PcZtBXNW7F/?lang=pt>. Acesso em: 01 jun. 2022.

RODRIGUES, Júlia Côrtes. *Um lugar para o genuíno: a poética de Marianne Moore*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 138f. 2023. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1338558?guid=1690836847068&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1690836847068%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d1338558%231338558&i=10>. Acesso em: 15 abr. 2023.

SANTIAGO, Silviano. O estatuto do poema descritivo de Elizabeth Bishop. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, n. 5, p. 9-17, 2000. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/65>. Acesso em 01 jun. 2022.

SHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 2006.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SPIRES, Elizabeth. Elizabeth Bishop. In: *As entrevistas da Paris Review*. vol. 2. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Companhia das letras, 2012. p. 102-133.

SÜSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 93-102, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25930>. Acesso em: 5 abril. 2023.

TEICHER, Craig Morgan. *We Begin in Gladness: How Poets Progress*. Mineápolis: Graywolf Press, 2018.



**ANEXOS**

## Anexo 1: Galos

Quatro horas. De repente,  
no azul metálico da noite, a gente  
ouve o primeiro galo dar um grito estridente

bem junto ao muro  
do mesmo tom azul-escuro,  
e logo vem um eco, seco e duro,

de algum lugar distante,  
e outro, da cerca logo adiante,  
e mais outro, horrendo e claudicante

qual fósforo molhado,  
na horta, bem aqui ao lado,  
acende, e incendeia toda a cidade.

Notas ferinas  
vêm da porta da latrina  
e do galinheiro coberto de titica,

e, sempre admirados  
pelas esposas excitadas,  
os galos testam os esporões afiados,

fixam o olhar parvo,  
escancaram o bico ávido  
e soltam o velho grito irrefreável.

Estufam o peito  
amedalhado de penas, feito  
para dar ordens e espalhar medo

entre as bombinhas  
cortejado comlouvaminhas  
e depois desprezadas como galinhas;

das gargantas nuas  
espalha-se uma ordem absurda  
pela cidade inteira. Um galo nos perturba

em nossos quartos,  
lá de um galpão enferrujado  
ou de uma cerca feita de velhos estrados,

ou do telhado cinzento  
de uma igreja, duplo vivente

do galo de metal do cata-vento,

galos oriundos  
dos becos mais imundos  
traçando verdadeiros mapas-múndi:

alfinetes vivos  
de vidro colorido,  
azuis, verdes, laranja, decididos

a proclamar  
alto e bom som, e sem parar,  
a quem os ouça: 'Aqui é meu lugar!'

Sempre gritando:  
"Chega de sonhos! Todos levantando!"  
Galos, o que vocês estão projetando?

Na antiguidade  
vocês já combatiam à saciedade  
quando ofertado a alguma divindade,

e eram tidos  
por "muitos aguerridos...  
Com que direito agridem nossos ouvidos

com que ordens feras  
e nos despertam nesta terra  
de amor malquisto, arrogância e guerra?

A coroa feia  
na cabecinha altaneira  
é vermelha de sangue de guerreiro.

Essa excrescência  
soma-se à viril eloquência  
da beleza vulgar da iridescência.

Em pleno ar,  
aos pares, começam a se atracar.  
E a primeira pena começa a voar.

Um, moribundo,  
ainda briga, furibundo,  
disposto a enfrentar sozinho o mundo.

Outro jaz na calçada,  
porém suas penas arrancadas

continuam caindo, ensanguentadas;

seu canto tremendo  
já afundou no esquecimento.  
Seu corpo se mistura ao excremento,

os olhos duros  
abertos, as penas já escuras.  
Suas esposas jazem no mesmo monturo.

Maria Madalena  
pecou com a carne apenas,  
o que, afinal, é falta bem pequena

se comparada  
com a de Pedro, cujo pecado  
foi do espírito, ali “entre os guardas”.

Numa escultura antiga  
a cena inteira é resumida:  
Cristo olha, como quem não acredita,

para Pedro,  
que leva aos lábios um dedo,  
petrificado de espanto e de medo.

Mas no intervalo  
entre os dois homens sem fala,  
talhado numa coluna, vê-se um galo,

e, como lembrete,  
a inscrição *Gallus canit; flet  
Petrus*. Porém o episódio promete

esperança; Pedro chora,  
e suas lágrimas escorrem  
galo abaixo, e perlam suas esporas.

Lavado em prato, qual  
uma relíquia medieval,  
ele espera. Pedro, coitado, mal

sonha que esses tão  
temidos cocorocós hão  
de tornar-se um dos emblemas do perdão,

um cata-vento  
no alto de cada templo,

e que diante do Latrão haverá sempre

sobre um pilar  
um galo de bronze, a lembrar  
ao papa e a quem por lá possa passar

que até a fraqueza  
do primeiro príncipe da Igreja  
foi perdoada, e para que finalmente veja

mesmo o mais cego  
que “cocorocó” tem outro emprego  
além do simples “eu nego, nego, e nego”.

E quando  
o dia vem raiando,  
uma luz aos poucos vai dourando

na diagonal  
os brócolis no quintal;  
como que a noite terminou tão mal?

e, além das folhinhas,  
doura o ventre das andorinhas  
e as nuvens que traçam, retilíneas,

o dia em seu papel.  
Já os galos calaram seu escarcéu.  
E, “para ver o fim”, surge no céu

o sol renascido,  
fiel como um inimigo  
ou como (dá no mesmo) um amigo.”  
(BISHOP, 2011, p. 129-137).

## **Anexo 2: O Monumento**

Está vendo o monumento agora? É de madeira,  
uma estrutura em forma de caixa. Não. É como  
caixas de tamanhos decrescentes  
uma em cima da outra.  
Cada uma está virada de tal modo  
que as quinas apontem para os lados  
da que está embaixo, e os ângulos se alternem.  
No cubo do alto está engastada  
uma flor-de-lis de madeira gasta,  
longas pétalas de tábuas, com furos aleatórios,  
quadrangular, rígida, eclesiástica.

Dela saem quatro mastros finos, tortos,  
 (inclinados como caniços ou mastros de bandeiras)  
 e deles pendem quatro vagos zigue-zagues,  
 enfeites recortados em madeira,  
 passando pelas quinas das caixas  
 chegando até o chão.

Um terço do monumento se destaca contra  
 um mar; dois terços contra um céu.

O ângulo da vista  
 (melhor, o ângulo com que a vemos)  
 é tal que não se vê o “ao longe”,  
 e estamos longe dentro dela.

Um mar de tábuas estreitas, horizontais,  
 se estende atrás do solitário monumento,  
 e os veios longos da madeira alternam-se,  
 esquerda e direita, como um assoalho — manchas, pintas  
 e listas estáticas. Um céu corre paralelo,  
 textura de paliçada, mais grosseira que a do mar:  
 cacos de sol, nuvens de longas fibras.

‘Por que não faz barulho esse oceano estranho?  
 é porque estamos longe?’

Onde é que estamos? Na Ásia Menor,  
 ou na Mongólia?’

É um antigo promontório,  
 um principado antigo, onde o artista-príncipe  
 resolveu talvez erguer um monumento  
 assinalando um túmulo, uma fronteira, ou só  
 para criar uma paisagem melancólica ou romântica...  
 “Mas esse mar de madeira achada à beira-mar.  
 E o céu parece de madeira, onde os veios são as nuvens.  
 É como um cenário; tudo tão raso!  
 Aquelas nuvens estão cheias de farpas que brilham!  
 O que é aquilo?”

É o monumento.

“São caixas empilhadas,  
 com tiras mal serradas como enfeite, já caídas,  
 tudo rachado e sem tinta. Velharias.”

— O sol forte, o vento que vem do mar,  
 todas as condições em que ele existe,  
 talvez tenham tirado a tinta, se havia,  
 tornando-o mais desenxabido do que era.

“Por que você me trouxe aqui para eu ver isso?  
 Um templo de engradados num cenário estreito e troncho,  
 o que é que isso prova?”

Não aguento mais esse ar erodido,  
 a secura que faz rachar o monumento.”

É um artefato  
 de madeira. A madeira se mantém estruturada  
 melhor que mar, nuvem e areia por si sós,

muito melhor que mar, areia ou nuvem de verdade.  
 Ele escolheu crescer assim e estar imóvel.  
 O monumento é um objeto, e no entanto esses enfeites,  
 pregados sem capricho, que não parecem coisa alguma,  
 demonstram que ele tem vida, e tem vontade;  
 quer ser um monumento, quer amar alguma coisa.  
 O enfeite é grosseiro, porém diz: “comemoremos”,  
 enquanto a luz ronda a cada dia/ feito um predador,  
 e a chuva o molha, e o vento o atravessa.  
 Talvez seja maciço, talvez oco.  
 Talvez os ossos do artista-príncipe estejam dentro dele  
 ou longe daqui, em terra ainda mais seca.  
 Mas tosca e adequadamente, ele abriga  
 o que está dentro (e que, afinal,  
 decerto não era mesmo para ser visto).  
 É o princípio de uma pintura,  
 uma escultura, ou poema, ou monumento,  
 e é todo de madeira. Observe-o com atenção”  
 (BISHOP, 2012, p. 109-113).

### **Anexo 3: A erva**

Sonhei que, morta, eu meditava  
 dentro da cova, ou numa cama  
 (de algum espaço frio e estreito).  
 No frio coração, se congelara  
 a ideia final, a imensa e clara,  
 vazia e dura como eu;  
 e assim ficamos, imóveis,  
 um ano, um minuto, uma hora.  
 De súbito, algo mexeu-se,  
 Abalando-me os sentidos,  
 qual explosão, e abrandou-se  
 num toque tímido e insistente  
 no coração, a despertar-me  
 de um sono desesperado.  
 Olhei. Do coração brotara  
 uma ervilha, e sua cabeça  
 roçava tenra em meu peito.  
 (Tudo isso era no escuro.)  
 Cresceu um pouco, uma grama;  
 surgiu uma folha torcida,  
 depois outra, tremulando,  
 duas bandeiras de um semáforo.  
 O caule engrossou. As raízes  
 Se abriram, nervosas; a cabeça  
 girava misteriosamente,  
 pois sol nem lua a atraíam.

O coração, com as suas raízes,  
 começou a mudar (não bater);  
 partiu-se ao meio, então,  
 e dele veio um jorro d'água.  
 Dois rios desceram, um à esquerda,  
 um à direita, dois cursos  
 de água rápida e translúcida,  
 (formando cascatas nas costelas)  
 lisa como vidro, fluindo  
 por entre os grãos de terra negra.  
 A erva foi quase arrastada;  
 agarrou-se com as folhas, erguendo-as  
 orladas de gotas gordas.  
 Caíram-me pingos no rosto,  
 nos olhos, e vi então  
 (ou julguei ver, naquele breu)  
 que em cada gota brilhava  
 uma cera iluminada;  
 a água que a erva desviara  
 era um fluxo de imagens velozes.  
 (Como rio que levasse as cenas  
 Todas nele já refletidas  
 Encerradas n'água, não flutuando  
 nas superfícies efêmeras.)  
 Perguntei à erva: "Que fazes  
 neste coração partido?"  
 Ela ergueu a cabeça molhada  
 (com meus próprios pensamentos?)  
 e disse: "Cresço, para partir  
 Teu coração outra vez."  
 (BISHOP, 2012, p. 102-5).

#### **Anexo 4: Os peixes**

Vade  
 ando negro jade.  
 Das conchas azul-corvo um marisco  
 só ajeita os montes de cisco;  
 no que vai se abrindo e fechando  
 é que  
 nem ferido leque.  
 Os crustáceos que incrustam o flanco  
 da onda ali não encontram canto,  
 porque as setas submersas do  
 sol,  
 vidro em fibras sol-  
 vidas, passam por dentro das gretas  
 com farolete ligeireza —  
 iluminando de vez em

vez  
o oceano turquês  
de corpos. A correnteza crava  
na quina férrea da fraga  
uma cunha de ferro; e estrelas,  
grãos  
de arroz róseos, mães-  
d'água tintas, siris que nem lírios  
verdes e fungos submarinos  
vão deslizando uns sobre os outros.  
As marcas externas  
de maus-tratos estão todas presentes  
neste edifício resistente —  
todo resquício material de a-  
cidente — ausência  
de cornija, machadadas, queima e  
sulcos de dinamite — teima em  
ressaltar; já não é o que era  
cova.  
Repetida prova  
demonstrou que ele pode viver  
do que não pode reviver  
eu viço. O mar nele envelhece”  
(MOORE, 1991).

### **Anexo 5:** A sepultura

Homem mirando o mar,  
tirando a visão daqueles que têm tanto direito a ela  
quanto você tem,  
é da natureza humana ficar no meio das coisas,  
mas no meio desta você não pode ficar.  
o mar nada tem a dar a não ser uma cova bem cavada.  
Os abetos se erguem em procissão, cada qual com um  
pé de peru esmeralda no alto,  
discretos como seus contornos, dizendo nada;  
repressão, no entanto, não é a mais óbvia característica do mar;  
o mar é um coletor, pronto para devolver um olhar rapace.  
Outros fora você ostentaram este olhar –  
cuja expressão não é mais um protesto; os peixes não mais o investigam  
porque seus ossos não sobreviveram:  
os homens lançam redes, inconscientes de que  
profanam uma cova,  
e partem vogando velozes – as pás dos remos  
movendo-se juntas que nem  
patas de aranhas-aquáticas,  
como se não existisse a morte.  
Os franzidos das águas marcham em falange —  
belos sob as malhas de espuma,

e somem arfando enquanto o mar vai e vem bramindo entre as plantas marinhas;  
os pássaros cruzam o ar num zás, soltando guinchos

como dantes —  
a concha da tartaruga açoita os pés das rochas, em movimento embaixo delas;  
e o oceano, sob a pulsação de faróis e ruídos de bóias sonoras, avança como sempre, como se não fosse o oceano no qual as coisas que caem estão fadadas a afundar — no qual, se se viram e reviram, é sem vontade e sem consciência”  
(MOORE, 1991).

#### **Anexo 6:** Não há cisne tão lindo

“Não há água tão quieta quanto as fontes mortas de Versailles.” Não há cisne, de olhar cego bistre oblíquo e pernas gondoleantes, tão lindo quanto o de louça com chintz, de olhos cor de corça e coleira de ouro denteada a indicar de quem foi.

Alojado no candelabro de Luís XV, com botões de matiz de crista-de-galo, com dalias, ouriços-do-mar e sempre-vivas, no mar de ramalhetes de polidas e esculpidas flores ele pousa – livre e altivo. O rei é morto”  
(MOORE, 1991).

## Lista de figuras

Figura 1: Manuscrito 1 de A grave.

Fonte: Livraria Marianne Moore. Rosenbach Museu e Livraria, Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos.

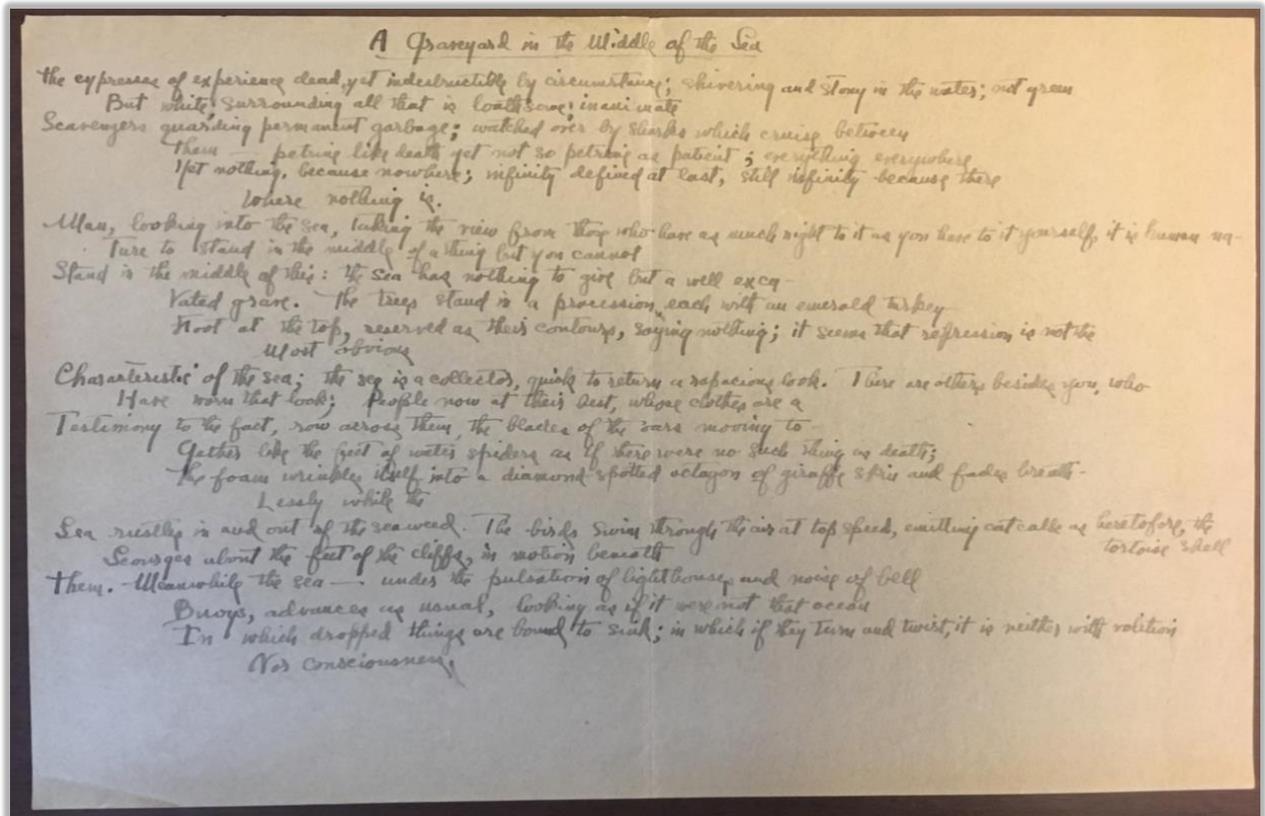
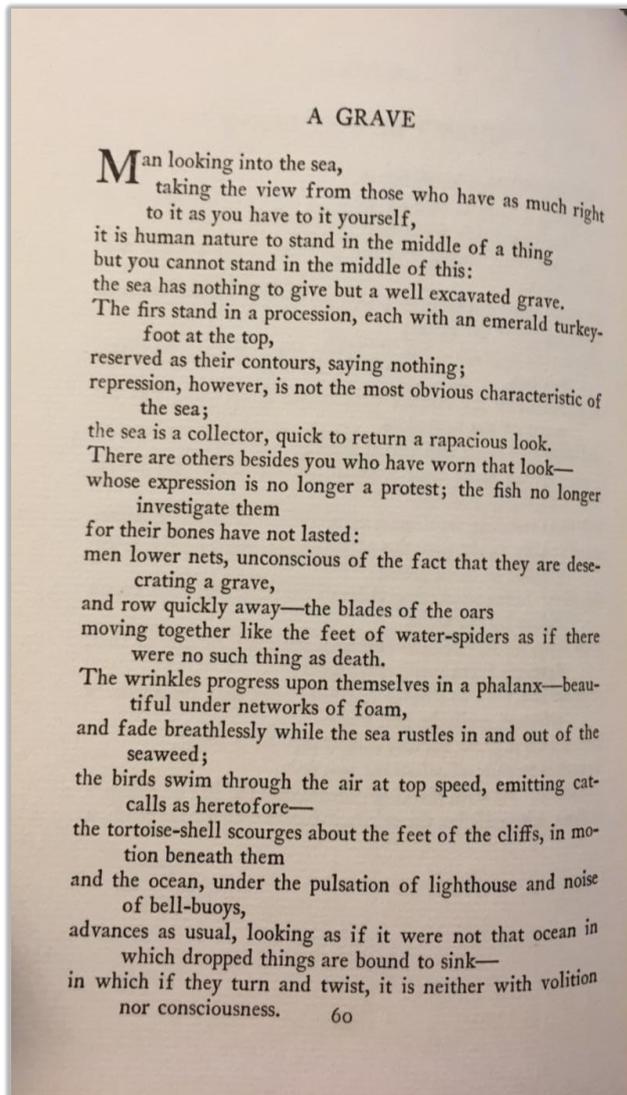


Figura 2: Manuscrito do poema *A grave*, de Marianne Moore.

Fonte: MOORE, Marianne. *Observations*, Nova York: The Dial Press. 1925.

Livraria Marianne Moore. Rosenbach Museu e Livraria, Filadélfia, Pensilvânia. Estados Unidos





MARISTA



PUCRS

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)