

***MORNING* e *MOURNING*: OLUTO E O AMANHECER POÉTICO EM
ELIZABETH BISHOP E VIRGINIA WOOLF**

"Morning" and "Mourning": Mourning and blossoming in
Elizabeth Bishop's and Virginia Woolf's poetic

Jessica Wilches Ziegler de Andrade

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
jessicaziegler@hotmail.com

RESUMO

O presente texto investigará de que forma o desabrochar da poética de Elizabeth Bishop e a de Virginia Woolf convergem no que diz respeito ao luto vivenciado na infância das duas escritoras. O texto recorrerá à narrativa autobiográfica ficcionalizada de Woolf, *Um esboço do passado*, e à narrativa em prosa "Na aldeia" de Bishop, para trabalhar imagens poéticas reveladas nas memórias e para ressaltar a importância da figura materna na escrita feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Elizabeth Bishop; Virginia Woolf; Poética; Luto; Memórias de infância.

ABSTRACT

This text will investigate how the blossoming of the poetics of Elizabeth Bishop and Virginia Woolf converge with regard to the mourning experienced during the childhood of both writers. The text will use Woolf's fictionalized autobiographical narrative, *A Sketch of the Past*, and Bishop's prose narrative "In the Village" to work on poetic images revealed in the memoirs and to highlight the importance of the maternal figure in female writing.

KEW-WORDS: Elizabeth Bishop; Virginia Woolf; Poetics; Mourning; Childhood memories.

"There's that mourning coat she got the first winter," says myaunt.
But always I think they are saying "morning." Why, in the morning,
did one put on black? How early in the morning did one begin?
Before the sun came up?

Elizabeth Bishop, *In the Village*¹

A língua inglesa e a poética não são as únicas características que aproximam as escritoras Elizabeth Bishop, nascida no ano de 1911 em Worcester, Massachusetts, nos Estados Unidos de Virginia Woolf, nascida em Londres, Reino Unido, no ano de 1882. As duas escritoras tiveram suas infâncias brutalmente invadidas pelos fantasmas da morte, crescendo num contexto familiar de luto. Bishop contava apenas oito meses de idade quando seu pai morreu. Em razão do trauma pela morte do marido, a mãe de Bishop internou-se num sanatório, deixando a filha pequena inteiramente aos cuidados dos avós em Nova Escócia, no Canadá. Desde a institucionalização da mãe, Bishop deu início a uma série de mudanças de endereço que se tornou marca de sua vida e obra. Os deslocamentos geográficos começaram cedo na infância: para morar com os avós maternos, depois

¹ A epígrafe em inglês esclarece melhor o trocadilho entre as palavras "mourning" e "morning". Na tradução permanece apenas o significado: "Veja aquele casaco de luto que ela comprou no primeiro inverno", diz minha tia. Mas eu sempre entendo 'manhã' em vez de 'luto'. Por que as pessoas usariam preto de manhã? A que horas começaria? Antes de o sol nascer?" (BISHOP, 2014, p. 79-80).

com as tias, posteriormente com os avós paternos, até atingir a idade adulta e desbravar o mundo em frequentes viagens, quase sempre de curta duração².

Woolf nasceu no seio de uma família em luto. Tanto seu pai, Leslie Stephen, quanto sua mãe, Julia Prinsep eram viúvos quando recomeçaram suas vidas unindo num mesmo lar os lutos e frutos dos casamentos anteriores. Julia estava grávida do terceiro filho, Gerald, quando o primeiro marido, Herbert Duckworth, morreu aos 37 anos de idade, em decorrência de um não diagnosticado abscesso interno. Jovem viúva, com três filhos pequenos para criar, se casou novamente em 1867, com Leslie Stephen. Da união do casal de viúvos, nasceram mais quatro filhos: Vanessa Stephen (Vanessa Bell, após o casamento), Thoby Stephen, Adeline Virginia Stephen (Virginia Woolf, após se casar com Leonard em 1912) e Adrian Stephen. Os Stephen viveram anos felizes em Londres e na casa de veraneio na ilha St. Ivesna Cornualha, até o ano de 1895, quando Julia morre aos 49 anos de idade em decorrência de uma febre reumática³. Na manhã do grande choque que mudaria sua existência, Virginia Woolf era uma menina de apenas 13 anos de idade e viu o centro de seu mundo ser arrancado precoce e inesperadamente: “(...) sempre estava lá a vida em comum em família, muito alegre, muito agitada, repleta de gente; e minha mãe era o centro; era ela. Isso se comprovou no dia 5 de maio de 1895. Pois depois desse dia, nada mais restou desse mundo”⁴ (WOOLF, 2020, p. 45).

A beleza de Julia Prinsep Stephen, que fora pintada por artistas Pré-Rafaelitas, nunca desvaneceu por completo da tela mental de Woolf. Em *Um esboço do passado*, narrativa autobiográfica ficcionalizada, escrita entre 18 de abril de 1939 e 17 de novembro de 1940, Woolf explica como os acontecimentos da infância inundaram sua obra. Para Woolf o ímpeto da escrita surgiu como tentativa de elaborar lutos, de transformar em linguagem aquelas imagens marcantes que não conseguiam atingir uma completude até que ela pudesse, por meio das palavras, concluir a cena: “É o arrebatamento que tenho quando, ao escrever, sinto que descobri o que se junta ao quê; faço uma cena sair certa; uma personagem aparecer”⁵ (WOOLF, 2020, p. 27). Então, ao elaborar memórias e construir cenas, Woolf reunia as partes desconectadas, extraindo prazer da dor, vida das cenas de morte. Destaca-se que Woolf se dedicou à narrativa, rememorando cenas de sua vida, quando Londres sofria constantes bombardeios durante o contexto da Segunda Guerra Mundial.

A partir da fatídica manhã da primavera de 1895, Woolf inaugurou uma perspectiva incomparável sobre a vida: a percepção da finitude do corpo humano, que só uma morte repentina é capaz de provocar. De um instante para o outro, formou-se um vazio no espaço que até então havia sido o centro de tudo. Para usar as palavras de Woolf, a mãe era a “panóplia da vida – o terreno comum em que todos vivíamos”⁶ (WOOLF, 2020, p. 43), era a totalidade, o centro: “Com certeza ali estava ela, no próprio centro daquela imensa expansão de catedral que foi a infância; ali estava ela, desde o princípio”⁷ (WOOLF, 2020, p. 41). Sendo a noção de completude um mero ideal, a escrita surgiu para tentar dar conta daquele vazio no centro da vida.

Paralelamente, os eventos marcantes da infância de Bishop escorreram para dentro de sua obra. Tal qual em Woolf, as memórias da infância foram escritas durante a fase adulta. Bishop resgatou experiências vivenciadas nos primeiros anos de vida na Nova Escócia, através de contos como: “Na aldeia”, “A ratinha do campo”, “Primeiras letras”, “Gwendolyn”; Recordações do tio

² Para mais detalhes biográficos sobre Elizabeth Bishop, ver CLEGHORN; ELISS, 2014.

³ Para mais detalhes biográficos sobre Virginia Woolf, ver LEE, 1997.

⁴ No original: “(...) but there it always was, the common life of the family, very merry, very stirring, crowded with people; and she was the centre; it was herself. This was proved on May 5th 1895” (WOOLF, 1985, p. 84).

⁵ No original: “It is the rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together” (WOOLF, 1985, p. 72).

⁶ No original: “She was keeping what I call in my short land the panoply of life – that which we all lived in common – in being” (WOOLF, 1985, p. 83).

⁷ No original: “Certainly there she was, in the very centre of that great Cathedral space which was childhood; there she was from the very first” (WOOLF, 1985, p. 81).

Neddy”, entre outros. Essas narrativas, segundo Sandra Barry (2014), revelam que Bishop esteve precoce e sensivelmente ciente do mundo que a rodeava, tendo sua sensibilidade aumentada por força dos eventos pessoais marcantes. Para Barry (2014, p. 99) embora as razões para a sensibilidade aumentada de Bishop sejam muito complexas para explicar em linhas gerais, a precocidade dela pode ser entendida como resultado de seu temperamento, ambiente e experiências considerando a intrincada interação entre a natureza e a criação.

A prosa de Bishop está mais próxima de uma escrita pessoal do que sua poesia, tradicionalmente reconhecida como descritiva, objetiva e impessoal. Essas classificações, no entanto, não são questões pacíficas na crítica Bishopiana. Há poemas que, clara ou tangencialmente aludem a pessoas ou a eventos da vida da escritora. É o caso, por exemplo, dos poemas “The Weed” e “The Grandmothers” (para citar alguns), ambos com referências diretas ou quase diretas à mãe e às avós de Bishop. No poema nunca publicado “The Grandmothers”⁸ (BISHOP, 2007, p. 107-108) Bishop traz o eco de uma avó (possivelmente a sua), anunciando o presságio “Meu dia chegará”⁹. O poema sugere o assombro dessa sentença quase cristalizada, que provocou tantas outras perguntas angustiantes: “Que dia?”¹⁰; “esse dia finalmente chegou?”¹¹. A frase se cristalizou na alma da neta. Frisa-se que o nome “Gertrude” é mencionado no poema e corresponde ao exato nome da mãe de Bishop. Se o poema puder ser lido como pessoal, demonstra de que modo a poeta crescera assombrada pela morte e, possivelmente, encontrou na escrita formas de confrontar a finitude e elaborar o luto da mãe ausente.

Assim, ainda que a maior parte da crítica entenda a obra de Bishop como essencialmente descritiva, objetiva, impessoal, alguns críticos, como Travisano, Kalstone e McCabe, aproximam o estilo Bishopiano da poesia confessional característica de seu tempo. A respeito da discussão em torno de enquadrar ou não a poesia de Bishop como impessoal, pessoal ou até confessional, Marcelo de Carvalho (2021) pontua que a questão deve ser examinada cuidadosamente, compreendendo como a escritora escolheu incorporar seu próprio “eu” numa poesia que foi tradicionalmente sobre um “eye” (um “olho”, um “olhar”) e menos sobre um “I” (um “eu”). Para Carvalho, a poesia de Bishop faz a ponte entre o pessoal e o impessoal¹² (CARVALHO, 2021, p. 185). Quanto à obra de Bishop, este artigo examinará mais detalhadamente as imagens poéticas da narrativa em prosa “Na aldeia”.

Escrevendo o luto das mães

Ainda que a mistificação fálica tenha contaminado em geral as boas relações, a mulher nunca está longe da ‘mãe’ (que eu trato fora do seu papel funcional, a ‘mãe’ como um não nome, e como fonte de bens. Sempre subsiste nela ao menos um pouco do bom leite materno. Ela escreve com tinta branca. Hélène Cixous, *O riso da medusa*¹³

A mulher escreve com tinta branca, parafraseando Hélène Cixous (2022), ou ainda: “uma mulher que escreve pensa no passado através de suas mães” conforme Virginia Woolf no ensaio *Um quarto só seu*, de 1929 (WOOLF, 2021, p. 151). Ana Carolina Mesquita (2021) acrescentou que, no caso de Woolf, mais do que qualquer outro evento, até mesmo a guerra, é a influência de sua mãe

⁸ Esse e outros poemas, rascunhos e fragmentos não publicados em vida por Bishop foram reunidos na obra *Edgar Allan Poe & The Juke-Box: um collected poems, drafts, and fragments*, editada por Alice Quinn.

⁹Todas as traduções são de minha autoria dos respectivos fragmentos do poema “The Grandmothers”: “My day will come”/“What day?”/ “did it finally arrive?”(BISHOP, 2007, p. 107 – 108).

¹⁰ Idem

¹¹ Idem

¹² No original: “*Bishop’s poetry bridges the gap between the personal and the impersonal*” (CARVALHO, 2021, p. 185).

¹³ CIXOUS, 2022, p. 54.

que domina sua vida¹⁴. A perda precoce da mãe, teria gerado em Woolf um sentimento de estar imóvel, impotente como um peixe na correnteza, buscando por palavras para descrever o fluxo: “Eu me vejo como um peixe numa correnteza; retido; imobilizado; porém incapaz de descrever a correnteza”¹⁵ (WOOLF, 2020, p. 39). No entanto, entendendo o peixe descrito em *Um esboço do passado*, como o corpo humano, Mesquita (2021) observa que Woolf ao longo de um processo se apossa do próprio corpo e obtém como resultado estratégias narrativas únicas¹⁶. Na narrativa autobiográfica ficcionalizada, *Um esboço do passado*, Woolf demonstra ter consciência de que os grandes choques, aqueles que imobilizam o corpo como um golpe de marreta, são os mesmos que posteriormente provocam o ímpeto de escrita:

Só sei que muitos desses momentos excepcionais traziam consigo um horror peculiar e um colapso físico; pareciam dominantes, e eu, passiva. Isso sugere que à medida que envelhecemos temos mais poder, graças à razão, de oferecer explicações; e que as explicações amortecem a força do golpe de marreta. Creio que isso é verdade, porque, embora eu ainda tenha a capacidade de receber choques repentinos, hoje eles são sempre bem-vindos: depois da surpresa inicial, sempre sinto no mesmo instante que eles são particularmente valiosos. E, portanto, eu vou mais longe e imagino que a capacidade de receber choques é o que me faz escrever. Arrisco a explicação de que o choque, no meu caso, vem imediatamente acompanhado pelo desejo de explicá-lo (WOOLF, 2020, p. 27)¹⁷.

Os momentos de grande choque são, na observação de Woolf, raros. A maior parte da vida é preenchida pelo automatismo do cotidiano e apenas uma pequena fatia dela consiste em instantes de elevada consciência, os *moments of being* (momentos de ser, ou de se tornar). Nesses momentos, de verdade transcendente, o indivíduo, por um lampejo, percebe que não se diferencia do mundo, que tudo é uma coisa só. Não há o “eu”, tão somente uma consciência impessoal, que ultrapassa a individualidade e se expressa em ritmos, imagens, símbolos, sonoridade (WOOLF, 2020, p. 7). Assim, o horror de perder a mãe tão cedo, teria despertado na pequena Virginia uma consciência de estar cercada por imagens em busca de palavras que pudessem atribuir nomes aos sentidos.

A prosa poética “Na aldeia”, de Elizabeth Bishop, é lida por Susan McCabe (1994) como uma história que revela o desejo de Bishop de cobrir a articulação histórica de sua mãe. Nela, a criança evita e reprime o que retorna (a mãe que temporariamente volta do sanatório para casa), se mantendo distante do que ecoa em toda a textura da paisagem. Segundo McCabe, a ausência de um “eu” na prosa sublinha a noção de que a perda subsume tudo, até a existência de si mesmo. A sinestesia desloca a experiência traumática do colapso de sua mãe ao voltar para casa de um asilo, e a criança “vê” o grito: pendurado como marca da separação. A mãe retornará ao asilo, mas o grito continuará ecoando por todas as outras coisas danificadas e perdidas (McCabe, 1994, p. 5-6). A

¹⁴ No original: “In her case, more than any other, even the war, it is her mother’s influence that dominates her life. Or else, it is that which immobilizes her in what she perceives as a constant and fruitless search for words to describe the stream in which she is” (MESQUITA, 2021, p. 3).

¹⁵ No original: “I see myself as a fish in a stream; deflected; held in place; but cannot describe the stream” (WOOLF, 1985, p. 80).

¹⁶ No original: “For Woolf, getting hold of her own body and establishing a voice from within it constituted a process marked by adversities and contradictions, to which she responded with unique narrative strategies” (MESQUITA, 2021, p. 4).

¹⁷ No original: “I only know that many of these exceptional moments brought with them a peculiar horror and a physical collapse; they seemed dominant; myself passive. This suggests that as one gets older one has a greater power through reason to provide an explanation; and that this explanation blunts the sledge-hammerforce of blow. I think this is true, because though I still have the peculiarity valuable. And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it” (WOOLF, 1985, p. 72).

criança é invadida pela transitoriedade das cores do ambiente que a circunda, insistindo em ouvir “morning” (manhã) quando os adultos estiverem falando sobre “mourning” (luto)¹⁸.

Os vestidos das mães

Nos últimos anos de vida, em *Um esboço do passado*, Woolf reencontrou antigos fantasmas e reacendeu as cores de uma infância jamais esquecida. Nas memórias, Woolf coloca Julia Stephen como figura central de sua vida. A mãe representou a primeira referência de beleza (influência irrefutável em sua poética) sempre acompanhada da noção de inteireza, completude, que parece ter sido quebrada com a morte precoce de Julia. Na referida narrativa, Woolf descreve uma das primeiras memórias que tinha de si: ela estava num trem ou num ônibus, no colo da mãe, maravilhada pelo colorido do vestido floral em contraste com o fundo preto. Assim, a escritoras e utilizou da vestimenta da mãe como fragmento de identidade, capaz de simular a visão parcial e bastante atenta de um bebê:

São flores vermelhas e roxas em um fundo preto – o vestido de minha mãe; e ela estava sentada num trem ou num ônibus, e eu no seu colo. Por isso eu via as flores que ela usava bem de perto; ainda enxergo o roxo, o vermelho e o azul, creio, contra o preto; deviam ser amores-perfeitos, acho. Talvez estivéssemos a caminho de St. Ives; embora seja mais provável, por causa da luz noturna, que regressássemos a Londres (WOOLF, 2020, p. 15-16).

A descrição da mãe por meio de seu vestido acima mencionada pode ser observada à luz da psicanálise. Lendo Jacques Lacan, Vladimir Safatle explica acerca dos “vínculos afetivos fantasmáticos” (SAFATLE, 2021, p. 67). Na perspectivada teoria mencionada, a criança cria um fantasma para representar o objeto de desejo da mãe, se defendendo assim da angústia de não saber para onde/quem o desejo do Outro aponta. O vínculo afetivo fantasmático se dá a partir de uma relação entre o sujeito e os objetos parciais, de modo que o bebê por não conseguir apreender das pessoas uma visão mais global, se relaciona primeiramente com fragmentos, partes de tais objetos: seios, voz, olhar etc. A compreensão da criança baseada nos objetos parciais pode ser extremamente sensível, ainda que não inteiramente completa. No colo materno, a pequena Virginia entendia as flores da estampa do vestido de Julia Stephen como mosaicos daquele grande Outro, para quem seu desejo apontava. Um Outro que não pode ser percebido em sua estrutura global, mas que é atentamente observado em seus detalhes. Ao compor a cena com fragmentos daquela mãe fugidia cujo desejo é um enigma (para onde o trem/ônibus estava indo?; onde Julia Stephen pretendia chegar?), Woolf reconstrói em palavras a relação fantasmática que sobreviveu a todos os lutos: a dela com o desejo-da-mãe¹⁹.

Elizabeth Bishop também utiliza a imagem do vestido da mãe em sua poética. O conto “Na aldeia” de Bishop inicia com um parágrafo sobre a memória de um grito e logo depois descreve uma cena: A mãe experimentava o primeiro vestido após quase dois anos arrastando a cor do luto. A criança, parada à porta, observava os acontecimentos atentamente, enquanto a costureira e as irmãs da mãe participavam da prova do novo vestido. “Será que esse tom fica bem em mim? Não é vivo demais? Não sei. Não uso roupa de cor há tanto tempo... Quanto tempo? Não seria melhor se fosse preto? Acha que eu devia continuar de preto?” (BISHOP, 2014, p. 77)²⁰. Um misto de culpa e inquietação pairava no cômodo, cravando no rosto da mulher uma expressão severa. Infere-se que a mãe ainda estava presa na morte, culpando-se por trocar o preto do luto pelo vestido roxo.

¹⁸ BISHOP, 2014, p. 79-80.

¹⁹ Para compreender melhor o tema da relação de Woolf com os pais, ver ZIEGLER, 2022, p. 104-105.

²⁰ No original: “Is it a good shade for me? Is it too bright? I don’t know. I haven’t worn colors for so long now... How long? Should it be black? Do you think I should keep on wearing black?” (BISHOP, Ebook).

É difícil não associar os trechos da prosa “Na aldeia” aos eventos biográficos da infância da própria Elizabeth Bishop no Canadá. Não obstante algumas tentativas de sair do luto, a mãe de Bishop não conseguiu elaborar a morte do marido, o que teria provocado sua internação num sanatório no qual morreu em maio de 1934. A primeira forte evidência já aparece no título, por sua vez explicado nas linhas seguintes: “aquela aldeia da Nova Escócia” (BISHOP, 2014, p. 77). O primeiro parágrafo anuncia o tom da “minha aldeia”²¹, numa composição sinestésica por meio da qual som e cor tornam o grito da mãe uma imagem definitiva para a filha. Logo, entendendo o conto como uma possível mistura entre ficção e autobiografia, o grito que inicia e atravessa a narrativa (tornando-se atemporal e definitivo) é o mesmo grito que envia a mãe novamente ao sanatório. Nesse sentido, pontuou Susan McCabe (1994): “é um grito que manda a mãe, afinal, de volta ao sanatório e encerra sua recuperação à sanidade; o grito converte a paisagem em um *synecdoche* de perda eterna e inteira”²² (MACCABE, 1994, p. 4-5).

O grito ou a manchinha escura no céu e o senso de comunidade política do luto

Como observou McCabe (1994), no conto “Na aldeia” de Bishop, o grito marca um momento comparável a um eco que ninguém escuta, mas que é observado pela criança. Massaud Moisés (2013) lembra que a palavra eco vem do grego *ekho*, ruído, som e, em se tratando de poesia, significa “apoio musical ou rítmico”, uma autêntica rima (MASSAUD, 2013, p. 138-139), o que sugere uma relação imediata entre a poética de Bishop e a escolha do grito como central em “Na aldeia”. O grito num jogo sinestésico se aproxima também da ideia de um objeto pendurado, contudo, não um objeto facilmente alcançável, palpável. A menina vê o grito como uma manchinha no céu:

Um grito, o eco de um grito; paira sobre aquela aldeia da Nova Escócia. Ninguém o ouve; o grito paira ali para sempre, uma manchinha naqueles céus de um azul puro; céus que os viajantes comparam aos da Suíça, tão escuros, tão azuis que parecem continuar escurecendo mais um pouco ao redor do horizonte – ou seria ao redor das bordas dos olhos – a cor das nuvens de flores dos olmos, o violeta dos campos de aveia; algo que escurece nos bosques e nas águas, e não só no céu. É assim que o grito permanece suspenso, inaudível, na memória – no passado, no presente e nos anos que os separam. Talvez até não tenha soado muito alto. Simplesmente se instalou ali de modo definitivo – não muito alto, mas vivo para sempre. Seu tom seria o tom de minha aldeia (BISHOP, 2014, p. 77).

Nota-se que o grito silencioso atinge em profundidade e em altura, se revela inaudível, mas não indelével. Em “Na aldeia”, o grito de luto da mãe se protraí no tempo, atravessa as dimensões, atingindo um lugar na paisagem, migrando da terra para a permanência do céu. Paralelamente, a insanidade mental da mãe de Bishop, provoca uma espécie de morte protraída no tempo, uma vez que mesmo ainda viva, ela permanecia ausente para a filha, como se já estivesse morta. O grito de luto escurece mais e mais o céu, ou “as bordas dos olhos” que contemplam a imensidão, conforme sugere a personagem do conto. Seguindo o excerto, o grito está no céu, nas flores, em todas as cores dessa aldeia da infância.

Em *Um esboço do passado*, Virginia Woolf também utiliza o céu para descrever a própria infância, sobretudo quando se referiu ao período que durou de 1882 a 1895. Na narrativa autobiográfica ficcionalizada, Woolf descreve o céu trabalhando a sensação de movimento e

²¹ No original: “*The scream hangs like that, unheard, in memory—in the past, in the present, and those years between. It was not even loud to begin with, perhaps. It just came there to live, forever—not loud, just alive forever. Its pitch would be the pitch of my village*” (BISHOP, Ebook).

²² No original: “*(...) it is a scream that sends the mother, after all, back to the sanatorium and forecloses her recovery to sanity; the scream converts the landscape into a synecdoche of eternal, entire loss*” (MACCABE, 1994, p. 4-5).

mudança quando a “criaturinha” contempla a imensidão azul da paisagem que se aproxima para em seguida sumir, aumentando, diminuindo, passando a diferentes velocidades. A “criaturinha”, disse Woolf, é impelida, incapaz de impedir que as mudanças ocorram, nem mesmo aquelas dolorosas como a morte da própria mãe:

Como deve ser imensa a força da vida que transforma um bebê, que mal consegue distinguir uma grande mancha de azul ou de roxo em um fundo preto, na criança que 13 anos depois é capaz de sentir tudo o que senti no dia 5 de maio de 1895 – há 44 anos hoje, com a diferença de um dia –, quando minha mãe morreu (WOOLF, 2020, p. 38)²³.

Dos trechos destacados, se nota que tanto Bishop quanto Woolf retratam a partir de um imaginário infantil (descritos quando ambas já eram adultas), a dor da morte e da ausência como uma mancha escura. Pensar a dor como uma manchinha celeste funciona como estratégia para lidar com a finitude humana, para elaborar o sentimento de perda em razão da morte. Isso porque o céu está sempre lá, distante e contemplável, não importa o que aconteça. Se a dor puder simbolicamente fazer parte deste lugar perene, isso significa que ela também poderá ser revisitada a qualquer momento.

Nesse sentido, revisitar a dor da perda é caminhar na direção de se tornar mestre nela, ou como nos versos de Bishop no poema “*OneArt*”²⁴: “*The art of losing isn’t hard to master*” (BISHOP, 2014, p. 362). A tradução para o português escondeu a noção de proficiência da dor: “A arte de perder não é nenhum mistério” (BISHOP, 2014, p. 363). Não é mistério porque é o ofício humano, faz parte da nossa condição precária, ou nas palavras de Judith Butler: “o luto fornece um senso de comunidade política de ordem complexa” (BUTLER, 2019, p. 43). Segundo Butler todos nós somos atravessados pelo sentimento de perda, de modo que o hábito de perder é o que transforma o “eu” em um tênuo “nós” (BUTLER, 2019, p. 42). Isso porque, como explica a pensadora estadunidense, ao perdermos alguém, algo sobre nós nos é revelado. O luto envolve saber o que foi perdido e o que fazer a partir disso: “De certa maneira, acho que perdi ‘você’ apenas para descobrir que ‘eu’ desapareci também” (BUTLER, 2019, p. 42). O “eu” desaparece para dar lugar a um “nós”, uma vez que justamente essa descoberta provocada pela perda é que nos mostra quais elos e laços nos compõem enquanto humanos.

Sobre o senso de comunidade política provocado pelo ato de perder, Butler esclarece que embora muitas pessoas julguem o luto como algo privado, despolitizante porque isolaria uma pessoa numa situação solitária, na verdade o ato de enlutar fornece um senso de comunidade política ao trazer à tona os laços relacionais. Para Butler, o “eu” é entrelaçado por uma relacionalidade difícil de ser negada, porque o destino de uma pessoa não é, nem no começo, nem no fim, separável do destino de outra. O “eu” para Butler é indissociável do “nós”, de modo que tal investigação do “nós” na ocasião do luto, longe de ser despolitizante, fornece base para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética (BUTLER, 2019, p. 43).

O amanhecer poético e o desabrochar da escrita

Nuala Hancock (2010) esclarece que a relação de Woolf com jardins sempre foi marcada por uma experiência sensorial, acompanhada de uma interpretação literária. A crítica observa que o relacionamento de Woolf com os jardins iniciou na infância, constituído por muitas camadas e propondo uma espécie de “garden ethic” (Hancock, 2010, p. 245), cuja poética reverbera pelos espaços a obra Woolfiana. Sobre os jardins de formação, Hancock, pontua que a primeira lembrança

²³ No original: “*How immense must be the force of life which turns a baby, who can just distinguish a great blot of blue and purple on a black background, into the child who thirteen years later can feel all that I felt on May 5th 1895 – now almost exactly to a day, forty-four years ago – when my mother died*” (WOOLF, 1985, p. 79).

²⁴ O poema “*OneArt*” foi publicado no último livro de Bishop, *Geography III*, em 1976.

está relacionada à imersão floral experienciada pela bebê Virginia no colo de sua mãe, observando o vestido de Julia. Tal identificação da mãe com flores, se multiplicou em outras experiências sensoriais como a varanda florida que ligava o quarto de dormir das crianças em Taslland House na Cornualha, ao quarto dos pais. As memórias da mãe passeando pelo jardim de St. Ives também construíram um imaginário floral associado à noção de fertilidade e à sensação de acolhimento, aquecimento (HANCOCK, 2010, P. 246).

A idealização que Woolf criou da figura materna está intrinsecamente relacionada às imagens de um jardim belo e abundante. Se para o modelo de sociedade vitoriana os jardins eram vistos como territórios feminizados e extensões da esfera doméstica²⁵, é possível deduzir que para a pequena Stephen, a mãe passeando pelos jardins representava o inalcançável prolongamento desse ideal de beleza, pureza e mistério. Um ideal que marcou a estética de sua obra, coincidindo com um desabrochar poético em torno de imagens não humanas, especialmente das flores e do mar na casa de veraneio em St. Ives. A morte da mãe não só provocou o fechamento das portas da casa de férias da família (decretado pelo pai que não suportava a recordação da esposa passeando pelos jardins), mas significou um grande choque, talvez o maior deles. E, como já mencionado em momentos anteriores deste texto, para Woolf um grande choque era sempre seguido de um imenso impulso na escrita.

Para Julia Briggs (2005): “quando ela finalmente colocou em palavras o choque da perda da mãe, recriando isto como arte, ela superou a obsessão que tinha com a figura materna, tornando-se inteira novamente” (BRIGGS, 2005, p. 355). O espaço vazio do luto impulsionou uma nova perspectiva: insistir na vida em vez de se estagnar na morte. Woolf compreendeu que por meio da escrita era possível abandonar a passividade e assim resistir aos medos e incertezas. Se a existência de Virginia Woolf desde o início esteve assombrada pela morte, sua aparição enquanto escritora prova a coragem de escolher pela vida. Escreveu para se refugiar de um presente quase intolerável, já que *Um esboço do passado* coincidiu com o período de bombardeios na Inglaterra em razão da Segunda Guerra Mundial. Escreveu ainda, para elaborar a longa e tortuosa avenida do passado e para seguir rumo às cores e às luzes do ainda desconhecido.

Em paralelo, Lise Lalonde observou que os acontecimentos da infância parecem orientar as descrições na poética de Bishop, criando cenas carregadas de sentidos em conversas com memórias pessoais. Para a crítica, a vivacidade com que essas recordações são minuciosamente revividas na escrita dela, adiciona muitas camadas ao texto e um mistério singular. Nesse sentido, a poética Bishopiana nunca esgota sua força imagética em uma mera descrição²⁶, revelando sempre algo a mais. Nela há descrições vívidas e ao mesmo tempo misteriosas, porque oscilam entre luz e escuridão, absorção e imersão (LALONDE, 2011, p. 15).

Em “Na aldeia”, por exemplo, a cena da prova do vestido é descrita em detalhes, das paredes inclinadas do quarto da frente, revestidas de um papel de parede largo, com largos riscos brancos e dourados, até às mãos magras e brancas da mãe a toda hora levantando as dobras da saia. A fazenda roxa contrasta com a brancura da mulher, acentuada pela magreza e pela imagem sonora do arrastar da saia no chão a sua volta, sugerindo que não é apenas o vestido que se arrasta no pequeno espaço, mas também a dor aflitiva do luto, no tempo (BISHOP, 2014, p. 77). Era uma tarde quente de verão, o papel de parede reluzia, os olmos do lado de fora estavam verdes e pesados, o forro de palha ainda emanava a essência do feno e a criança, estava parada à porta, ainda não acostumada com a presença “dela” (BISHOP, 2014, p. 78). A criança se mantém parada, observadora, assombrada pelo grito. Depois, a avó retira objetos dos barris e mostra para a neta que há grãos de arroz deixados por algum tempo lá dentro. A neta responde: “Que coisas estranhas as pessoas fazem com objetos tão

²⁵ Refiro-me à seguinte passagem: “*Gardens in Victorian culture, were viewed as feminised domains – as natural extensions of the domestic sphere. An affinity with nature was associated with a sense of purity, of moral uprightness; indifference deemed unwomanly*” (Brevis 2004 apud HANCOCK, 2010, p. 246).

²⁶ Para um detalhamento sobre a relação de Elisabeth Bishop e Virginia Woolf com imagens não-humanas como por exemplo, o mar, ver: ZIEGLER, Jessica, 2020.

pequenos e inocentes como grãos de arroz!” (BISHOP, 2014, p. 81). Bishop descreve as cenas de “Na aldeia” em terceira pessoa, criando um afastamento entre o “eu” e o texto, estratégia que não se mostra suficiente para invalidar uma interpretação pessoal da narrativa. Uma leitura possível é a de que a aldeia, não é qualquer uma, se trata da aldeia onde ainda mora a infância de Elizabeth Bishop, vívida, em cores e em dimensões que extrapolam tempo e espaço.

Considerações finais

Davi Pinho (2021) entende *Um esboço do passado* como uma narrativa na qual Woolf ao final de sua vida relata o quanto ainda era informada pelos graus de vulnerabilidade de seus antigos eus. Contudo, ao rememorar seus traumas e lutos da condição de criança, não se coloca no lugar de indefesa porque a potência de sua escrita subverte a posição de vítima (PINHO, 2021, p. 51). Ao propor a metáfora dos navios rachados sujeitos a serem afundados na realidade, Woolf compreende a escrita como uma abertura de quem escreve à vulnerabilidade característica de todo ser vivo. É nesse sentido que Pinho comentou a origem do impulso de escrever de Woolf, como uma tentativa de remoldurar a cena original, de reenquadrar a vulnerabilidade (PINHO, 2021, p. 52).

A partir desse lugar comum, o de estar vulnerável, permeável aos acontecimentos como guerra, mortes inesperadas, doenças etc, uma escritora encontra formas de abandonar o lugar de mera vítima para criar uma possível versão de si mesma que ultrapassa a condição de criança indefesa. Tal postura diante da vida muito se assemelha à de Elizabeth Bishop, para quem a arte de perder não era – embora muitas vezes parecesse – um grande mistério, mas uma habilidade que se adquire ao experimentar várias perdas ao longo do caminho.

Woolf em *Um esboço do passado* e Elizabeth Bishop em “Na aldeia” colocam traumas em perspectiva, choques violentos em palavras, permitindo que a potência da escrita desabrochemos lutos reais e simbólicos da vida. Tanto em Woolf quanto em Bishop, a poética é um convite para olhar os fragmentos do humano, esse ser completo e vulnerável, constituído por uma miríade de memórias, acontecimentos, perdas, (re)encontros... Olhar que sugere um desejo de reunir as peças num lugar comum, ressignificando as dores das perdas e criando o novo.

Referências

- BARRY, Sandra. In *The Village: Bishop and Nova Scotia*. In: CLEGHORN, Angus & ELLIS, Jonathan (Ed.). *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014. p. 97-110.
- BISHOP, Elizabeth. *Edgar Allan Poe & The Juke-Box: un collected poems, drafts, and fragments*. Edited by Alice Quinn. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- BISHOP, Elizabeth. *Elizabeth Bishop Prosa*; Tradução e notas de Paulo Henriques Britto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BISHOP, Elizabeth. *Elizabeth Bishop Prose*. Edited by Lloyd Schwartz. Ebook.
- BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf An Inner Life*. 1st. U.S. ed. Harvest Book. Harcourt, 2005.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: Os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. 1a ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CARVALHO, Marcelo. *Loss and the memory of it in Elizabeth Bishop's "One Art" and "North Haven"*. In: *Escritos Discentes em Literaturas de Língua Inglesa*. Programa de Pós-Graduação em Letras – UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 1.ed. Rio de Janeiro: Letra Capital. Vol. XIV. Adriana Jordão, Davi Pinho e Maria Conceição Monteiro (Org.). 2021, p. 184-192.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CLEGHORN, Angus; ELLIS, Jonathan. *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- HANCOCK, Nuala. *Virginia Woolf and Gardens*. In: HUMM, Maggie (Ed.). *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

- LALONDE, Lise. Elizabeth Bishop's Photographic Poetics: The Peripheral Vision, 2011. Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers. 369. In: <https://scholarworks.umt.edu/etd/369>.
- LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. London: Random House ebooks, 1997. Ebook.
- MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo : Cultrix, 2013.
- MCCABE, Susan. *Elizabeth Bishop : Her Poetics of Loss*. University Park, PA : The Pennsylvania State University Press, 1994.
- MESQUITA, Ana Carolina. *A fish in a stream on body and memory in Virginia's Woolf "A Sketch of the Past"*, Ilha do Desterro, Florianópolis, v. 74, n. 2, maio/ago. 2021. p. 1-14. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/79128/46607>. Acesso em: 15 set. 2022.
- PINHO, Davi. *Of Wounds and Wounding: Finding Virginia Woolf's "Pattern" Behind the "Cotton Wool" in Conversation with Judith Butler and Adriana Cavarero*. In: Literaturas de Língua Inglesa: Leituras Interdisciplinares. Vol. VI. Maria Aparecida Andrade Salgueiro e Vanessa Cianconi (Org.). 2021, p. 47 – 56.
- SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- ZIEGLER, Jessica. *Cores, flores e luto na infância de Virginia Woolf*. In: Escritos Discentes em Literaturas de Língua Inglesa. Programa de Pós-Graduação em Letras – UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 1.ed. Rio de Janeiro: Letra Capital. Vol. XV. Adriana Jordão, Ana Lucia Henriques, Davi Pinho, Fernanda Medeiros, Leila A. Harris, Maria Aparecida Andrade Salgueiro, Maria Conceição Monteiro, Vanessa Cianconi (Orgs.). 2022, p. 101-108.
- ZIEGLER, Jessica. *Elizabeth Bishop e Virginia Woolf: um encontro poético no mar*. In: Escritos Discentes em Literaturas de Língua Inglesa. Programa de Pós-Graduação em Letras – UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 1.ed. Rio de Janeiro: Letra Capital. Vol. XIV. Adriana Jordão, Davi Pinho e Maria Conceição Monteiro (Org.). 2021, p. 121-130.
- WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. SCHULKIND, Jeanne, (Ed.), 2. ed. New York: Harcourt, Inc, 1985.
- WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Tradução Ana Carolina Mesquita. 1. ed. São Paulo: Editora Nós, 2020.
- WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu*. Tradução Julia Romeu. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.