

ISSN 1415-4498

*m*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA *13*


ANNA BLUME

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO
manuscrito
L I T E R Á R I O

mANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

SÃO PAULO – JANEIRO de 2005

<http://utopia.com.br/apml>

<http://www.fflch.usp/dlm/napcg>

Conselho Editorial

ALMUTH GRÉSILLON

AMÁLIO PINHEIRO

JULIO CASTAÑON

RAUL ANTELO

ROBERTO BRANDÃO

WILLI BOLLE

YEDDA DIAS LIMA

Editoria Científica

CECILIA ALMEIDA SALLES

PHILIPPE WILLEMART

SÔNIA M. VAN DIJCK LIMA

TELÊ ANCONA LOPEZ

Diretoria Editorial

CECILIA ALMEIDA SALLES

Projeto Gráfico e Capa

LUCIANO GUIMARÃES E DENISE PAIERO

Ilustração de capa

PARTITURA DE VITOR KISIL

Paginação

RAI LOPES

Editor Responsável

JOSÉ ROBERTO BARRETO (Mtb 21 287)

Revisão Especializada

MARLENE GOMES MENDES

Vendas

Annablume Editora e Comunicação Ltda.

Rua Padre Carvalho, 275 – Pinheiros

05427-100 – São Paulo – SP

Fone/Fax: (011) 3812-6764

<http://www.annablume.com.br>

SUMÁRIO

EDITORIAL7
CECILIA ALMEIDA SALLES

DEPOIMENTO DO ESCRITOR ANTÔNIO CALLADO9

ARTIGOS

DA CRÍTICA DO PROCESSO À CRÍTICA AO PROCESSO 43
CLÁUDIA AMIGO PINO

A VISÃO EXISTENCIALISTA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA POR
JEAN-PAUL SARTRE 73
KLEBER PEREIRA DOS SANTOS

POR UMA EPOPÉIA DO PROVISÓRIO: O LUGAR DOS CADERNOS
NA RELAÇÃO ENTRE PAUL VALÉRY E A HISTÓRIA 95
ROBERTO ZULAR

UMA TEORIA EM CONSTRUÇÃO: FREUD E A CRIAÇÃO
ARTÍSTICA 105
SYLVIA RIBEIRO FERNANDES

A “LENDA DA FARINHA”: RELATOS ORAIS DE UMA MESMA
TRAMA TECENDO UM GRANDE TEXTO DA CULTURA EM
PROCESSO 135
MARCIO HONORIO DE GODOY

A CONSTRUÇÃO DO CORPO GROTESCO NOS MARIONETES DE ÁLVARO APOCALIPSE	161
CRISTIANE MIRYAM DRUMOND DE BRITO	
DESVENDANDO UM LABIRINTO: AS "TRADUÇÕES" DE RINA SARA VIRGILITO	181
SERGIO ROMANELLI	
MANUSCRITOS: FONTE DE PESQUISA PARA A TRADUÇÃO E A CRÍTICA LITERÁRIA	195
CRISTIANE GRANDO	
<i>POEM E NORTH HAVEN</i> : A TRAJETÓRIA INTERSEMIÓTICA DE UMA POESIA/PINTURA NO PROJETO ARTÍSTICO DE ELIZABETH BISHOP	207
ATHINÁ ARCADINOS LEITE	
THE NORTH OF BRAZIL IN BISHOP'S WORK	223
SÍLVIA MARIA GUERRA ANASTÁCIO JAQUELINE DA SILVA BARBOSA	
A PRESENÇA DO EXPRESSIONISMO EM <i>PAULICÉIA DESVAIRADA</i>	253
ROSÂNGELA ASCHE DE PAULA	
OTTO LARA RESENDE E SEU ROMANCE INACABADO	269
FLÁVIA DE OLIVEIRA NUNES	
ESTA DISCÓRDIA LATENTE QUE REINA NO CORAÇÃO DE CADA POEMA: A CONTRADIÇÃO, PRINCÍPIO CRIADOR NOS MANUSCRITOS DE SAINT-JOHN PERSE	293
ESA CHRISTINE HARTMANN	

POEM E NORTH HAVEN:
A TRAJETÓRIA INTERSEMIÓTICA
DE UMA POESIA/PINTURA NO
PROJETO ARTÍSTICO DE
ELIZABETH BISHOP

ATHINÁ ARCADINOS LEITE
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

RESUMO

Este trabalho visa desvelar o percurso intersemiótico do ato criador no projeto poético de Elizabeth Bishop, em Poem e North Haven, identificando as tendências no seu 'modus faciendi' que se tornam marcas singulares e passam a reger o seu projeto artístico. Apresentaremos os fios condutores que tecem a sua obra, demonstrando que, além de uma retórica porosa e maleável que permeia todo o processo criativo e cognitivo da poesia de Bishop, as manifestações visuais são também eixos relevantes de sua obra.

RESUMÉ

L'objectif de cet article est de suivre le parcours intersemiotique du processus créatif dans le projet poétique dans Poem et North Haven de Bishop. Nous identifierons les tendances dans son "modus faciendi" et présenterons les éléments conducteurs qui construisent son oeuvre. L'analyse souligne une rhétorique maléable et de fortes manifestations visuelles.

ABSTRACT

The objective of this article is to reveal the intersemiotic journey of the creative process in Bishop's poetic project in Poem and North Haven. We will identify the trends in her 'modus faciendi' and present the threads through which her artistic creation is woven showing that besides a malleable rhetoric that permeates the cognitive and creative process of her poetry, the visual manifestations are relevant axes in her work of art.

Elizabeth Bishop, considerada escritora-pintora e uma das mais proeminentes escritoras norte-americanas, nasceu em Worcester, Massachussets, em 1911, tendo vivido sua infância em Nova Escócia. Já adolescente, retornou aos Estados Unidos, para cursar a Vassar College, Poughkeepsie em Nova York, onde se formou e onde pode ser encontrada a maioria de seus manuscritos. Em 1951, ela chegou ao Brasil e viveu aqui aproximadamente 20 anos, afirmando que os primeiros anos neste país haviam sido os melhores de sua existência. Após retornar aos Estados Unidos, Bishop lecionou na Universidade de Harvard e continuou trabalhando até a sua morte em 1979, aos 68 anos de idade.

FIOS CONDUTORES

Ao investigar *Poem e North Haven*, poemas carregados de forte expressividade e escritos em 1972 e 1978, respectivamente, podemos identificar o que Cecília Salles denomina “fios condutores” que tecem a obra de um criador. Como em toda a obra de Elizabeth Bishop, constatamos que estes poemas também carregam uma forte marca de visualidade que permeia todo o seu processo criativo e cognitivo. Outras regularidades manifestam-se, sinalizando uma retórica porosa. Um estilo comprovadamente vacilante, que se revela através das inúmeras incertezas que perpassam, tanto nos seus manuscritos, como no texto final, atestam sua retórica maleável. Outros índices, como interrogações, reticências e o uso de parênteses para expressar suas dúvidas ou comentários, sinalizam esta retórica que dá espaço para o fruidor se tornar mais operante.

Em *Poem*, poema que tem como tema a questão da vida, da memória e da mudança, a poeta descreve ricamente a natureza presente na minúscula pintura, na realidade um esboço de um quadro de seu tio-avô, construindo belas imagens poéticas feitas de palavras. Como pode notar-se na versão dois da primeira e segunda estrofes, as cores tornam-se fortemente presentes: cinza, verde, branco, azul e amarelo, e enriquecidas com complementações como *gray-greens-verde* acinzentado, *steel gray-cinza* cor de aço. Esta riqueza de detalhes “pinta” com maior precisão as cores do minúsculo quadro e, conseqüentemente, traduz melhor esta imagem visual.

2 (...)

[and] making use of the [same] <similar> white, a gray-green,
a steel-gray <s>,

this little painting (a sketch for a larger one?)

(...)

The air is fresh and cold; cold early spring

clear as gray glass; a half inch of blue sky [under]

< <below the [silvery] < steel gray> storm cloud[s] (Bishop 1972:s.p. Drafts of Published Poetry. V. C. Box 59.7).

No momento em que Bishop pinta as nuvens, ela opta pela cor *steel gray*- cinza-aço, ao invés de *silvery*-prateadas, que apareceu em algumas versões, pois as duas cores juntas, além de causarem maior impacto, expressam com maior exatidão a força da cor das nuvens que anunciam uma tempestade, apesar do contraste com um pedaço mínimo de céu azul-*half inch of blue sky*, típico da instabilidade da estação da primavera na Nova Escócia.

Ao pintar as minúsculas vacas no prado, por outro lado, Bishop usa uma bela imagem poética que visa retratar e lembrar o fruidor de que ela está pintando um quadro através de palavras: *two brush stroke each*-duas pinceladas cada.

#2 A water meadow[and] <with> some cows
a water meadow with some tiny cows
two brush strokes each, but confidently cows (Bishop 1972:s.p. Drafts of Published Poetry. V. C. Box 59.7).

Mais adiante, na mesma estrofe, a autora reforça esta lembrança ao usar a frase *fresh-squiggled from the tube*-recém espremida do tubo, ao descrever a íris selvagem. Ao pintar, com tamanha delicadeza, a natureza com palavras, Bishop ilustra o percurso organicamente intersemiótico do processo criador e a natureza híbrida deste movimento tradutório.

#2 [down at the right] <up closer> a wild iris[yellow] <
yellow> and white,
fresh-squiggled from the tube (Bishop 1972:s.p. Drafts of
Published Poetry. V. C. Box 59.7).

A combinação de signos pictóricos e verbais revela-se também em *North Haven*, uma elegia ao seu querido amigo

poeta Robert Lowell, que retoma o tema de mudança, mas, sobretudo a questão de vida e morte. Flores desabrochando, pássaros cantando, uma baía azul, céu claro, com poucas nuvens, são os elementos que ela pretende pintar em seu poema-pintura *North Haven*. Uma criteriosa escolha de palavras associadas às artes visuais se desvela desde os primeiros rascunhos. As palavras surgem como leves e delicadas pinceladas ao descrever a ilha.

As nuvens também são descritas por Bishop neste poema através da seguinte imagem, na primeira versão:

#1 Two <long> streaks, cat's paws (Bishop 1978: s.p. Drafts of Published Poetry. V.C.Box 60.5).

Mais adiante, na mesma estrofe, o desenho toma outra forma, revelando a artista brincando com linhas e formas...

#2 One thinning horse's tail (Bishop 1978: s.p. Drafts of Published Poetry. V.C.Box 60.5).

...que na terceira versão se transforma em:

#3 One long [combed out] < carded> horse's tail (Bishop 1978: s.p. Drafts of Published Poetry. V.C.Box 60.5).

A eliminação de *thinning*-afinada e de *combed out*-escovado e a opção por *long carded* emana toda a sensibilidade da escritora-pintora que busca através de uma melhor imagem expressar a leveza e a finura das nuvens que pretende descrever. *Card* é um instrumento utilizado para escovar, limpar e preparar a lã para a fiação. A analogia de um fio de lã a uma nuvem fina traz à tona toda a sensibilidade e a habilidade de Bishop de combinar as linguagens visuais e verbais e de transitar com muita naturalidade pelos diversos signos.

A terceira e quarta estrofes deste poema, na sua versão publicada, revelam toda a movimentação da natureza e a sinergia existente entre ela e Robert Lowell, e deles dois com a natureza. Pela primeira vez no poema, Bishop usa o adjetivo possessivo *our-nosso*, ao se referir ao mês das flores, como sendo o favorito de ambos, deixando transparecer a intimidade e a integração existente entre os dois poetas. Bishop inicia o poema utilizando o pronome pessoal *I-eu*, na primeira estrofe, revelando a sua presença, insere o *our-nosso*, na terceira estrofe e, finalmente, convida Lowell a participar de um diálogo ao usar pronome de tratamento *you-você*, nas duas últimas estrofes.

#10 This month , our favorite one is full of flowers (Bishop
1978: s.p. Drafts of Published
Poetry. V.C.Box 60.5).

Na realidade, o adjetivo *this favorite*-este favorito, aparece pela primeira vez na versão seis, quando substitui *this particular*-este específico. Ele é abandonado e retomado somente na nona versão. O adjetivo possessivo *our-nosso*, por outro lado, aparece pela primeira vez nas versões dez e onze, é substituído por *this*-este, na versão 12, sendo retomado a partir da versão 13.

#12 This month, this favorite one is full of flowers (Bishop
1978: s.p. Drafts of Published
Poetry. V.C.Box 60.5).

Neste mês, o favorito de Bishop e Lowell, a flora e a fauna se renovam, preenchendo North Haven com toda sua energia, brilho e esplendor. A poeta capta e registra estas imagens através das “pinceladas” carinhosamente retocadas a cada versão.

#10 (..)
Buttercups, Red Clover, Purple Vetch,
Hawkweeds still burning, Daisies pied. Eye bright.
The fragrant Bedstraw's [moving] < lighting> stars:

And more returned, to paint the meadow with delight (Bishop
1978: s.p. Drafts of
Published Poetry. V.C.Box 60.5).

Estas estrofes são muito especiais neste poema, pois tratam da renovação da natureza através das suas mudanças cíclicas, também presentes na seqüência dos rascunhos de uma obra de arte. Bishop apresenta os diversos tipos de flores que podem ser encontrados na ilha, humaniza a natureza ao sugerir que as flores pintam os prados, e na construção de suas imagens, apela para os órgãos sensórios para traduzir aquele espaço.

O leitor delicia-se com as belas imagens dos diversos tipos de flores que, devido à variedade de suas cores, pintam os prados; se embriaga na fragrância das *bedstraws*-flores que, de tão vermelhas lembram estrelas incandescentes-*lighting stars*, imagem que Bishop escolhe para substituir *moving stars*-estrelas em movimento, que permanece até a versão final; e sente o calor das *hawkweeds still burning*-como se estas flores ardessem em chamas.

A audição também é solicitada no momento em que Bishop convida o leitor a sensibilizar-se com o lamento do canto do pardal, que traz lágrimas aos olhos.

#6 (...)

[and] the white- throat sparrow with [his four or] five note
song

[that] pleads and pleads: [he] brings tears to the eyes (Bishop
1978: s.p. Drafts of Published
Poetry. V.C.Box 60.5).

Para Bishop, poesia também é movimento, um movimento da mente que ela buscava capturar em sua poética. Ela faz uma analogia do movimento de criação em uma obra de arte com os movimentos da natureza. De fato, a natureza em *North Haven*, um poema que imortaliza a criação, parece estar sempre em movimento, em uma constante transformação.

#1 The swallows are back, or others just the same;
 the goldfinches nest in the same place as before
 (...)

 the thing] < Nature> goes on and on, the same,
 the same
 or [like] < same> enough to make us think
 >> so the bird's songs that
 <<similes
 Repeat, repeat, repeat; revise, revise
 >> eyes/revise
 (Bishop 1978: s.p. Drafts of Published Poetry.
 V.C.Box 60.5).

A renovação da natureza pode ser observada no canto dos pássaros, que também implica renovação e mudança, pois quando um bando de pássaros parte de seu habitat em grupos, muitos deles retornam ao local de origem, enquanto que outros não. Novos pássaros se juntam ao bando inicial, assegurando a perpetuação da espécie. Neste poema, Bishop sugere que, assim como na natureza, o fenômeno da repetição e da renovação estão presentes na criação poética. Ela inclusive usa a palavra *similes*, um tropo de linguagem, a margem esquerda desta primeira versão, sugerindo algumas imagens que ela teria em mente e que usaria no desenvolvimento do poema.

A poeta ressalva que não importa qual espécie de pássaros. Pode ser uma andorinha ou pintassilgo, uma vez que na natureza, assim como na criação, existe um movimento cíclico, um constante visitar, que ela reforça no último verso desta estrofe: “repete, repete, repete; revisa, revisa, revisa”. Há muito movimento, muitas idas e vindas no processo de criação. Mesmo rasuradas, as palavras continuam a ter significado para a poeta, pois podem ser repensadas, reformuladas, ou mesmo retomadas. O que foi rasurado continua sendo visto como possibilidade de fazer parte dos poemas. Desta forma, podemos afirmar que a poeta não dá a suas escolhas a chancela de definitivas.

Muita destruição se faz necessária para o prosseguimento da construção, como explica Chaplin: “*Acumulação e eliminação representam o processo pelo qual acabamos chegando ao que desejamos*”. (Chaplin *apud* Salles, 1998:150). Entretanto, ressalva Cecília Salles:

Preferimos falar de experimentação como movimento e não como evolução, não há segurança, por parte do criador, de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para uma melhor. A melhora não é uma certeza. Nas idas e vindas do processo assistimos a muitas recuperações de formas negadas (Salles 1998:153).

Esta labuta pela melhor imagem é desvelada também nos manuscritos de *Poem*. Na quarta versão deste poema, Bishop trabalha intensamente no desenvolvimento da quinta estrofe. Este é um longo rascunho, que bem ilustra o esforço do artista no processo criador. Sete versões de dois versos desta estrofe numa mesma página, num mesmo rascunho. Várias rasuras, cortes, diversas alterações são índices de sua lida, na incessante busca da melhor palavra, da imagem que mais precisamente reflita seu pensamento. *Compressed*, *cramped* ou *compacted*—comprimida, espremida ou compactada, qual seria a melhor palavra para descrever a vida e a memória que estão juntas espremidas naquele pouco do cartão de Bristol?

#4 Our visions coincided

[Oh vision is much too grand a word]-two looks,

too [solemn] < serious>a word

two looks, [art]< the life itself and the memory of it>

life and the memory of it [so compressed] <so

compact>.

[they turn into each other]. Which is which?

>> they have turned into each other.

(Bishop 1972: s.p. Drafts of Published Poetry. V. C. Box 59.7).

E mais adiante na mesma versão, em um nova tentativa:

#4 Life and its memory so compacted [here]
 >>cramped

(Bishop 1972: s.p. Drafts of Published Poetry.
 V. C. Box 59.7).

Muita experimentação e muita eliminação, posteriormente reaproveitada, evidencia-se nos manuscritos deste poema de Bishop e, sobretudo, nesta específica versão. O adjetivo *compressed*-comprimida, que descreve a vida e a sua memória, é eliminado e substituído por *compacted*-compactada que passa a coexistir com *cramped*-espremida, sendo que *compressed* é o eleito juntamente com *cramped* para sobreviver na versão final.

Outro exemplo desta movimentação, tão presente no processo de criação, é a incerteza em relação às palavras *visions*-visão e *looks*-aparência, aspecto para descrever a empatia que ela sentiu por seu tio-avô, artista do quadro, apesar de não tê-lo conhecido, pois ambos haviam guardado na memória cenas semelhantes que, de alguma forma, teriam sido marcantes em suas vidas. A poeta considera *visions* uma palavra muito grandiosa, muito solene. Sua decisão final, após 10 versões, foi usar as duas palavras e deixar registrado o fluxo de seu pensamento no texto, mais uma vez.

Our visions coincided – “visions” is
 too serious a word - our looks, two looks:
 art “copying from life” and life itself,
 life and the memory of it so compressed.
 they’ve turned into each other. Which is which?
 Life and the memory of it cramped
 dim on a piece of Bristol board.
 (Bishop 1994:176-7).

“Nossas visões coincidem”, diz Bishop, “visões é uma palavra muito séria – nossas aparências, duas aparências: a vida e a memória dela tão comprimidas que uma se transforma na outra. Qual é qual? A vida e a memória dela espremidas num cartão de Bristol”.

Estes versos abordam a questão da vida e da memória. Podemos estabelecer uma fronteira nítida entre a vida e a memória que temos dela? *Which is which?* - como coloca Bishop, uma é realmente a outra, sendo difícil fazer esta distinção. Esta questão é também levantada por Cecília Salles em *Gesto inacabado* quando diz que “A imaginação é o ato criador da memória”, afirmando mais adiante que: “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje experiências do passado. A memória é ação” (Salles 1998:100). Duas visões, como diz Bishop; *art copying from life and life itself*-a arte copiando a vida e a própria vida. Ela coloca entre aspas *copying from life* para reforçar que, na realidade, na obra de arte não há uma cópia exata da vida, pois sabemos que cada artista dá seu toque pessoal, deixa sua marca individual na percepção desta vida, havendo, portanto, sempre uma transformação. A poeta mergulha no seu passado e o recria em outra dimensão. A memória altera o passado, ela é adúltera, segundo Ledo Ivo (Ledo 1986:16).

A retórica porosa que marca o eixo do pensamento dialético de Bishop transparece não só nos manuscritos, mas também nos textos publicados, sugerindo um desejo da poeta em desvelar os caminhos trilhados por seu raciocínio no percurso da criação de sua obra e um anseio de não impor modos de pensar ao leitor. Pelo contrário, seu estilo aberto sugere várias possibilidades, traduzidas por advérbios que indicam probabilidade, tempos verbais no condicional, uso de conjunções alternativas, de reticências e de frases interrogativas, retratando não um pensamento, mas uma mente pensando, e um convite ao leitor para interagir e participar com ela de uma experiência cognitiva.

Na segunda estrofe da versão final de *Poem*, Bishop mantém uma dúvida que aparece nos manuscritos:

(...) A specklike bird is flying to the left.
Or is it a flyspeck looking like a bird?
(Bishop 1994: 176-7).

A imagem do pássaro pintado surge na terceira versão deste poema. Ela busca pela melhor forma de articular a hipótese levantada, e continua testando nas versões subseqüentes. Ela se indaga se é um pássaro que se assemelha a um ponto deixado na tela, e que parece voar, ou se é um ponto que parece um pássaro, pronto para voar.

#3 A bird is flying to the left
[or does a fly-speck bird fly left?]>> or is it a fly-speck bird
that seems to fly? (Bishop 1972:
s.p. Drafts of Published Poetry. V. C. Box 59.7).

#6 or is it a fly-speck bird that seems to fly>> looking like a
bird? (Bishop 1972: s.p.
Drafts of Published Poetry. V. C. Box 59.7).

Em *North Haven*, na primeira versão, ela apresenta a dúvida de uma data:

#1 [Once you told me], It was here, <<you told me
once>>
(in 1931? 1932?) you "first discovered girls"
(Bishop 1978: s.p. Drafts of Published Poetry.
V.C.Box 60.5).

Esta dúvida é mantida na versão publicada:

Years ago you told me it was here
(in 1932?) you first "discovered girls."
(Bishop 1994: 189).

Observa-se que Bishop rasura o texto em movimento, ou em processo de criação, deixando abertas possibilidades. Além destes recursos, a poeta se vale de um discurso oblíquo e reservado que reforça sua retórica porosa, como pode notar-se nos versos abaixo:

#1 The islands haven't shifted since last Summer,
It's just I like to pretend they might have-[pretend]
<imagine that>
drifted a little in their dreamy way (...)
(Bishop 1978: s.p. Drafts of Published Poetry. V.C.
Box 60.5).

Observamos que o verbo *pretend*-fingir substitui *imagine*-imaginar já no primeiro rascunho. *Pretend* traz embutida a conotação de fazer de conta, sonho, idéia esta também sugerida pelo adjetivo *dreamy*-sonhador que Bishop usou para completar a imagem de movimento das ilhas que ela qualifica como sendo realizado de um modo sonhador. Com esta belíssima imagem poética, ela nos faz um convite para participar de um mundo mágico que será construído no desenrolar deste poema. Este encontro com um mundo de fantasia é uma tônica em seu projeto poético, sendo acionada com o intuito de atenuar as tensões e os conflitos da realidade, servindo como uma espécie de libertação do ser humano atormentado por seus problemas, e consagrando o discurso oblíquo e reservado de Bishop.

Estes recursos, marcas de uma trama aberta, dão margem a um maior flexibilidade e expressam uma retórica vacilante que apela à imaginação do leitor, e abre espaço a ressalvas e a diversos reparos, desvelando toda uma trajetória de conjeturas, de pensamentos contraditórios e, sobretudo, de uma multiplicidade de visões.

Após dezessete versões, a última estrofe do poema publicado *North Haven* ilustra com muita propriedade este jogo de contradições:

You left North Haven, anchored in its rock,
Afloat in mystic blue....And now - you've

Left

For good. You can't derange, or re-arrange,
Your poems again. (But the Sparrows can

Their song.)

The words won't change again. Sad friend,
You cannot change. (Bishop 1994: 189).

Dialogando com Robert Lowell, Bishop usa o pronome de tratamento *you-você*, dizendo-lhe que ele deixou North Haven ancorado em sua rocha, flutuando em um místico azul e que agora ele partiu para sempre. “*Você não pode mais desarrumar nem rearrumar seus poemas. Mas os pássaros podem. As palavras não mudarão novamente, triste amigo, você não pode mudar*”, ela lhe diz.

Observemos o jogo de opostos nas palavras: *anchored*-ancorado e *afloat*-flutuante, *derrange*-desarrumar e *re-arrange*-rearrumar, e o contraste entre a mobilidade da natureza, através da vida dos pássaros que podem ainda desarrumar e rearrumar seu cântico, e a imobilidade de Lowell, reforçada através do modal *cannot*-não pode, comprovando seu estado atual de impotência.

Nesta estrofe Bishop brinca com todos os tempos verbais, transitando do passado para o presente e viajando para o futuro. Todos se encontram na mesma estrofe. Está é realidade contraditória de nossas vidas: todos somos contraditórios, a sociedade é contraditória, resta-nos perceber estes opostos que se exigem mutuamente.

É exatamente esta confluência de opostos que a retórica dialética de Bishop transmite com muita sensibilidade e habilidade. Tanto nos manuscritos, quanto na obra publicada, Bishop lida com os opostos, lado a lado, em um jogo dinâmico de contrastes e oposições, sempre capaz de gerar novas possibilidades que são traduzidas numa dialética muito singular.

CONCLUSÃO

O estudo dos diversos estágios da composição nos manuscritos nos revela a Bishop-pintora, acrescentando, eliminando, clareando e escurecendo diversas cores na sua tela, lapidando suas imagens geradoras, como se elas fossem um diamante bruto, cujo brilho e riqueza ela buscava revelar para o deleite de seus fruidores.

Através de uma rica descrição, permeada de detalhes muito sutis, Bishop “pinta” seus poemas “pincelando” os versos com palavras que melhor traduzem a força e a sutileza das cores que utiliza, conseguindo transformar, com sensibilidade, os signos verbais em efeitos visuais traduzidos por belas imagens poéticas. A combinação dos signos pictóricos e verbais revela-se desde os primeiros rascunhos, confirmando a trajetória intersemiótica dos manuscritos dos poemas em questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BISHOP, Elizabeth. 1978. *Drafts of Published Poetry*. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, N. York, Box 59.7.
- _____. 1978. *Drafts of Published Poetry*. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, N. York, Box 60.4.
- _____. 1994. *The Complete Poems*. N. York: The Noonday Press. Farrar, Straus and Giroux,.
- IVO, Ledo. “A tendência humana é para o clamor”. *Cultura - O Estado de São Paulo*. 1986.
- SALLES, Cecilia. A. *Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

Código de abreviações usado na transcrição dos manuscritos:

[] eliminação; < > acréscimo; >> representa elementos acrescentados na margem direita; << representa elementos acrescentados na margem esquerda; # representa versão.