



ELIZABETH BISHOP E A PROPOSTA DE UMA POESIA CARTOGRÁFICA

ELIZABETH BISHOP'S PROPOSAL FOR A CARTOGRAPHICAL POETRY

Fernanda Dusse*

Resumo

O presente texto busca discutir como noções geográficas são apresentadas em poemas metalinguísticos da escritora norte-americana Elizabeth Bishop, construindo uma metodologia poética pautada pela cartografia. Para tanto, serão analisados três poemas marcadamente descritivos: "O mapa", "O monumento" e "A erva". Nessa leitura, constrói-se também uma aproximação entre a prática de escrita da poeta e o conceito de cartografia apresentado por Deleuze e Guattari em Mil platôs, bem como à proposta de uma análise espacial da literatura apresentada por Foucault na conferência "Linguagem e Literatura". Além disso, é posto um debate sobre o estatuto epistemológico da poesia descritiva na modernidade, tendo como eixo a indistinção entre alegorias do espaço/da matéria e figurações do sujeito, ou, em sentido mais amplo, o apagamento da separação entre natureza e cultura. Nesse sentido, o que Bishop propõe é a construção de mapas afetivos, nos quais a objetividade seria substituída pela memória e a busca pela experiência. Para fazê-lo, ela se detém nos cenários híbridos, nos quais a contaminação dos elementos mancha os cortes abruptos das representações cartográficas.

Palavras-chave: cartografia; poesia; espaço; corpo.

Abstract

This essay aims to discuss how geographic notions are present in the metalinguistic poetry of the North-American writer Elizabeth Bishop, building a poetic methodology defined by cartographic parameters. Therefore, three poems will be analyzed: "The Map", "The Monument" and "The Weed". For the proposed reading, we try to build a connection among Bishop's writing, the idea of cartography presented by Deleuze and Guattari on A thousand plateaus, as well as the notion of spatial analyses of literary texts, as stated by Foucault in his conference "Language and Literature". Moreover, there is a discussion about the epistemological status of descriptivism in modernity, centered around the indistinction of space/matter allegories and subjective representations, or, in a broader sense, the erasing of the separation between nature and culture. In this sense, what Bishop seems to propose is the building of affective maps, in which objectivity would be replaced by memory and the search for an experience. In order to do so, she focuses on hybrid sceneries, in which elements are contaminated and stain the rigid cuts of cartographic representations.

Keywords: cartography; poetry; space; body.

A fortuna crítica de Elizabeth Bishop comumente associa sua poesia à impessoalidade e à descrição, contrapondo-a à produção de uma poesia lírica confessional e de transbordante subjetividade. Nesse contexto, a forte presença de elementos topográficos e iconográficos produziria um aparente afastamento da figura humana, em uma construção poética que seria determinada pela objetividade e pela observação do mundo. Silvano Santiago (2002) afirma, contudo, que a obra da autora faz emergir a questão sobre o estatuto epistemológico da poesia descritiva na modernidade tardia justamente por invalidar a divisão entre alegorias impessoais e construções subjetivas. Na verdade, diz Santiago, 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. Para tanto, o trabalho da poeta é de cautelosa reorganização de vestígios memorialísticos, tratando “daquilo que aconteceu”, ou do que se viu, como a dramatização de uma aventura, a possibilidade da experiência, que sempre irá remeter à interação dos sujeitos no espaço.

O afastamento de certa produção lírica confessional por Bishop inauguraria, pois, uma poética do espaço, marcada pelo o que Santiago denomina obsessão descritiva. A autora seria capaz de camuflar a presença do sujeito na obra, ao mesmo tempo em que confirmaria a aproximação dialética entre o indivíduo e a paisagem. É importante ressaltar que, para fazê-lo, Bishop recorre a diversas noções geográficas e propõe a aproximação entre o fazer literário e a cartografia. Afinal, além de dois de seus livros trazerem como títulos conceitos da geografia – North and South e Geography III – a presença de descrições de lugares e referências cartográficas percorre toda sua obra.

A partir dessas considerações, o presente texto objetiva discutir como dois sistemas tão distantes quanto a cartografia (definida pela objetividade e a precisão) e a poesia (marcada pelo caráter subjetivo e sensível) podem ser aproximados e revistos na produção literária da autora. Para tanto, parte-se do pressuposto de que o estatuto de ambos os sistemas é questionado por Bishop. A cartografia não é vista por seu desejo de controle do espaço, mas por seu viés imagético. A poesia, também imagética, confirma a importância do espaço para a experiência. Dessa forma, a ideia de representação – tanto da terra, na cartografia, quanto da experiência, na poesia – é substituída pela noção de imagem. Não cabe à cartografia produzir retratos exatos do espaço, mas sua importância reside na possibilidade de criar imagens específicas e autônomas. À poesia, da mesma forma, não é dada a função de reproduzir ou representar uma experiência, pois sua particularidade não mais se relaciona com a tradução do vivido.

Na verdade, ela é apresentada como uma experiência por si, pela construção de uma imagem que só existe no espaço da página escrita.

O poema inaugural do primeiro livro de Bishop, O mapa [1], é basilar para a construção que aqui se propõe da cartografia como metodologia de elaboração poética. Nesse texto, escolhido pela autora como abertura de sua obra, o interesse por uma produção descritiva e imagética é aproximado da recuperação e do questionamento de noções geográficas. Vale ressaltar como a cautela de Bishop na publicação de seus livros é definidora de seu estilo literário, já que a poeta fez constantes revisões de seu trabalho, republicando poemas, combinando obras ou retirando textos em edições posteriores. Ainda assim, em todas elas, “O mapa” surge como texto de abertura. Por isso, não parece imprudente avaliar que o poema, responsável por aproximar a paisagem avistada e o desenho de um mapa no papel, traduz a proposta poética de Bishop, funcionando como metáfora de seu fazer literário e indicando a possibilidade de se pensar a cartografia como referência metodológica.

[1] Para todo o trabalho, optou-se pela tradução de Elizabeth Bishop feita por Paulo Henriques Britto no livro Poemas escolhidos.

Nesse texto, ao olhar para a terra do mar, a persona poética é lembrada dos traçados de mapas e de seus cortes abruptos entre água e terra. Desde o primeiro verso, “Terra entre águas, sombreada de verde”, a separação entre esses dois polos opostos é questionada e a tensão advém da impossibilidade de se ter definições concretas para espaço e matéria. Diferente dos cortes abruptos dos mapas, a paisagem se apresenta fluida e os elementos são sempre impuros, afetados pelos demais. Assim, Bishop dissolve a rigidez das linhas dos mapas, evocadas no título no poema, e intensifica o valor não-pragmático da cartografia, apresentada como material artístico.

Na leitura metalinguística aqui proposta, o poema também existe para desenhar linguisticamente essa paisagem, enfatizando a relação entre espaço e sujeito. Nesse sentido, o que Bishop propõe é a construção de mapas afetivos, nos quais a objetividade seria substituída pela memória e a busca pela experiência. Para fazê-lo, ela se detém nos cenários híbridos, nos quais a contaminação dos elementos (como, já nesse primeiro verso, da terra pela água) mancha os cortes abruptos das representações cartográficas. Dessa forma, estudar a poesia de Bishop à luz da cartografia objetiva enfatizar o interesse da poeta em construir imagens e signos que poderiam representar sua fascinação pelo inexplicável. Seus mapas afetivos não funcionam como guias precisos dos lugares, mas, pelo contrário, são representações simbólicas da experiência. A terra contaminada pela água não é um porto seguro e não marca o fim da viagem. A chegada ao porto não traz a certeza da

solidez, mesmo porque o enfoque não é no sujeito que viaja. O que a poeta vê ali é o encontro com o outro, o contágio da terra pela água e a impossibilidade de se circunscrever um lugar. Assim, nessa proposta de descrição do espanto (muito mais que da matéria), fica a certeza de que o outro é inapreensível.

O espaço de fronteira entre água e terra é onde “Os nomes dos portos se espraíam pelo mar”. Nessa área onde a mobilidade das paisagens é evidente, nomes não são úteis, já que trariam uma falsa ideia de completude. Nomes molhados, líquidos, invalidam a proposta da cartografia – e mesmo da linguagem – e confirmam a ironia de um verso posterior: “As águas mapeadas são mais tranquilas que a terra”. No lugar de uma equivalência coerente entre mapas e territórios, Bishop propõe uma aproximação afetiva. Ao invés de mapear terras e representar a divisão entre portos, cidades e serras, a cartografia deveria se concentrar em escolher cores, de acordo com “as mais condizentes com a nação ou as águas nacionais”.

Nesse sentido, a geografia não se afastaria da arte, ambas produzindo imagens estéticas capazes de abolir a organização lógica e hierárquica das ciências. Em Bishop, “a topografia é imparcial, norte e oeste são iguais”. Para desenhar esse lugar, onde “perfis investigam o mar, onde há terra”, a autora trabalha com a integração de conceitos, transformando adjetivos em nomes ao questionar sobre a chegada no porto: “sombras, talvez rasos, lhe traçam o contorno” [2]. A cartografia funciona, assim, como possibilidade artística para o delineamento de territórios afetivos, sempre fluidos.

O questionamento da racionalidade e do controle também está presente na estrutura das estrofes. Como é comum em toda a obra de Bishop, o uso de contraposição, expresso pela conjunção ou, pode ser visto quatro vezes nesse poema. Essa estratégia, responsável por colocar lado a lado diferentes situações, nega a necessidade de uma solução ou consenso. Especialmente quando aparece em uma pergunta não respondida, a contraposição valida ambas as possibilidades e desqualifica a valorização positivista de uma verdade última.

Por exemplo, o primeiro verso de *O mapa* tem sua afirmação, “Terra entre águas” [3], rapidamente questionada pela ideia oposta: “Ou a terra avança sobre o mar e o levanta/ e abarca, sem bulir suas águas lentas?”.

A poeta que cria perguntas sem a intenção de respondê-las entende que desenhar imagens é mais importante do que definir conceitos precisos.

[2] No poema em inglês, “Shadows, or are they shallows, at its edges”.

[3] O poema em inglês, com o verso “Land lies in water”, dispõe de forma mais clara a ideia de duas possibilidades de análise da paisagem.

A ideia da cartografia como a arte de produzir e colorir mapas se aproxima da definição da poesia como o estabelecimento de ilustrações e perguntas. O último verso do poema e o uso do adjetivo “sutil” para definir a cartografia confirma a proximidade entre a mesma e a arte: “Mais sutis que as do historiador são do cartógrafo as cores”. Torna-se claro, por esse verso, que o objetivo do cartógrafo é muito próximo do empreendido pelo pintor: combinar cores, desenhando paisagens e produzindo signos.

Além dessa referência a parâmetros estéticos, o verso também contrapõe espaço e tempo. Historiadores representam uma perspectiva linear, pouco sutil, enquanto os cartógrafos são apresentados como performers da multiplicidade. A poeta valoriza a delicadeza dos cartógrafos em contraposição à objetividade dos historiadores e, assim, as possibilidades coletivas do espaço contra a lógica de sequências temporais.

Contemporâneo de Bishop, Michel Foucault, em seu amplo trabalho sobre a construção social do espaço, dedicou algum tempo para a reflexão sobre perspectivas historicistas e espaciais na teoria da literatura. Na conferência *Linguagem e literatura*, proferida em Bruxelas em 1964, o autor criticou o enfoque lógico-temporal que rege a crítica literária e propôs, em seu lugar, uma teoria marcada por conexões espaciais entre textos. Segundo Foucault, a força do espaço na literatura (pensando nas imagens que constrói, no ritmo do texto e na distribuição pela página) nos permite pensar em uma outra forma de perceber a linguagem, com enfoque nas redes sincrônicas que ela articula e produz. Para Foucault,

a análise literária, se ela tem um sentido, nada mais faz do que impossibilitar a crítica. Ela torna pouco a pouco visível, mas ainda nebulosamente, que a linguagem é cada vez menos histórica e sucessiva; ela mostra que a linguagem está cada vez mais distante de si própria, que ela se afasta de si como uma rede, que sua dispersão não se deve à sucessão do tempo, nem à correria noturna, mas à explosão, ao fulgor, à tempestade imóvel do meio-dia.

A literatura, no sentido rigoroso e sério da palavra, que procurei explicar, não seria mais do que essa linguagem iluminada, imóvel, fraturada, que, hoje, temos que pensar.
(FOUCAULT, 2001, p. 174)

A proposta de Bishop é abraçar a incompletude da linguagem e fazer dela ferramenta de trabalho. Além do frequente uso de contraposições não-excludentes, seus poemas são marcados por lacunas, traços, perguntas, silêncios. Nessa configuração, a multiplicidade recusa o

determinismo linear da história tradicional e traz a prerrogativa espacial da simultaneidade. O que marca as escolhas da autora, como as do cartógrafo que escolhe as cores para o mapa, é a possibilidade de uma construção poética de territórios afetivos, a elaboração de uma cartografia das emoções. Assim, a poesia é uma experiência por si, trazendo na letra a marca da subjetividade e, por isso, sendo escrita no tempo presente.

Silviano Santiago afirma sobre a poesia de Bishop: “escrever poemas. Escavar e ressuscitar memórias, escavar e ressuscitar emoções, escavar e ressuscitar anotações, escavar e ressuscitar leituras, e assim ad infinitum.” (SANTIAGO, 2002, p. 20) [4]. A ideia de ressurreição enfatiza a sincronia de passado e presente: ao mesmo tempo em que muitos de seus textos descritivos tratam de episódios biográficos (muitos recontados nas inúmeras cartas que escreveu), a presentificação da cena é um acontecimento por si, a ser narrado no presente, como se pudesse apenas acontecer no momento da escrita. Mais ainda, a escolha de Santiago pelo verbo “escavar” (em inglês, to dig up), reforça a escrita como um trabalho físico, um grande esforço empreendido na busca de algo escondido na linguagem ordinária. Além disso, a ideia de escavação também 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.

A proposta da cartografia como produção de imagens e signos talvez tenha sido primeiramente apresentada como teoria filosófica no livro *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari. Os autores contrapõem a cartografia ao decalque, reforçando a abertura da primeira, que se organiza sem um centro ou modelo. O mapa é, assim, uma representação de “múltiplas entradas”, capaz de se associar a um espaço existente, mas também de propor espaços outros, utópicos, elaborados “como obra de arte”, “como uma ação política ou como uma meditação”. Desenhar mapas, dessa forma, é sempre uma atividade de revisão e construção do real. Diferente do decalque, cuja imagem preconiza um elemento formador, originário, o mapa, afirmam os autores, está “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21).

Os poemas escavados por Bishop, como um trabalho sobre a memória e o cotidiano, formam na página desenhos próximos aos da cartografia. Todos atestam sobre a transformação de uma observação em signo. Além disso, mapas e poemas existem para valorizar símbolos afetivos mais que representações precisas. No caso do poema, a imagem é vertical, e, em Bishop, frases são interrompidas pela quebra arbitrária dos versos, exigindo que o leitor se desfaça da linearidade da linguagem

[4] Todos os textos em inglês foram livremente traduzidos pela autora. A relação dessas obras pode ser vista na bibliografia pelo título original.

escrita tradicional. Eles funcionam, pois, como convite para o leitor escavar a linguagem e o cotidiano em busca do que foi ali esquecido.

Na escavação de Bishop, enfatiza-se o estado metonímico das partes encontradas pela possibilidade de sua reordenação. É por isso que a junção de polos opostos, como água e terra, é crucial para *O mapa*. Quando se percebe “Terra entre águas”, a rígida divisão da cartografia entre os dois elementos é inapropriada. A natureza, contudo, reconhece a fluidez das paisagens e a pinta de acordo: “uma linha de recifes, algas como adorno,/ riscando o azul singelo com seu verde”.

Mais uma vez, as cores são a forma mais eficaz de representar o espaço. A mudança de azul para verde, da água para a terra, é feita por plantas aquáticas, uma transição suave que contrasta com as linhas do mapa. A poesia cartográfica de Bishop está situada em lugares de fronteira, nos quais não há distinção entre as representações objetivas e o sujeito. Em oposição aos cortes precisos da cartografia tradicional, a sobreposição de cores e elementos reforça a proposta da autora por uma cartografia afetiva.

Tendo esse debate sobre “O mapa” como parâmetro metodológico, faremos a leitura de dois outros poemas de Bishop, “O monumento” e “A erva”. Embora apresentem perspectivas diferentes, eles foram escolhidos por proporem uma representação metonímica do espaço. No primeiro, tematiza-se o conceito de obra e a delimitação de natureza e arte na apreciação de um monumento. No segundo, o corpo humano funciona como paisagem e a relação entre o sujeito e o espaço corporal desdobra questões sobre fora e dentro, parte e todo. Em ambos, portanto, são tematizados espaços de fronteira, em que a ambivalência confirma a impossibilidade da linguagem ou da linha reta definirem o espaço. Nesses lugares de passagem, a descrição propõe uma outra forma de narrativa, não-sequencial e marcada pela associação e a multiplicidade.

É fácil perceber o viés metapoético de “O monumento”. A relação entre a obra admirada pela persona poética e a que se desdobra para os leitores surge como uma reflexão de Bishop sobre seu trabalho e sobre a dificuldade em ter como ferramenta a linguagem, matéria sempre fraturada e incompleta. O poema trata da solidez de uma escultura de madeira, montada “como/ caixas de tamanhos decrescentes/ uma em cima da outra”. Entretanto a peça, “com tiras mal serradas como enfeite, já caídas,/ tudo rachado e sem tinta”, é representativa também daquilo que chama a atenção da autora: elementos que não seriam facilmente notados, sem valor artístico, “velharias”. Retomando a consideração

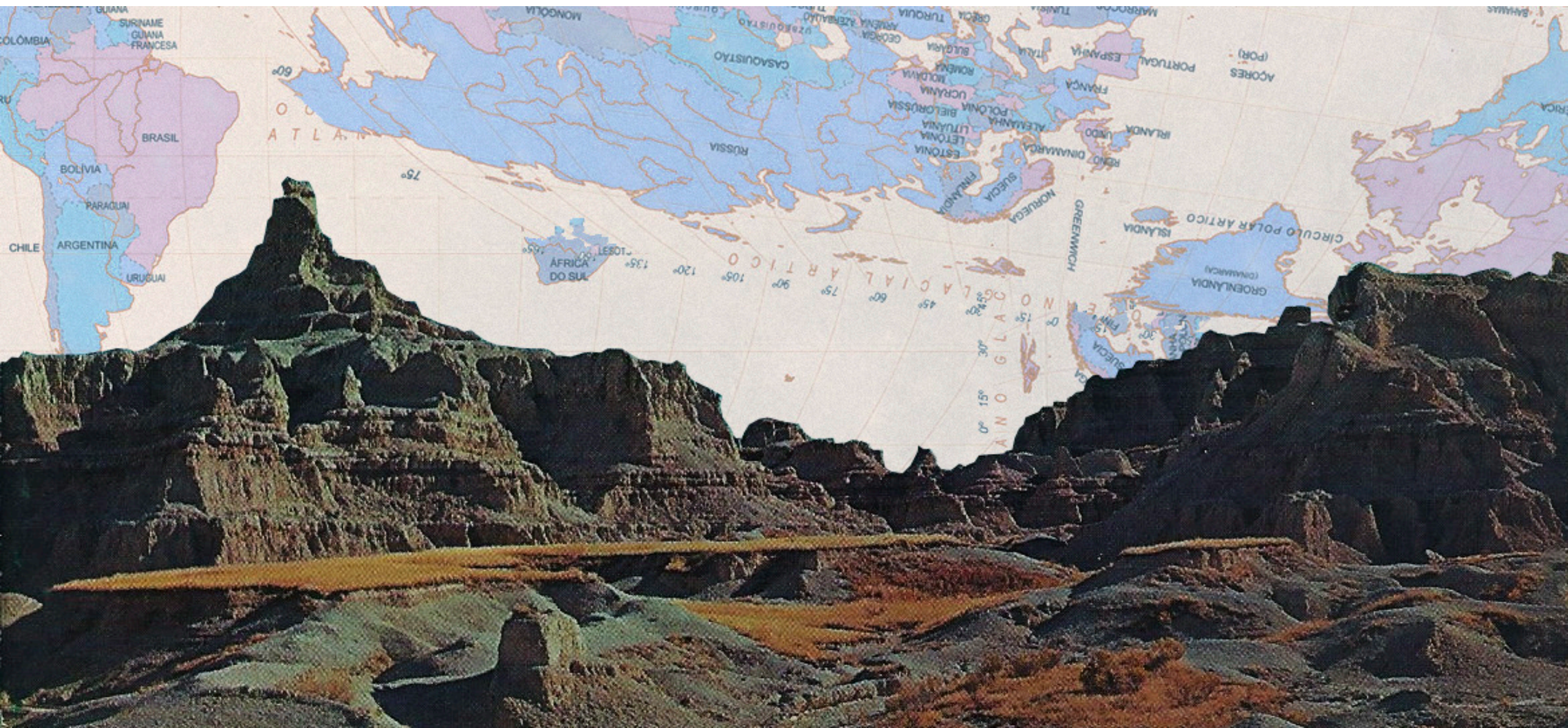
de Foucault de que a incompletude é marca da linguagem literária, os poemas de Bishop lidam com a falta em duas superfícies: pela expressão, em textos repletos de silêncios e vazios, e pela tematização daquilo que está deteriorado, abandonado ou apodrecido.

O texto trata ainda da relação do monumento com o espaço que o acolhe e com seus observadores. Afirma-se a princípio que “Do monumento um terço se destaca contra/ um mar; dois terços contra um céu”. Por essa perspectiva, a escultura é a matéria concreta inesperadamente equilibrada nessa paisagem fluida, e o poema poderia tematizar a contraposição entre a concretude da obra e a

movimentação do cenário. Contudo, mais tarde afirma-se que

*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.*

(BISHOP, 2001, p. 49)



A partir daqui, 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.

Além disso, transformar céu e mar em matérias concretas e estáticas reforça a escolha da autora por uma arte espacial, marcadamente visual, em detrimento da dinâmica da narração. As representações imóveis e artificiais do mar e do céu não autorizam a narrativa temporal, já que eles estariam sempre congelados no mesmo instante, garantindo uma distribuição constante dos elementos, alternados indefinidamente em “esquerda e direita”. O projeto de construção de uma maquete do espaço aproxima ainda mais “O monumento” da proposta cartográfica apresentada em “O mapa”. Como no primeiro poema, este também não objetiva representar o espaço observado, mas produzir uma imagem autônoma. Mas se antes era a produção cartográfica, pictórica, que imperava, agora a produção de uma obra tridimensional é apropriada pelo poema. Nesse modelo, constrói-se uma espécie de mise-an-abyme: o poema produz o cenário de onde emerge o monumento – e assim se torna impossível delinear os contornos de cada um deles.

O conceito de obra fica também em suspenso no texto de Bishop. 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? Tais questões são ainda mais problematizadas quando, em outro trecho, a voz que dialoga com o eu-lírico afirma:

*Mas esse mar estranho parece de madeira,
Lustroso, mar de madeira achada à beira-mar.
E o céu parece de madeira, onde os veios são as nuvens.
Como um cenário; é tudo tão raso!
Aquelas nuvens estão cheias de farpas!
O que é aquilo?
É o monumento.*
(BISHOP, 2001, p. 53)

Nessa perspectiva, o verbo “parecer” (*looks*, em inglês), confirma a distinção entre o real/natural e o artificial/construído, embora essa separação não seja ratificada pelos sentidos. Assim, não teria sido o artista que construiu um cenário para o monumento, mas o monumento que teria sido capaz de perturbar a paisagem. A contraposição aqui colocada é, mais uma vez, sobre a impossibilidade de se diferenciar espaço e matéria: é o espaço que cria o objeto, ou o contrário?

Como em todos os poemas de Bishop, a presença de diferentes pontos de vista não carrega a busca por uma solução, mas propõe a combinação cubista de todos eles. Em “O monumento”, a ideia de uma articulação plena entre elementos naturais e artificiais é fundamental e indica que a descrição da escultura só pode ser feita pela integração de diferentes perspectivas. Outro poema da autora, “Mais de 2000 ilustrações e uma concordância completa”, propõe um verso que poderia funcionar como máxima para a integração de opostos em sua obra: “Tudo ligado por ‘e’ e ‘e’”.

Mais uma vez, a aproximação entre a poesia de Bishop e *Mil platôs* é visível. Deleuze e Guattari, ao contraporem a estrutura vertical da árvore à horizontalidade que propõem para o rizoma, destacam:

um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. Mas ainda, é a literatura americana, e já inglesa, que manifestaram este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

(DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 36)

Na poesia descritiva de Bishop, a combinação horizontal de cenas, recusando o continuum temporal ou a imposição de uma lógica excludente para os eventos e percepções, desenha imagens rizomáticas. A perenidade das imagens, sempre passíveis de serem manchadas ou revistas, se aproxima do que os autores percebem como a valorização do meio e do movimento em oposição ao todo e ao trajeto. Em “O monumento”, 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?

Como colocado por Silvano Santiago, é ineficaz tratar da separação de alegorias do sujeito e do espaço em Bishop, e o esforço deve ser por propor perguntas, muito mais que por respondê-las. Em “O mapa”, é fácil perceber o caráter associativo e subjetivo proposto para a água e a terra que se encontram. Em “O monumento”, da mesma forma, a indiferenciação entre a escultura de madeira, a paisagem e seus observadores explícita, quase didaticamente, o desinteresse da autora pela separação dos grupos:

*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.*
(BISHOP, 2001, p. 49)

Como se pode perceber, o público, tão estático quanto a escultura ou o céu e o mar, ocupa um lugar específico naquele cenário, que é, ao mesmo tempo, longe e dentro de sua própria visão. Novamente, o jogo de mise-an-abyme instaurado aponta para fora da cena retratada, para o poema, e põe o leitor também como aquele para quem é impossível ver o “ao longe”, mesmo que ele esteja, simultaneamente, distante e imerso no texto.

Os espectadores, que têm sua posição determinada, são assim assujeitados pelo monumento, passando a ser peça de sua composição. E a obra – cujos limites são impossíveis de se traçar – se torna imperativa: “Ele [o monumento] escolheu crescer assim e estar imóvel!”.

Estático, o monumento recusa elaborações lógicas e reforça a soberania dos sentidos e do afeto em oposição à dinâmica das narrativas.

A autonomia do monumento – sujeito desejanste – propõe também o questionamento da autoria. Ainda que haja um trecho em que o artista responsável pela escultura é mencionado, o poema sistematicamente desconstrói seu lugar como agente responsável pelo sentido da obra. Lê-se que

*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...*
(BISHOP, 2001, p. 51)

O tom irônico empregado na apresentação de causas grandiosas e tradicionais para justificar a construção de um monumento (a morte, a demarcação de territórios) é ainda reforçado pelo advérbio talvez. As grandes narrativas evocadas pela arte – irrecuperáveis na observação da obra – são apresentadas como um tipo de imposição cultural que romperia com a autonomia de figuras espaciais, não-sequenciais.

Por isso, é possível afirmar que ao desconstruir a autoria, o poema também marca a desconstrução do pragmatismo da obra de arte associada à narração, à tradição e à cultura. Como na proposta de linguagem literária elaborada por Foucault, o monumento de Bishop é um significante desarticulado de um significado, simulacro de uma obra comemorativa. Assim, os versos que finalizam o texto desorganizam a lógica narrativa e colocam a escultura envelhecida e deteriorada como início de uma produção:

*É o princípio de uma pintura,
uma escultura, ou poema, ou monumento,
e é todo de madeira. Olhe bem para ele.*
(BISHOP, 2001, p. 53)

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. No lugar do autor, retirado de cena como um príncipe antigo, é dada ao leitor a responsabilidade de observar a obra e produzir as narrativas que couberem nesse encontro. Nesse sentido, o texto de Bishop abraça sua condição inconclusiva ou fragmentada, confirmando

que o objetivo da literatura não deve ser elaborar grandes obras, mas se atentar às ruínas.

No último poema a ser analisado, “A erva”, o corpo também surge como espaço sempre em estado de começo. O poema se inicia descrevendo um corpo morto, mas que ainda assim medita. Entretanto, a relação que será preconizada, entre o corpo e a erva que dali desponta, surge quando,

*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.*

(BISHOP, 2001, p. 39)

Dessa forma, o corpo é um espaço sempre em transição, de onde, mesmo quando aparentava estar morto, o início pode ressurgir na forma de um despertar ou pela movimentação estranha da erva que nasce fazendo dele seu solo. Por essa aproximação, Bishop se coloca dentro de uma longa tradição literária que aproxima corpo e terra. Entretanto, enquanto a história, por sua perspectiva masculina e colonizadora, associa corpo e território, preconizando a dominação do espaço como a dominação do outro, a poeta, na proposta de uma escrita feminina, trata do corpo como território de espanto, passível de ser despertado por aquilo que não reconhece como parte de si.

Mais uma vez, a cartografia desenhada por Bishop aponta para espaços de desejos, definidos por uma perspectiva sensorial e erótica, mas movida pelo estranhamento – e não pela posse. Nesses mapas do afeto, o corpo se torna local de encontros e o sujeito não tem domínio sobre o mesmo. O poema propõe, assim, o questionamento sobre todo e parte, na medida em que a persona poética desconhece o ser que nasce da sua pele e que aparece ora como estranho, ora como parte de si.

Também aqui é possível operar uma leitura metalinguística, associando a relação do eu-lírico com a erva àquela entre a poeta e a escrita. Marilyn May Lombardi, em seu livro *The Body and the Song: Elizabeth Bishop's Poetics*, trata da escrita como um sentido de localização adquirido por Bishop. Diz Lombardi:

escrever trouxe para Bishop, eu sustento, um segundo sentido proprioceptivo. No corpo, esse sentido orientador nos fala onde localizar cada parte do nosso corpo a qualquer momento do dia, possibilitando-nos mover pelo espaço, saber onde tocamos e onde somos tocados. Como um corrimão sensorial, a arte serve de suporte para Bishop e a guia por um mundo sempre em transformação.

(LOMBARDI, 1995, p. 8)

A citação de Lombardi aponta para outra conexão possível entre poesia e cartografia na literatura de Bishop. A ideia de orientação reforça a percepção de que a poeta produzia mapas afetivos, capazes de funcionar como um reencontro com o visto e o vivido. Mais uma vez, a escrita no tempo presente, como uma experiência em si, é marcante para Bishop. Como a teórica afirma, escrever poemas equivalia a se tornar consciente daquilo que a tocava – e, nesse sentido, ser tocada por isso novamente, como no ato de escavação descrito por Santiago.

Diferente dos dois outros poemas trabalhados, porém, “A erva” é uma narração. O uso do pretérito e de aspas para definir diálogos internos são estratégias que o afastam dos textos marcadamente descritivos. Essa aparente narração, contudo, é feita de imagens estáticas aproximadas, sem a necessidade de ordenação do tempo. Para tanto, desde o começo do texto, a independência das imagens, desarticuladas de um continuum temporal, é evocada:

*No frio coração, se congelara
a ideia final, imensa e clara,
vazia e dura como eu:
e assim ficamos, imóveis,
um ano, um minuto, uma hora.*

(BISHOP, 2001, p. 39)

O pensamento antinarrativo do frio coração, uma “ideia final” que não precisa ser mencionada, revê toda a lógica da narração. No lugar de uma construção racional, estruturada por sequências temporais organizadas hierarquicamente, o poema apresenta apenas uma imagem: o coração é um ser estranho que poderia, por alguns instantes, fazer parte do eu-lírico. A duração dessa imagem é insignificante: “um ano, um minuto, uma hora” não estabelecem uma estrutura e recusam a supremacia temporal. O leitor percebe, desde o início do texto, que essa não é uma história sobre o tempo, mas sobre o encaixe e a ruptura de elementos.

Entretanto, se as imagens construídas pelo poema propõem que a visão deva ser o sentido dominante para os leitores, o tato é apresentado como único sentido possível para o eu-lírico por um parêntese no meio do texto, indicando que “(Tudo isso era no escuro)”. O questionamento proposto pelo poema entre parte/todo e fora/dentro se torna ainda mais vívido por essa marcação. Sem ver a erva, a persona poética é capaz de senti-la ao mesmo tempo como parte de sua pele e elemento externo a ela. Recuperando o questionamento que abre o poema, percebe-se a mesma pergunta aplicada ao coração ou a qualquer outro órgão: é ele outro ou parte de si?

O estranhamento com o corpo, transformado por Bishop na imagem 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.

Não é por acaso que Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*, aproximam o corpo sem órgãos do livro e do mapa: todos eles aludem a processos de montagem, de leitura, enaltecendo a multiplicidade de agentes responsáveis por sua construção sempre processual. Em “A erva”, Bishop também faz do corpo um ser “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21). Nesse sentido, a escolha por mostrá-lo como superfície tátil é fundamental: entre eu e o espaço, o que existe é a pele. O tato, sentido global, desarticulado de um ponto específico do corpo, permite que nos percebamos ao mesmo tempo como lugar e ser e desconstrói cotidianamente a divisão entre fora e dentro. O que nos toca está na nossa pele e fora de nós, da mesma forma como aquilo que tocamos se torna uma extensão de nosso corpo.

No poema de Bishop, a relação entre o corpo tátil, superfície sensível, e o solo procurado pela erva se desenvolve até o ponto de o corpo ser transformado em natureza:

*O coração, com as 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.
(BISHOP, 2001, p. 41)*

Quando 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.

Se a história da literatura e das colonizações preconiza que o domínio do território equivale ao domínio do corpo, a proposta de libertação indicada por Bishop trata de um corpo indomável, permanentemente fraturado. Nesse caso, corpo e espaço não simbolizam territórios, mas aparecem como jatos: líquidos, ferozes, indomesticáveis. Por isso, os mapas de Bishop são sempre manchados pela força e o descontrole das águas. Luis Alberto Brandão propõe semelhante aproximação ao perceber que

*a água está marcadamente presente na poética de Bishop, cruzada por muitos navios, peixes, mares, chuvas e cachoeiras. A dimensão aquática dos textos se relaciona com o tema das viagens: é pela força das águas que o deslocamento acontece, é a água que tem o poder de conectar os espaços e suspender a perspectiva descritiva. Numa viagem pelo mar, “dias de hiato” são experienciados. A água vaza pela textura concreta dos solos, tornando-os porosos, dinâmica da inoculação, impondo a mudança, o gosto “de estar sempre a se reajustar.”
(BRANDÃO, 2002, p. 85-86)*

No jogo de mise-an-abyme produzido em “A erva”, a violência da corrente de águas volta a atingir o eu-lírico:

*Caíram-me pingos no rosto,
nos olhos, e vi então
(ou julguei ver, naquele breu)
que em cada gota brilhava
uma cena iluminada;
a água que a erva desviava
era um fluxo de imagens velozes.
(Como rio que levasse as cenas
todas nele já refletidas
encerradas n'água, não flutuando
nas superfícies efêmeras).*
(BISHOP, 2001, p. 41)

É latente a indistinção dos contornos do corpo. Nesse trecho, a oposição entre o rosto preservado e o corpo tomado pelo rio encena a impossibilidade de se circunscrever o indivíduo. Além disso, o texto assume a narrativa como um coletivo de “gotas”, imagens concorrentes na construção da experiência.

Luis Alberto Brandão percebe que, em Bishop, “de fato, é como se toda narrativa fosse feita de um conjunto de descrições, cujo grau de associação, variável, possivelmente mais ou menos determinado, fosse sempre relevante” (BRANDÃO, 2002, p. 87). No lugar da corrente linear da narração, a poeta opta, portanto, pela aglomeração dessas cenas iluminadas, “imagens velozes” que não buscam construir o todo, mas são partes independentes e articuladas. O corpo percebido como espaço é o lugar de registro dessas memórias. Enquanto rio, ele é composto pela multiplicidade das cenas já encerradas, mas ainda iluminadas e potentes. Como pele, ele é atingido pelas gotas da memória sem ter controle sobre seu fluxo.

Mais uma vez, a aproximação entre a cartografia e o corpo é nítida: ambos são espaços de registro da experiência. Porém, no lugar do decalque (para retomar a contraposição de Deleuze e Guattari) ou da unidade corpórea posta pelo pensamento iluminista, corpo e mapa são mostrados na poesia de Bishop como manifestações da imprevisibilidade, sempre passíveis de serem rompidos ou manchados. Esses espaços porosos, afetáveis, contrapõem à anestesia do sujeito racional a estética própria da obra de arte. Fazer mapas, para Bishop, é, finalmente, escavar e colorir os lugares da memória.

REFERÊNCIAS

- BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. Org. BRITTO, Paulo Henriques. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Map of waters. In: ALMEIDA, S.; REIS, E.; GONÇALVES, G. (Org.). **The art of Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 137-174.
- LOMBARDI, Marilyn May. **The body and the song: Elizabeth Bishop's poetics**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. The Status of Elizabeth Bishop Descriptive Poetry. In: ALMEIDA, S.; REIS, E.; GONÇALVES, G. (Orgs.). **The art of Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

***Fernanda Dusse** é professora do CEFET-MG, doutoranda no Programa de Pós-graduação da UFMG.

Contato: fernandadusse@gmail.com