



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JÚLIA CÔRTEZ RODRIGUES

‘UM LUGAR PARA O GENUÍNO’: A POÉTICA DE MARIANNE MOORE

CAMPINAS

2023

JÚLIA CÔRTEZ RODRIGUES

‘UM LUGAR PARA O GENUÍNO’: A POÉTICA DE MARIANNE MOORE

**Tese de doutorado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do título
de Doutora em Teoria e História
Literária, na área de História e
Historiografia Literária**

**Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi
de Carvalho Júnior**

**Este exemplar corresponde à
versão final da tese defendida
pela aluna Júlia Côrtes
Rodrigues e orientada pelo
Prof. Dr. Eduardo Sterzi de
Carvalho Júnior**

**CAMPINAS,
2023**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

R618L Rodrigues, Júlia Côrtes, 1991-
"Um lugar para o genuíno" : a poética de Marianne Moore / Júlia Côrtes Rodrigues. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Moore, Marianne, 1887-1972 - Crítica e interpretação. 2. Poesia. 3. Modernismo (Literatura). I. Sterzi, Eduardo, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: A place for the genuine : Marianne Moore's poetic

Palavras-chave em inglês:

Moore, Marianne, 1887-1972 - Criticism and interpretation

Poetry

Modernism (Literature)

Área de concentração: Teoria e História Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior [Orientador]

Marcos Antonio Siscar

Dirce Waltrick do Amarante

Maria Clara Versiani Galery

Leonardo Garcia Santos Gandolfi

Data de defesa: 30-01-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-5056-1875>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6272119652909115>



BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Marcos Antonio Siscar

Dirce Waltrick do Amarante

Maria Clara Versiani Galery

Leonardo Garcia Santos Gandolfi

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*One function of the poet at any time is to
discover by his own thought and feeling what
seems to him to be poetry at that time*
Wallace Stevens, *The Necessary Angel*

*Gosto de renovar, porque fazer arte, para mim, é pesquisar
constantemente. Dizem que mudo demais. Acontece que sou
honesto comigo próprio. Mudar faz parte do meu temperamento
irrequieto, e depois só se muda quando se tem algo a dizer com
essa mudança, quando se tem possibilidades, quando se domina o
artesanato, o que justifica um ato normal de evolução. Mudar é
preciso, é inerente ao ser que pensa, vive, ama, sofre*
Ivan Serpa

Agradecimentos

Em certo momento da pesquisa, fui tomada por uma série de dúvidas e inquietações bastante específicas, que requisitavam contato direto com alguém que fosse especialista em Marianne Moore. Ansiando interlocução, mesmo que pontual e à distância, quis saber onde estavam os principais nomes de minha bibliografia especializada. Só então me dei conta de que todos os nomes, curiosamente, eram de mulheres. Minha busca revelou ainda que eram senhoras idosas (a mais nova estava perto dos setenta anos), que usufruíam de valiosa privacidade enquanto professoras eméritas ou aposentadas, distantes, portanto, da agitação das grandes universidades e de jovens pesquisadores inconvenientes como eu. Algumas autoras, por sua vez, já haviam falecido. Apesar de ter sentido, num primeiro momento, o fardo das perguntas que não poderia compartilhar com ninguém em vista, voltei aos livros com um estranho senso de proximidade. Sinto que devo agradecer primeiramente a essas mulheres que desafiaram um sem número de ideias pré-concebidas sobre Marianne Moore e que escreveram sobre ela com inteligência, dedicação e cuidado. Se, para Moore, uma investigação profunda e precisa poderia ser nada menos que uma prova de respeito e amor, sua escrita recebeu da parte delas uma afetuosa atenção crítica. A essas autoras, um agradecimento pelas generosas e indispensáveis contribuições.

Na sequência, devo agradecer às figuras presentes, próximas a mim. Os anos dedicados a essa pesquisa foram marcados por incontáveis retrocessos na política brasileira, os quais afetaram toda a população do país, sem deixar de lado estudantes e intelectuais. Particularmente nesse cenário não teria sido possível concluir qualquer trabalho sem diálogo, afeto e solidariedade. Na ausência de meus queridos familiares, amigos, professores e colegas, faltariam bravura e meios para, todo dia, continuar pensando criticamente. Uma tese sobre uma poeta modernista estadunidense distante no tempo não faz qualquer sentido entre aqueles que valorizam tão pouco a literatura e a diversidade: meu estudo apenas existe porque pessoas como vocês tampouco se conformam com uma realidade de preconceito, injustiça e ignorância. A cada um, em cada trajetória, desejo luz e coragem.

Sou grata a meus pais, Bianca Lucindo Côrtes e José Luiz Rodrigues, pelo apoio incondicional desde o começo de uma tropeçante trajetória acadêmica. Sou grata ainda a meu único irmão, Antônio Côrtes Rodrigues, pela companhia e acolhida em sua casa, em Belo Horizonte.

Agradeço individualmente a Franklin Morais, Kléber Mazione, Lucas Facó e Raquel Galvão, pela singularidade de cada um de seus afetos, e coletivamente também enquanto

equipe do Poemo. Serei eternamente grata por terem acreditado em um sonho e topado sonhar comigo. Nossas conversas me aquecem, me informam e me conduzem na direção da intelectual ouvinte que quero ser. Agradeço aos amigos de Campinas Bárbara Luisa Pires (querida Balu) e Kássio Moreira a acolhida em sua casa, as cervejas no Léo, os passeios pelo centro, as caronas dos sambas. Agradeço a Nicolas Bittencourt Cipolli a escuta, o incentivo e o cuidado durante os anos em que estivemos juntos - os mesmos anos iniciais do doutorado. Sou grata ainda às amizades que cruzaram Campinas: Gianni Paula de Melo, Jhenifer Silva, Thiago de Mello, meus queridos amigos. A todos vocês, a cada um e cada uma, gratidão. Meu desejo sincero é o de que caminhemos juntos, mesmo quando não for possível estarmos lado a lado.

Ao contrário do que se passava com a mente afiada de Marianne Moore, uma lista feita por mim será inevitavelmente repleta de omissões acidentais. Sei que afetos e diálogos pontuais também me atravessam e me fazem crescer. Espero ter a chance de dizer obrigada a quem não tiver mencionado nessa seção.

Agradeço a Andre Cechinel, Dirce Waltrick do Amarante, Leonardo Gandolfi, Maria Clara Versiani Galery e Marcos Siscar o aceite gentil de participação nas bancas desse trabalho. Agradeço a suplência e a colaboração de Maura Voltarelli Roque e Renan Nuernberger. Gratidão, Maura, pela leitura generosa que me enviou no momento mais necessário possível (as horas ansiosas que anteciparam a defesa).

Agradeço à equipe da Revista Mallarmagens por ter aberto um porto para minhas traduções através da coluna Nau Corsária. Agradeço também às revistas independentes que acolheram minhas traduções pontuais ao longo dos anos.

Agradeço ao Professor Eduardo Sterzi a orientação, receptividade, leitura e franqueza.

Agradeço ao Professor Marcos Siscar as ponderações luminosas na leitura de poesia, dentro e fora da sala de aula. É necessário também agradecer à sua esposa, Margarida Pontes, a solidariedade e acolhida em Campinas.

Agradeço à Professora Maria Betânia Amoroso os incentivos e a confiança.

Agradeço à Professora Maria Clara Versiani Galery o aconselhamento em momentos severos e a companhia em Belo Horizonte.

Agradeço a Marcelo Ariel, que como eu aprecia a quase extinta comunicação por telefone. Obrigada pelas ligações, pelas leituras e escutas críticas, por todos os incentivos.

Agradeço aos companheiros da Resistência Azul Popular e do que foi um dia a Juventude da Articulação de Esquerda em Minas a oportunidade de construção e de entendimento do que faz um intelectual, além da pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento (CNPq). Agradeço o financiamento a essa pesquisa.

Nunca antes para mim a expressão “por último, mas não menos importante” foi tão acertada quanto agora: muito obrigada a Diego Aguiar Vieira, meu amor, que chegou ao fim dessa etapa, mas tornou-se inseparável de minha trajetória. Obrigada por me ouvir, me ler, me acolher, me estimular. Que eu jamais me prive de seu olhar generoso e crítico. Que possamos inventar muitas maluquices mambembes juntos.

Não há dedicatória. Marianne Moore certa vez disse, acertadamente, que ninguém merece de presente uma coisa incompleta.

Resumo

A tese “Um lugar para o genuíno” se debruça sobre a compreensão da poeta estadunidense Mariane Moore na tradição modernista. Embora tenha sido uma das principais poetas e editoras de seu tempo, Moore recebeu menos atenção acadêmica que contemporâneos como Ezra Pound, T. S. Eliot, William Carlos Williams. Quando lida, ela tampouco teve reconhecimento semelhante ao de seus pares por sua contribuição poética, crítica e editorial. Os sentidos para essa ausência foram muito explorados em estudos do fim do século, retomados e discutidos em nosso trabalho. Procuramos explorar a falta tanto em sentido factual, como retórico em alguns dos trabalhos editoriais e críticos mais importantes na fortuna crítica de Moore. Para tanto, procuramos: traçar os desafios de uma leitura abrangente da obra de Moore e suas variadas edições; compreender sua leitura da poesia modernista; refletir sobre sua presença em um cânone predominantemente masculino, e suas contribuições à compreensão de poesia escrita por mulheres.

Palavras-chave: Marianne Moore. Poesia. Modernismo.

Abstract

The thesis “A place for the genuine” seeks an understanding of the American poet Marianne Moore in the modernist tradition. Though she was one of the main poets and editors of her time, Moore has received less academic attention than her contemporaries Ezra Pound, T. S. Eliot, and William Carlos Williams. When she is read, she rarely receives the same recognition for her poetic, critical, and editorial work. The meanings of this absence were quite explored in studies of the late 20th century; and were acknowledged and discussed in our work. We have explored this lackness both factually and a rhetorically in some of the most important editorial and critical works in Moore’s bibliography. Therefore, we seek: to trace the challenges for an overall reading of Moore’s work in its varied editions; to understand her reading of modernist poetry; to reflect upon her presence among a masculine canon, as well as her contributions to the reading of poetry by women.

Word-key: Marianne Moore. Poetry. Modernism.

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 — Omissões, adições e conflitos: editando Marianne Moore.....	31
Capítulo 2 — Marianne Moore, modernismo e a tradição da impessoalidade.....	54
Capítulo 3 — “The only fortress”: Marianne Moore, Elizabeth Bishop e a invenção da precursora	86
Conclusão	123
Referências	132

Introdução

À direita da foto, Muhammad Ali. Jovem e em exuberante forma física, vestindo um terno, o boxeador está sentado à mesa de um restaurante em Manhattan, em 1966. Na época, ele ainda era conhecido como Cassius Clay. Diante dele, estão uma taça de água cheia, saleiros, alguns papéis e canetas. Ele coloca a mão esquerda no queixo e olha para cima, encenando uma reflexão. O ombro direito de Ali está levemente encostado no braço da pequena senhora a seu lado: Marianne Moore, aos 78 anos.

O encontro fora arranjado pelo jornalista George Plimpton, que relata a ocasião em *Shadow Box: an amateur in the ring*. Plimpton já havia conhecido ambos, Moore e Ali, em contextos diferentes. “Ela amava atletas”, diz Plimpton, e Ali demonstrara “bastante entusiasmo” em encontrá-la. Amante de versos, Ali compunha rimas de autopromoção e já havia lançado uma reunião de poemas em disco em parceria com Gary Belkin: “I Am the Greatest” — em dado momento, Moore contribuiu com o encarte. Entusiasta de diversos esportes, em particular de beisebol, Moore também nutriu um vivo interesse por boxe. Ainda segundo Plimpton, ela havia lido com atenção a autobiografia de Floyd Patterson, *Victory Over Myself*, e chegou a recitar para Plimpton fragmentos de seu interesse. Após uma luta, Plimpton perguntou a Moore se ela gostaria de conhecer Ali. “Não vejo nenhum motivo para deixar de conhecer alguém que assegura a todos ‘Eu sou o maior’ e que é, afinal de contas, um poeta” (PLIMPTON, 1977, s.p.)¹, respondeu Moore.

Na mesma fotografia, Moore está em pose parecida com a de Ali, embora a sua expressão facial esteja mais próxima de uma imagem de devaneio. Ali dirigiu as fotos e as poses. “Precisamos mostrar a senhora *pensando*, Miss Moore. O jeito de mostrar que estamos pensando pra valer é apontando um dedo para o meio da testa” (Idem)². Há um ar de sintonia e descontração na foto. Ainda segundo relato de Plimpton, parece ter havido uma conexão imediata entre a poeta e o boxeador. Ali ficara estupefato com o interesse de uma senhora tão idosa pelo boxe e achara “fofos” seus modos delicados; Moore apreciara sua espontaneidade e sua figura imponente. Naquela mesma tarde, Ali convenceria Moore a compor um soneto com ele sobre sua próxima luta. Ele gostava de compor versos curtos e rimados como forma de provocação a seus adversários e era famoso pelas alfinetadas: “Eu sou poeta *também*”, ele disse a Marianne Moore. Em seguida, ele deu início ao poema. Compôs os primeiros versos e passou o papel e a caneta a Moore para que ela completasse o restante. Enquanto tomava sua

¹ “I do not see any reason why I should not meet someone who assures everyone ‘I am the greatest’ and who is a poet nonetheless.” (PLIMPTON, s.p)

² “‘We’ve got to show you thinking, Mrs. Moore,’ he said. ‘How you show you’re thinking hard is to point your finger into the middle of your head.’ He illustrated, jabbing his forefinger at his forehead, closing his eyes to indicate concentration.” (Idem).

tigela de sopa, ele disse a seu empresário e a Plimpton que iria entrar em contato com a Associated Press para solicitar a divulgação do poema o mais rápido possível.

Moore arregalou os olhos. “Talvez”, supôs Plimpton, “diante da ironia de, por tantos anos, batalhar com a *Broom* e outras revistas literárias, e agora estar com um lutador que prometeu a publicação imediata via telégrafo”(Idem)³. Outra hipótese é a de que Moore, sempre cautelosa com suas publicações e edições, não tivesse esperado que aquele poema de circunstância sairia impresso. Seja como for, o efeito causado foi de intimidação. “Aquilo não ajudou no fluxo de inspiração”, disse Plimpton:

Ela sem dúvida estava intimidada pela presença a seu lado, especialmente diante da óbvia preocupação de que ela, uma poeta distinta, teve tamanha dificuldade em dar conta de sua parte: entrega rápida era característica de uma poeta profissional, na cabeça dele. Ele terminou a sopa e pediu outra (Idem)⁴

Ali, assim, terminou sozinho os versos e pediu a opinião de Moore. Feitos pequenos ajustes, ela demonstrou aprovação. Após a sessão de fotos, Moore pediu a Ali que fizesse uma manobra com os pés, algo que ela vira no ringue, chamada *shuffle*. Ali adorou o pedido, fez o movimento uma vez dentro do restaurante e outra na calçada, onde uma pequena multidão já se aglomerava para vê-lo. Moore ficou encantada: “Ele era exatamente o que eu esperava encontrar” (Idem)⁵, ela disse a Plimpton depois que Ali havia ido embora.

O título que Moore havia sugerido era “A Poem on the Annihilation of Ernie Terrell”:

After we defeat Ernie Terrell
He will get nothing, nothing but hell,
Terrell was big and ugly and tall
But when he fights me he is sure to fall.
If he criticizes this poem by me and Miss Moore
To prove he is not the champ she will stop him in four,
He is claiming to be the real heavyweight champ
But when the fight starts he will look like a tramp
He has been talking too much about me and making me sore
After I am through with him he will not be able to challenge Mrs. Moore.

[Quando derrotarmos Ernie Terrell
Vai ser de tirar, de tirar o chapéu
Terrell era grande e feio de doer
Mas quando lutar comigo, vai perder.
Se ele criticar esse nosso poema

³ Miss Moore's eyes widened, perhaps at the irony of all those years struggling with *Broom* and the other literary magazines, and now to be with a fighter who promised instant publication over a ticker machine. It did not help the flow of inspiration. (Idem).

⁴ “It did not help the flow of inspiration. She was doubtless intimidated by the presence next to her, especially at his obvious concern that she, a distinguished poet, was having such a hard time holding up her side: speed of delivery was very much a qualification of a professional poet in his mind. He finished his soup and ordered another.” (Idem)

⁵ “He was exactly what I had hoped to meet”. (Idem)

Miss Moore vai provar que ele não vale a pena
 Ele está dizendo que é campeão dos pesos pesados
 Mas quando a luta começar, vai parecer derrotado
 Ele está falando muito de mim e de me machucar
 Mas quando eu acabar com ele, nem a Mrs. Moore ele vai enfrentar]

Ali achara a rima “*Terrell*”/ “*hell*” inevitável. Ele passara o material de rascunho, um menu de papel improvisado para esse fim, com os dois primeiros versos quase prontos. Moore contemplou a página sem saber o que dizer. ““*Terrell*” rimaria bem com ‘*bell*’”, ela disse, enquanto cogitava mil possibilidades. “É ‘*but hell*’, Mrs. Moore”, Ali sussurrou em seu ouvido. “Ah sim”, disse ela. Seria interessante para o crítico ter em mãos uma versão do poema feita apenas por Moore, distante dos olhos apressados de Ali, e compreender afinal que associação ela teria feito entre um lutador derrotado e o sino. A discrepância entre procedimentos e expectativas de Ali e de Moore é ilustrativa das conexões inusitadas que Moore intencionava criar. Haveria, possivelmente, um contraste entre a derrota e o som agudo do sino do ringue, indiferente ao perdedor. De acordo com Plimpton, Ali não pareceu nem irritado nem decepcionado com a lentidão de Moore. Ao contrário, assegura Plimpton, “ele não o fez de maneira condescendente de forma alguma, mas, possivelmente, pela consideração de que todo poeta, por mais distinto, está suscetível a dias ruins e precisará ser ajudado”⁶. Espiando por cima do braço do boxeador, Moore incentivou a permanência de versos que ele quase descartou. Ali pensava rapidamente e recitava o que lhe vinha à cabeça antes de escrever.

Não surpreende que Moore tenha achado o encontro tão notável. O que lhe atraía aos esportes era justamente o comportamento dos atletas, seus pequenos maneirismos e rituais, suas personalidades e seus nomes peculiares. Plimpton, um dos mais importantes jornalistas esportivos de seu tempo, supôs que ela não entendesse praticamente nada sobre regras, pontuação e estratégia, de beisebol ou de boxe. “Nem ao menos tenho a certeza de que, ao fim dos jogos que assistimos, ela sabia quem tinha ganhado” (Idem)⁷, ele disse no mesmo livro.

6 “It was not done in a patronizing way at all but more out of consideration, presumably that every poet, however distinguished, is bound to have a bad day and should be helped through it.(Idem)”

7 “I often wondered how much she actually knew about sports—I mean in the sense of the experts in the Third Avenue saloons who sounded like assistant coaches if you eavesdropped on them; they all seemed to know Tucker Frederickson, the ex-Giant, personally; they could labor a whole afternoon over trivia questions, such as what major-league ballplayer had been an active player through four decades of baseball. Marianne Moore did not care about this sort of thing. I am not even sure at the end of the games we attended that she knew who had won. She was interested in the way pigeons dropped down out of the rafters, or how a player wore his socks. She would have been entranced not by Minnie Minoso's longevity record (he was the one who played in four different decades) but by his first name, and she would have written it down in a tiny notebook she carried, just the name Minnie in a delicate spidery scrawl so that she could ponder it later. She loved ballplayers' names, and they would suddenly arrive in her conversation, quite unexpectedly, like a sneeze. Vinegar Bend Mizelle was a particular favorite when he played with the Mets, and she would say his name when she had a fancy to” (Idem)

Certamente a leveza e agilidade de Ali não passaram despercebidas. Eram suas características mais notáveis no começo da carreira. Ali, irreverente e espirituoso, se encaixava perfeitamente na expectativa acertada de que o lutador era dotado de uma mente tão ágil quanto seus movimentos. Em seu sucinto encontro com Ali, Moore pôde ter uma intensa experiência daquilo que buscava em suas idas aos estádios: um encontro com um acontecimento irrepetível que pudesse também promover uma experiência poética.

Ali afinal era um bom poeta? Plimpton não resiste à pergunta e questiona Moore em cartas subsequentes ao encontro no restaurante.

Bem, estávamos levemente sob pressão. E a rima para Terrell [Hell] ser de uma sílaba dificilmente é novidade... Cassius tem ouvido, e um gosto pelo equilíbrio... poesia cômica, dramática, é poesia... salva por um fio de ser a mais rasa, mísera, descuidada ostentação (Idem)⁸

Segundo a leitora e biógrafa Linda Leavell, a atenção que Moore dedicou a Ali foi sincera e pioneira:

Isso foi antes de ele [Cassius Clay] derrotar Sonny Liston para se tornar campeão dos pesos pesados e se tornar Muhammad Ali. A rainha do eufemismo e da abnegação elogiou a poesia da fanfarronice de Clay décadas antes de rappers e Henry Louis Gates, Jr. ensinarem ouvintes brancos sobre a tradição oral negra folk das “batalhas”. Ela invocou Shakespeare e Sidney para descrever as provocações rimadas de Clay. Clay é ‘um mestre da hipérbole’ e ‘um mestre da concisão’. Quando perguntado: ‘Você já se apaixonou?’ ele disse ‘Não por outra pessoa’ (LEAVELL, 2012, p. 1)⁹

Caçadora do genuíno nas mais diversas camadas da esfera social, Moore apreciou a poesia nas rimas de afronta. Sua atenção à rima leve sinaliza a importância do verso silábico para ela, que transformou para sempre seu uso na língua inglesa. É admirável que Ali e Moore — que escreveram poesia tão diferente em tom, forma e propósito — tenham, afinal, conseguido chegar a um acordo co-autoral sobre um soneto. Moore deixaria mais claro seu apreço pelo boxeador em um pequeno parágrafo que esboçou na mesma carta a Plimpton, à moda de um verbete borgiano:

O Maioral, apesar de juvenzinho, já espantou mais dragões do que Smokey, o Urso. Extremamente musculoso e magro, ele é confiante, ele é sagaz, de tal forma, ele treina.

⁸ “She wrote, ‘Well, we were slightly under constraint. And the rhyme for Terrell [‘Hell’] being of one syllable is hardly novel. ... Cassius has an ear, and a liking for balance ... comic, poetic drama, it is poetry ... saved by a hair from being the flattest, peanuttiest, unwariest of boastings.” (Idem).

⁹ This was before he defeated Sonny Liston to become heavyweight champion and before he became Muhammad Ali. The queen of understatement and self-abnegation praised the poetry of Clay’s braggadocio decades before rap musicians and Henry Louis Gates, Jr., taught white listeners about the oral black folk tradition of “playing the dozens.” She invoked Shakespeare and Sidney to describe Clay’s rhymed taunts. Clay is “a master of hyperbole” and “a master of concision.” When asked, “Have you ever been in love?” he said, “Not with anyone else.” (LEAVELL, 2012, p. 1)

A filha de um rei é concedida a ele como noiva. Ele é um literato, na tradição de Sir Philip Sidney, defensor da *poesie*. Seu verso é destacado com aliterações. Ele é convocado por um oficial: “Apresente-se, Cassius”. Ele sequer é dissuadido por dragõezinhos mixurucos. Ele tem apreço pela antítese; ele não dará apenas lições de luta, mas de queda. Assumidamente o mais classudo e o mais descarado. Quando perguntado, “O que acha de ser chamado pelos britânicos de ‘Gaseous Clay’, sua resposta está entre as mais lindas da literatura. “Não tenho ressentimentos”. Note-se: golpes sujos o revoltam. Ele é correto. Sua testa é larga. Se sofre uma derrota, ele não fica “derrotado”.

Esqueci de alguma coisa?

Ele é um boxeador sorridente (MOORE Apud PLIMPTON, 1977, s.p.)¹⁰

Marianne Moore encontrou um Ali muito próximo ao da visão de Caetano Veloso: jovem, impávido, poético.

O encontro entre Marianne Moore e Muhammad Ali ficou famoso como um momento inusitado entre duas das figuras públicas mais interessantes e visadas da época. Nas crônicas esportivas, sobrevive como uma das muitas extravagâncias de Ali. Nos anais de Moore, aparece como uma legitimação de seu interesse por esportes, de sua cordialidade, de sua circulação como celebridade literária. Para Leveall, “Marianne gostava de atletas que perseveraram as rivariadas e admirava especialmente aqueles que se sobressaíam sobre obstáculos pessoais e raciais” (LEAVELL, 2013, p. 2)¹¹. Com seus chapéus de três pontas e capas, Moore conquistou na velhice o status de uma poeta particularmente simpática e nacionalmente famosa. É notável a diferença entre esse estrelato tardio e sua restrita reputação, quando jovem adulta, de poeta modernista. Ninguém apostou que Moore poderia ser uma estrela. Nos retratos antigos, a jovem Marianne Moore costuma aparecer retraída, tímida, mas nunca antipática. Nas décadas de 1920, 30 e 40, tanto seus fãs quanto seus detratores insistiam que ela jamais teria um amplo público leitor. Enquanto T. S. Eliot, no prefácio à edição *Selected Poems*, disse que Moore era a grande mestra da rima¹², ele também apontou que seu verso “descritivo” não seria compreensível, nem agradável, à maior parte dos

10 “The Greatest, though a mere youth, has snuffed out more dragons than Smokey the Bear hath. Mighty-muscled and fit, he is confident; he is sagacious, ever so, he trains. A king's daughter is bestowed on him as a fiancée. He is literary, in the tradition of Sir Philip Sidney, defender of *poesie*. His verse is enhanced by alliteration. He is summoned by an official: “Come forth, Cassius.” He is not even deterred by the small folks' dragons. He has a fondness for antithesis; he will not only give fighting lessons, but falling lessons. Admittedly the classiest and the brassiest. When asked, “How do you feel about being called by the British, “Gaseous Clay,” his reply is one of the prettiest in literature. “I do not resent it.” Note this: beat grime revolts him. He is neat. His brow is high. If beaten, he is still not “beat.” He fights and he writes./Is there something I have missed?/He is a smiling pugilist.” (Idem)

11 Marianne liked athletes who persevered against their rivals and admired especially those who prevailed against personal and racial obstacles.(LEAVELL, 2013, p. 2)

12 “Of the light rhyme Miss Moore is the greatest living master” (ELIOT, 1934, s.p.)

leitores: “Mas a *genuinidade* da poesia é algo que temos razão para crer que um pequeno número, apenas um pequeno número, de leitores contemporâneos é capaz de reconhecer” (ELIOT apud MOORE, 2019, v)¹³.

Um dos *topoi* mais frequentes na crítica sobre Marianne Moore é o de sua dificuldade, sua idiossincrasia, seu alcance limitado — tanto entro o público geral, quanto na fortuna crítica sobre o modernismo. Desde sua consagração pela crítica até o século XXI, Moore é considerada uma poeta pouco lida. Em 1978, comparando o volume de estudos sobre ela com a atenção crítica que T. S. Eliot, Ezra Pound e William Carlos Williams receberam, Laurence Stapleton afirma que “as pesquisas sobre o alcance e a variedade de seu esforço criativo foram menores e mais escassas” (STAPLETON, 1978, p. ix). Em 2012, no prefácio à primeira biografia de Marianne Moore, a professora, editora, crítica e biógrafa Linda Leavell escreveu: “Muito amada, mas pouco compreendida, muito estimada mas pouco conhecida fora dos departamentos de Língua Inglesa, Marianne Moore é uma poeta de paradoxos” (LEAVELL, 2012, s.p.)¹⁴. Seja para elogiar a especificidade de sua poética, para constatar seu restrito público leitor ou para lamentar o caráter coadjuvante de Moore nos estudos mais definidores do modernismo anglófono, a insistência na *falta* da poeta, apresenta uma vitalidade de pelo menos cinco décadas nos estudos de Marianne Moore e precisa ser pensado criticamente em nosso tempo.

Enquanto o rótulo “poeta para poetas” é, em certo sentido, limitador da potência e do alcance e da vitalidade de Marianne Moore, não resta dúvida de que parte do legado de Moore se sustenta devido à importância que teve para os autores que foram seus contemporâneos enquanto uma notável leitora, editora, correspondente e poeta. “Moore foi a mulher americana mais importante desse período”, resume Cristanne Miller:

porque ela combinou a influência estrutural de uma editora de personalidade forte com o capital estético de uma poeta estimada. Enquanto editora da *Dial*, ela selecionava o que seria publicado, escolhia resenhistas para novas obras, e sugeria revisões nos manuscritos de seus pares. Através das resenhas e dos “comentários” da *Dial*, Moore também participou do desenvolvimento dos critérios estéticos para a avaliação dos trabalhos modernistas, embora ela não tenha chamado a atenção para tanto ao publicar editoriais. Do mesmo modo, pelo fato de seu gosto ser mais inclusivo do que o de muitos de seus semelhantes, sua marca é mais difícil de ser reconhecida (MILLER, 2016, s. p.)¹⁵

13 “But the *genuineness* of poetry is something which we have some warrant for believing that a small number, but only a small number, of contemporary readers can recognise” (ELIOT apud MOORE, 2019, v)

14 “Greatly beloved yet little understood, highly esteemed yet barely known outside of English departments, Marianne Moore is a poet of paradoxes. (LEAVELL, 2012, s.p.)”

15 “Moore was among the most significant American women of the period because she combined the infrastructural influence of a strong-minded editor and the aesthetic capital of an esteemed poet. As editor of the *Dial*, she selected what would be published, chose reviewers for new work, and suggested revisions on the manuscripts of her peers. Through her reviews and *Dial* ‘Comments’ Moore also participated in developing the aesthetic criteria for judging modernist work, even though she did not call attention to her ideas as such by

Apesar de raramente ser referenciada enquanto uma poeta-crítica, Marianne Moore o foi: seja no sentido comum do termo, que designa poetas também dedicados a ensaios, estudos e resenhas, seja numa visada metalinguística e autocrítica, como propõe Augusto de Campos (também leitor e tradutor de Moore): poeta-crítico é aquele “que analisa e critica o próprio fazer poético em seus poemas” (CAMPOS, 2015, p. 73). Entre 1907 e 1919, Moore publicou contos no periódico *Tipyn O’Bob*, editado em Bryn Mawr College, e também contribuiu com textos críticos para a *Poetry* e o *Egoist*. Em seguida, tornou-se a principal editora na *Dial*, uma das mais importantes revistas literárias da época, entre 1921 e 1929. Em 1924, publicou o livro que pode ser considerado efetivamente seu primeiro volume de poesia, *Observations*, recebido com entusiasmo pela crítica e também agraciado com o *Dial Award* (o mesmo prêmio concedido a *The Waste Land* dois anos antes). Mesmo após a saída da revista, Moore jamais deixaria de editar poesia e escrever sobre literatura. Ela se comunicou com os principais poetas de seu tempo e foi uma referência importante para as gerações imediatamente posteriores. O legado de Moore alcança os territórios da poesia, da crítica e da tradução literária.

Reafirmando e respondendo ao lugar comum da falta no livro *Marianne Moore: subversive modernist*, a crítica literária Taffy Martin estabelece o legado de Moore enquanto uma grande autora modernista e defende uma diferença entre Moore e seus contemporâneos. “É fácil perceber por que a poesia de Moore aparece tão frequentemente em antologias”, afirma Martin, “mas é difícil compreender”:

por que ela continua sendo mais conhecida por sua personalidade e por suas frases memoráveis do que pelo conjunto de sua obra e sua importância para outros poetas. É também difícil explicar o fato de que hoje Moore recebe menos atenção crítica do que seus contemporâneos que, nas primeiras décadas do século XX, admiraram seu trabalho por sua genialidade e ousadia. Apesar de estudos recentes que tratam Moore de forma inteligente, toda a história da crítica de Moore revela um padrão de percepções equivocadas estabelecidas como fato. (MARTIN, 2014, s.p.)¹⁶

Ocorre que a própria noção de *corpo de obra*, no caso de Moore, é um terreno movediço. Pensar criticamente a *falta* implica também em uma atenção à profundidade com que Moore reeditou sua poesia: há tantas versões dos poemas e reedições de sua obra, que todo volume

publishing editorial statements. Similarly, because her taste was more inclusive than that of many of her peers, its mark is less easily seen” (MILLER, 2016, p. ?)

16 “It is easy to see why Moore’s poetry appears so frequently in anthologies but difficult to understand why she continues to be known more for her personality or for her importance to other poets. It is also difficult to account for the fact that today Moore receives less critical attention than do her contemporaries, who, in the early decades of the twentieth century had admired her work for its genius and daring. In spite of recent studies that treat Moore intelligently, the entire history of Moore criticism reveals a pattern of misperception installed as fact” (MARTIN, 2014, s.p.)

carrega também uma marca de ausência. “Em parte”, resume Robin Schulze, uma das principais leitoras e editoras da poesia de Moore hoje “o papel de Moore no desenvolvimento da prática modernista e sua posição na história literária geralmente são difíceis de acessar devido à natureza escorregadia e instável de seus textos” (SCHULZE In DICKIE, 1996, p. 118)¹⁷. Os leitores que conhecem a importância de Moore na cena literária dos anos 1920 podem ficar confusos quando encontram o volume *Complete Poems* (1971) pela primeira vez, pois ele tem início não com a publicação de *Observations* (1924), nem com os textos que apareceram em periódicos da época, mas com parte do volume *Selected Poems* (1935), co-editado por T. S. Eliot. Portanto, a despeito do que o título sugere, o livro dos anos 1960 não é a reunião efetivamente completa dos poemas de Moore, mas de aproximadamente dois terços de tudo o que ela publicou em vida. Em alguns casos, os poemas foram profundamente editados e diferem consideravelmente de suas aparições anteriores. Por um lado, nota-se que Moore ainda hoje é considerada uma poeta de difícil leitura não somente pela poética em si, mas porque ela editou sua obra tão profunda e extensamente, alterando poemas inteiros e seus arranjos nos livros, que é difícil para o crítico decidir qual é, afinal, o corpus de sua poesia. Muitos dos poemas mais antigos de Moore foram suprimidos da coletânea final e suas primeiras publicações estiveram fora do mercado, dificultando muito a compreensão da obra de Moore sob uma perspectiva linear e progressiva. Essas dificuldades materiais, empecilhos reais à pesquisa, certamente participaram do processo de construção desse lugar coadjuvante. Apenas em 2002 os poemas iniciais de Moore foram coletados em livro, apenas em 2016 *Observations* foi reeditado da maneira como aparecera em 1924 e apenas em 2017 Moore recebeu uma edição abrangente que organiza cronológica e sistematicamente as diferentes versões de seus poemas. Esses e outros trabalhos editoriais, bem como os discursos divergentes que produziram sobre a poesia de Moore serão abordados no Capítulo 1 — “Omissões, adições e conflitos: editando Marianne Moore”.

O “modernismo subversivo” segundo Taffy Martin

Ainda segundo Taffy Martin, a falta se manifesta como deslocamento de Moore na narrativa modernista: “críticos acadêmicos se frustraram quando tentaram enquadrar Marianne Moore

¹⁷ “In part, Moore's role in the development of modernist practice and her position in literary history generally have been difficult to assess because of the slippery and unstable nature of her texts (SCHULZE In DICKIE, 1996, p. 118)”

no paradigma do alto modernismo que eles estavam tão ocupados em desenvolver” (Idem)¹⁸. Para Martin, Moore é a um só tempo reconhecida por sua singularidade e condescendentemente deixada de lado por ela: é nesse processo que Moore alcança a fama, se destaca por seu humor, mas recai com frequência na posição ambígua de “mascote nacional”. O mito da poeta irreverente na maturidade, assim, teria prevalecido sobre a subversão de seus poemas, em especial dos mais antigos: “Esse mito ainda existe”, prossegue Martin, “apesar de diversos bons estudos sobre Moore, e ele acabou obscurecendo a própria poesia” (Idem)¹⁹. Assim, Martin leva a cabo um estudo de Moore que considera sua singularidade em seu tempo e que lança luz sobre aspectos (chamados por ela de “subversivos”) negligenciados pela historiografia literária. Sua decisão crítica é mobilizar uma discussão sobre modernismo e pós-modernismo e localizar a obra de Moore nessa fronteira:

Ao invés de inventar uma linguagem inteiramente nova, porém, os conceitos de modernismo e pós-modernismo são essenciais em qualquer discussão sobre Marianne Moore. Ela foi uma modernista plena, porém subversiva, cujo tratamento da experiência do século XX sabota a calma externalizada tão essencial ao modernismo da forma com que ele é geralmente definido. Ela portanto antecipa a confusão desregulada que os pós-modernistas propuseram como uma resposta mais apropriada à experiência contemporânea (Idem)²⁰

Martin, portanto, relativiza o pertencimento de Moore ao modernismo sem propor uma distinção nítida entre o que o termo denota conceitualmente e os efeitos de sua circulação — em suas palavras, entre o “essencial” e a “forma com que ele é geralmente definido”. A “calma externalizada” é, afinal, uma característica fundamental do modernismo ou trata-se de fachada? Ainda na introdução, ela afirma: “Seria uma tarefa abrangente demais construir mais outra definição de modernismo” (Idem)²¹. Por um lado, o trabalho de conceituar o modernismo literário, de maneira tão definitiva e ampla quanto possível, envolve de fato um amplo esforço crítico e uma ambição arriscada. Por outro, essa colocação parece uma âncora em seu texto: afinal, há uma evidente revisão do modernismo acontecendo a começar pelo título, que sugere que Moore, por ser uma modernista *subversiva*, se destaca de outros modernistas, menos ou nada subversivos. Colocar Moore numa espécie de fronteira entre a

18 “Not many years later, academic critics met with frustration when they tried to fit Marianne Moore into the paradigm of high modernism they were busily developing (MARTIN, 2014)”

19 “That myth still exists, in spite of several good recent studies of Moore, and it has come to obscure the poetry itself” (Idem)

20 “Short of inventing an entirely new language, however, the concepts of modernism and postmodernism are essential to any discussion of Marianne Moore. She was a full-fledged but subversive modernist whose treatment of twentieth-century experience undermines the outward calm so essential to modernism as it is usually defined. She thus anticipates the jagged confusion that postmodernists proposed as a more appropriate response to contemporary experience” (Idem)

21 “It would be an all-encompassing task to construct yet one more definition of modernism” (Ibid, p. 71)

modernidade e a pós-modernidade soa particularmente confuso quando a revisão desses limites também está em jogo. Há um salto considerável entre admitir que Moore ocupa uma posição singular no cânone do alto modernismo e concluir que ela está mais próxima da dissonância pós-moderna. Além disso, jamais é explicado por que a “confusão desregulada” dos artistas pós-modernos seria uma “resposta mais apropriada à experiência contemporânea”, pois o ponto de partida de Martin é justamente uma constatação da vitalidade da poesia modernista na crítica especializada e na cultura.

O prosseguimento do texto de Martin, uma indicação de “A torre inclinada” de Virginia Woolf como um ensaio “pioneiro” que “coloca o modernismo em perspectiva”, é outro ponto impreciso no estudo. “A torre inclinada” pode ser resumido como uma tentativa de Woolf de organizar a experiência coletiva das intensas transformações sociais dos anos 1930. O título ilustra sua hipótese central: a partir de uma consciência cada vez mais escancarada das desigualdades e contradições da democracia burguesa, floresceu na Inglaterra uma geração de escritores sensíveis a questões de ordem política e social. Trata-se de uma classe intelectual abastada, mas consciente dos seus privilégios em termos cada vez mais lúcidos e contextuais — por isso a imagem de uma torre inclinada, com uma distância reduzida entre o topo e o chão. Woolf propõe que essa tendência poderia ser ainda mais radicalmente transformada por um mundo sem classes, que surgiria a partir da pressão sobre o imposto de renda na Inglaterra. Pelo seu otimismo e pelas hipóteses não-confirmadas, “A torre inclinada” se deixa ler hoje (e já na década de 1980, quando o texto de Martin é publicado) como um texto simpático e poético, porém datado.

A menção ao ensaio “A torre inclinada” também parece deslocada num estudo sobre Moore porque esse ensaio específico de Woolf não se centra nem em sua geração, nem em sua experiência. Em sua reflexão sobre o que faz um escritor, Woolf se debruça sobre o impacto da guerra sobre autores modernistas. Enquanto, no começo do século XIX, a guerra ainda poderia ser uma realidade distante para muitos, no século XX sua materialidade é bastante concreta — as notícias do *front* são diárias, as transmissões de rádio informam os sons de disparos e os relatos detalhados dos soldados a respeito do que acabou de ocorrer. A blindagem do século XIX, porém, não é apenas de ordem técnica, mas é atravessada também por questões de classe, como aponta Woolf: “O escritor senta-se numa torre erguida acima do restante de nós; uma torre que se construiu com base na condição social de seus pais, primeiro, e depois na riqueza da família. E é uma torre da mais profunda importância; ela determina seu ângulo de visão; ela afeta seu poder de comunicação” (WOOLF, 2014, p. 440). As transformações sociais ocorridas entre os séculos XIX e XX não demoliram a torre, ainda segundo Woolf, mas abalaram seu ângulo — ela se tornou *inclinada*, mais próxima ao chão.

A origem de Moore, porém, é diversa do conforto de classe média que Woolf descreve. Enquanto Moore de fato desenvolveu uma aguda consciência pacifista com a emergência de uma segunda guerra mundial, ela em muito difere dos jovens escritores ingleses dos anos 1930. Filha de um pai trabalhador que jamais chegou a conhecer, criada apenas pela mãe professora — que dependeu de um emprego mal remunerado para assegurar os estudos de Moore —, limitada a uma vida modesta, sem grandes recursos e posses²², Moore não teve o privilégio de uma torre tão sólida de estuque, levemente inclinada, que Woolf imagina. De volta ao comentário sobre o modernismo estadunidense, Martin retoma o debate do pertencimento. Ela repete que Moore ocupa uma fronteira entre a inquietação de seus conterrâneos e uma subversão de seus preceitos, sem exemplificar devidamente em que consiste a diferença:

Moore manteve uma obediência ao fascínio maquinal e à procura do idioma da escola modernista norte-americana. Devido a esses interesses e seu inegável talento pelo amor e pela precisão, Moore criou uma obra inteira que antecipa não somente a literatura pós-moderna, mas manifestações relacionadas ao pós-modernismo também. (MARTIN, 2014, s.p.)²³

Celeste Goodridge também questiona essa irregularidade do texto de Martin: “Boa parte do livro se ocupa da escrita de Moore fora do cânone do alto modernismo e discute por que a maioria dos leitores de Moore presumiram que ela gostaria de ser, ou era, parte ‘do clube dos meninos’” (GOODRIDGE, 1987, p. 33)²⁴. Ao apontar para esse fato e se negar a aprofundá-lo, porém, cria-se um hiato. Por que as revisões extensas e colagens de Moore são consideradas mais subversivas do que *The Waste Land*, de Eliot, *The Cantos*, de Pound, *Kora in Hell*, de Williams? Quando olhadas de perto, essas obras mais centrais ao modernismo também não apresentam elementos dissonantes considerados típicos do pós-modernismo? Por que Martin identifica uma semelhança mais estreita entre Marianne Moore e John Cage do que entre Moore e seus contemporâneos modernistas?²⁵ Parece importante nesse ponto apontar a heterogeneidade do modernismo — sua uniformidade é extemporânea e

²² A configuração familiar de Moore foi retirada da biografia *Holding on upside down: the life and works of Marianne Moore*, de Linda Leavell. O texto, crítico e biográfico, será mencionado outras vezes nesse trabalho

²³ Moore maintained her allegiance to both the machine-fascinated and idiom-searching school of American modernism. Out of those interests and because of her undeniable talent for and love of precision, Moore created an entire body of work that anticipates not only postmodern literature but related manifestations of postmodernism as well (MARTIN, s.p.)

²⁴ “Much of the book is taken up with writing Moore out of the high-Modernist canon and with discussing why most of Moore's readers have assumed she wished to be, or was, ‘one of the boys.’” (GOODRIDGE, 1987, p. 33)

²⁵ “Moore’s quotation-littered poems make one think of John Cage’s music, in which artificial time constraints and found sounds replace traditional phrasing”

retrospectiva, produto de uma determinada historiografia literária. Compreendemos, ao contrário, o moderno como a presentificação da diferença. Como afirma Octavio Paz:

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma é sempre *outra*. O moderno não se caracteriza pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade (PAZ, 2013, p. 15).

Em seu tempo, todo modernismo é, por natureza, subversivo. “O moderno é autosuficiente”, prossegue Paz, “cada vez que aparece, funda sua própria tradição” (Idem). Não há, portanto, uma coesão tão unívoca entre os autores modernistas quanto parte da crítica sugere ao se referir ao “alto modernismo” em literatura. Não existe uma, mas diversas tradições no modernismo de língua inglesa — o entendimento do que significa ser um escritor moderno é radicalmente diferente entre Ezra Pound, Gertrude Stein, H. D., James Joyce, T. S. Eliot, William Carlos Williams.

Assim, para nós, o modernismo é momento de “estranheza radical” (Idem) e Marianne Moore — essa poeta opaca e sempre diversa — é nada menos que uma das principais poetas modernistas de seu tempo. Por mais relevante que seja a caracterização de Moore como uma subversiva — pois, foi, afinal representada por tempo demais, e equivocadamente, como uma poeta moralista e pouco inventiva —, negar a ela um papel central na cena modernista carrega o risco de desistoricizar seu trabalho e perder de vista a potência com que respondeu — enquanto poeta, editora e crítica — às questões de seu tempo. Mas, antes, é essencial compreender algumas questões que atravessam o “clubes dos meninos” e as representações longevas de Moore e outras mulheres poetas modernistas pela ótica de seus contemporâneos.

“Conheci Marianne Moore pela primeira vez”, relata William Carlos Williams,

nos tempos da [revista literária] *Others*. Ela tinha a cabeça coberta de gloriosos cabelos avermelhados e olhos — até hoje não sei se eram azuis ou verdes — mas esses aspectos eram seu único esboço de beleza física. Nós todos a amávamos e a temíamos — não pouco — por sua aguda sagacidade, mas também por sua habilidade como escritora de poemas. Ela tinha um estilo único próprio; nenhum de nós queria copiá-lo, mas todos o admiravam. Sua gentileza com a *Others* não vinha sem farpas. Sua lealdade ao grupo e à mãe era inabalável. Isso nos irritava um bocado, a coisa da mãe, mas não havia nada a fazer a respeito (WILLIAMS; HEAL; 1978, p. 20)²⁶.

26 “I met Marianne Moore for the first time in the *Others* days. She had a head of the most glorious auburn hair and eyes - I don't even know to this day whether they were blue or green - but these features were about her only claim to physical beauty. We all loved and not a little feared her not only because of her keen wit but for her

Edith Heal era uma estudante universitária quando bateu à porta do septuagenário William Carlos Williams em busca de entrevistas sobre sua produção literária. É propício que Williams tenha falado — e, em certo sentido, de forma inédita — sobre sua convivência com mulheres escritoras justamente com uma jovem entrevistadora interessada nos bastidores literários do começo do século. Nessas memórias, reunidas sob o título *I wanted to write a poem*, H.D emerge como um amor platônico disputado por Pound; Mina Loy é uma figura sedutora e misteriosa; a Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven é também sedutora, mas é tão direta que se torna apavorante aos olhos de Williams; Marianne Moore não é sensual e causa alarme com sua língua afiada. O texto de Williams carrega estereótipos que estão nas entrelinhas de diversos discursos sobre Marianne Moore: sua falta de sensualidade; seu humor arguto; sua relação inseparável — e inconveniente, aos olhos de Williams — com a mãe. Moore é tão indefinível quanto a cor de seus olhos, que Williams não sabe dizer se eram verdes ou azuis. Segundo Sheila Kineke:

Marianne Moore conseguiu caminhar na linha tênue entre o erotismo explicitamente heterossexual de poetisas como Edna Millay e Mina Loy e os tropos implicitamente homossexuais das obras de Stein e Lowell, ao ressuscitar uma poesia útil cuja superfície complexa, embora sexualmente neutra (isto é, aceitável como masculina), desviava das cargas de sentimentalismo feminino (KINEKE, 1997, p. 192)²⁷

Nesse sentido, rever a ausência de Marianne Moore no centro dos estudos sobre modernismo implica também em tensionar as dinâmicas de gênero implícitas entre escritores e escritoras do período. No livro *Cultures of Modernism* — que se dedica em grande parte a dissecar a cultura de misoginia interna ao modernismo — a pesquisadora Cristanne Miller aponta “características dessas poetisas [Moore e Mina Loy] que foram descritas em estudos anteriores como individualistas ou excêntricas ”

(e que de fato podem aparentar sê-lo quando se examina uma autora isolada) na verdade recorrem na vida de outras mulheres, e em menor medida na de homens, experimentalistas a nível local e por vezes internacional. Por isso as características são significativas não apenas para pensar esses indivíduos, mas para refletir sobre o período (MILLER, 2005, p. 2)²⁸

skill as a writer of poems. She has a unique style of her own; none of us wanted to copy it but we admired it. Her kindness to *Others* was not without barbs. Her loyalty to the group and to her mother was unflagging. It irritated us somewhat, the mother thing, but there was nothing to do about it (WILLIAMS; HEAL; 1978, p. 20).

27 “But Marianne Moore managed to walk the thin line between the explicit heterosexual eroticism of poetisas such as Edna Millay and Mina Loy and the implicit homosexual tropes of Stein’s and Lowell’s work, by resuscitating a poetry of service whose complex but sexually neutral (that is to say, acceptably masculine) surfaces deflected charges of feminine sentimentality.” (KINEKE, 1997, p. 192)

28 “Characteristics of these poetisas [Moore, Loy, and Lasker-Schuler] that have been described in previous studies as individualistic or eccentric (and that indeed appear so when examining one writer in isolation) in fact recur in the lives of other female, and to a lesser extent male, experimentalist writers locally, and sometimes

Se Martin está correta ao sugerir que existe uma diferença entre a poética de Moore e “as partes sufocantes do modernismo europeu e a linhagem do modernismo norte-americano que se moldou sobre o modernismo europeu”, ela tem menos afinidade com a música de John Cage²⁹ do que com uma impossibilidade de adequação à aparente neutralidade de uma normatização masculina. Essa discussão é tensa porque, em termos práticos, Moore não foi negligenciada por seus pares. Suas trocas com alguns de seus contemporâneos modernistas foram muito mais parceiras do que contraprodutivas. “Williams certamente”, afirma Linda Kinnahan, “coloca Moore e Stein em seu panteão de poetas, e seus ensaios sobre essas autoras (do fim dos anos 1920 e 30) deixam claro seu débito com suas inovações linguísticas”. Porém, ela acrescenta:

autoras como Loy ou Dickinson ou H.D. raramente são mencionadas, ou são apenas jogadas para frente de forma paternalista por um breve momento antes de serem eclipsadas por um Pound ou Poe. Não obstante, uma análise atenta do trabalho de Williams demonstra como ele absorveu várias estratégias linguísticas, ligadas a revisões culturais em seu trabalho, as quais caracterizam a estilística radical dessas mulheres (Ibid, p. 10-11)³⁰

Essa possível caracterização é um indício de que o lugar de Moore nessa tradição ainda é uma área cinzenta. Enquanto Moore, de fato, é celebrada nos ensaios mencionados por Kinnahan, ela também recai em representações condescentes em *I wanted to write a poem*. “Embora Williams”, destaca Kinnahan, “tenha sido colocado à prova por suas atitudes sexistas e celebrado por valorizar as mulheres, esses são dois lados da mesma moeda reducionista” (Ibid, p. 7)³¹. Seu estudo aponta o quanto os debates em torno do feminismo e do antifeminismo estavam no centro da atenção modernista, pelo menos a partir dos anos 1910. A biografia de Marianne Moore escrita por Linda Leavell, *Holding on Upside Down* (2012), também lançou luz sobre a formação feminista que Moore tivera desde a adolescência e sobre a complexidade de sua relação com a mãe — muito menos dócil do que Williams e outros

internationally. Hence these characteristics are significant not just for thinking about individuals but for thinking about the period” (MILLER, 2005, p. 2)

29 “Moore’s subversion of the stifling parts of European modernism and the strain of American modernism that modeled itself on European modernism - the insistence that art was art in direct relation to its escape from life - is not nearly so maci as Yossarian’s mad ravings in Joseph Heller’s *Catch 22*, but her patterning bears the marks of other artists whose works have become reference points for postmodernism [...] (MARTIN, s.p.)

30 “Williams certainly places Moore and Stein in his pantheon of poets, and his essays on these writers (from the late twenties and thirties) clarify his debt to their language innovations, particularly as he sees through their example the inextricable tie between language and cultural forms of power. Yet writers like Loy or Dickinson or H.D. are rarely mentioned, or are pushed patronizingly forward for a brief moment before suffering poetic eclipse by a Pound or Poe. Nonetheless, a careful analysis of Williams’s work demonstrates his absorption of various linguistic strategies, linked in his work to cultural revisions, that characterize the radical stylistics of these women.” (Ibid, p. 10-11)

31 “Though Williams has alternately been taken to task for displaying sexist attitudes toward women and celebrated for valorizing them, these are two sides of the same reductionist coin.” (Ibid, p. 7)

sugeriram, mas marcada por uma interlocução exigente com essa que foi a leitora e revisora mais rigorosa que Moore jamais tivera³². As ideias desses autores sobre autoridade foram atravessadas pelas contestações das posições de poder relacionadas ao gênero.

O que começamos a compreender a partir da revisão feminista é que existem tendências diversas no modernismo anglófono além do embate entre as ideias de Eliot e Williams, ou das tendências simbolistas ou indeterminantes (PERLOFF, 1981): movimentações plurais, efervescentes, que são empalidecidas ou mesmo esquecidas. Segundo Hugh Kenner, é difícil compreender o modernismo anglófono de forma unitária, primeiramente pelas diferenças entre romancistas e poetas e, depois, pelas propostas diversas entre o modernismo anglófono que ocorria na Inglaterra e nos Estados Unidos. A poesia modernista estadunidense se apresenta, ainda, como uma outra faceta desse período diverso: “Em Rutherford, em Hartford, no Brooklyn, três poetas pertencentes à geração de Pound — Williams, Stevens, Srta. Moore — insistiram em seu difícil trabalho como se estivessem escrevendo uns para os outros” (KENNER, 1974, p. xvi)³³. Não é exagero dizer que, em certa medida, eles estavam de fato escrevendo em cooperação e em resposta uns aos outros. Seus textos críticos, poemas e cartas carregam essa longa e fértil interlocução. Quando pensamos na recepção de Moore, não foram apenas as ideias de Pound que tiveram uma duradoura influência entre críticos e leitores. A seleção de sua poesia assinada por T. S. Eliot, em 1935, seria tomada como sua obra inaugural em todas as reedições futuras de sua poesia; as palavras de Eliot sobre o caráter duradouro de seu verso, bem como a leitura que Wallace Stevens fez de “He ‘Digesteth Harde Yron’” em *The Necessary Angel* seriam muito lembrados pela crítica nos momentos de elogio a Moore; as teses sobre economia verbal enunciadas por Pound e Williams em suas teorias imagistas também encontraram uma longa ressonância na poética de Moore. Ecoam na obra de Marianne Moore, ainda, a “impessoalidade” poética e o expediente do correlato objetivo de Eliot; a objetividade imagista e os preceitos da economia verbal; a fragmentação e a sobreposição da colagem poética; uma investigação do corpo performático, do irrepetível. Assim como outros contemporâneos, Moore transitou por essas diversas tendências com fluência e se permitiu reescrever sua poesia de forma tão insistente e longa que a própria reescrita acabou se tornando uma espécie de confirmação desse trânsito. Trata-se de perguntar aqui, em consonância com a pesquisadora Linda

32 Embora Mary Moore tenha sido representada frequentemente como uma beata conservadora — imagem que também resvalou em Moore — ela foi uma matriarca poderosa para os filhos Warner e Marianne, uma professora erudita para a época e, também, uma lésbica assumida para a família. Os pormenores da intimidade da família não serão tratados aqui, mas alguns desses dados serão mencionados no trabalho por tensionarem alguns estereótipos que marcaram a representação de Moore e as leituras de seu trabalho.

33 “In Rutherford, in Hartford, in Brooklyn, three poets who belonged to the Pound generation - Williams, Stevens, Miss Moore - persisted in their difficult craft as though writing for one another” (Ibid, p. xvi)

Kinnahan: “[...] o que elas podem nos ensinar sobre o processo, para mulheres, de construir um *self* de escritora dentro de uma tradição masculina?” (KINNAHAN, 1994, p. 2)³⁴. Alguns tensionamentos propostos por Moore serão abordados no Capítulo 2 — “Marianne Moore, modernismo e a tradição da impessoalidade”.

Ainda, como sustenta Alicia Ostriker, é possível pensar na existência de uma tradição literária feminina — cujo reconhecimento não necessariamente abala a existência de outros coletivos e tradições já estabelecidos, mas lança luz sobre os diversos diálogos entre mulheres escritoras:

A crença de que a verdadeira poesia não possui gênero — que é uma versão disfarçada da crença de que a verdadeira poesia é masculina — significa que nós não aprendemos a ver as mulheres poetas de maneira geral, reconhecer a tradição à qual elas pertencem, ou discutir as limitações ou a força dessa tradição. Isso também significa que as mulheres escritoras são lidas de forma enviesada. Sem um senso da complexidade e multiplicidade de pensamento, sentimento, ressonância e até de vocabulário, partilhado por mulheres escritoras, não poderemos ler nenhuma mulher adequadamente. (OSTRIKER, 1986, p. 9)³⁵

Embora seu estudo não se dedique ao modernismo, mas à proliferação de autoria feminina nos Estados Unidos a partir de 1960, Ostriker atribui a Marianne Moore um papel central nessa tradição de mulheres. Autoras como Alicia Ostriker, Celeste Goodridge, Cristanne Miller, Sheila Kineke, Linda Kinnahan, e Besty Erkkila desafiam a história literária centrada na produção feita por homens enquanto abordam obra de Moore com um protagonismo maior do por muito tempo se fez. No livro *Wicked Sisters*, Erkkila aponta que, se por um lado diversas teorias da criação e da influência excluíram autoras mulheres, por outro alguns textos feministas que primeiro questionaram essa ausência³⁶ tampouco conseguiram consolidar um modo alternativo de pensar a tradição literária, pois trabalharam com um conceito feminino que não comportava uma variedade minimamente satisfatória de classe social, cor e sexualidade entre as autoras lidas. Tanto na primeira quanto na segunda tendência, Marianne Moore foi frequentemente deixada de lado:

34 “What can women poets, writing with an informed awareness of Williams, teach us about him, and just as importantly, what can they teach us about the process, for women, of constructing a writing self within a male tradition?” (KINNAHAN, 1994, p. 2) Kinnahan investigou como a poesia de Williams se relaciona com os trabalhos de Mina Loy, Denise Levertov e Kathleen Fraser. A pesquisadora mapeou trocas possíveis: enquanto Williams foi considerado por elas uma referência central, e, por vezes, incentivou diretamente esses trabalhos, ele também foi modificado pela obra dessas poetas.

35 The belief that true poetry is genderless — which is a disguised form of believing that true poetry is masculine — means that we have not learned to see women poets generically, to recognize the tradition they belong to, or to discuss either the limitations or the strength of that tradition. It also means that individual women writers are read askew. Without a sense of the multiple and complex thought, feeling, verbal resonance, and even vocabulary shared by women writers, we cannot read any woman adequately (OSTRIKER, 1986, p. 9)

36 O exemplo mais central e combatido desse essencialismo é *The Madwoman in the Attic*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, publicado pela primeira vez em 1979.

O foco quase exclusivo na diferença sexual — a diferença entre a mulher e o homem — enquanto a principal divisão histórica e cultural, junto com a ênfase correspondente à cultura da mulher, escrita da mulher, linguagem da mulher, virtualmente apagaram as múltiplas raças, classes, etnias, culturas bem como outras localizações da mulher dentro de um campo social específico. “Mulher” equivalia à mulher branca de classe média e “a sexualidade da mulher” correspondia à heterossexualidade e maternidade. Ademais, a ênfase crítica na literatura feminina como um registro da experiência pessoal das mulheres tende a privilegiar certos tipos de mulheres escritoras. Entre poetisas, Emily Dickinson, H. D., Sylvia Plath e Nikki Giovanni se encaixam; Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Louise Bogan e Gwendolyn Brooks ficaram (e continuam) de fora. (ERKKILA, 1992, p. 7)³⁷

Erkkila, portanto, não defende um ponto de vista essencialista para pensar a escrita de mulheres que, advogando em favor do “feminino”, comporta um recorte bastante limitado de autoras — majoritariamente mulheres brancas, heterossexuais e de classe média. Essa citação resume um esforço crítico, que ganhou fôlego a partir dos anos 1990, de não tratar a literatura feita por mulheres uniformemente, mas tampouco retroceder no reconhecimento das diferenças entre o tratamento dado à escrita de mulheres e de homens. Erkkila (assim como Ostriker e outras) também reconhece que a menção à “escrita de mulheres” foi recusada por muitas autoras que consideravam o rótulo limitador ao invés de um veículo de reconhecimento e visibilidade — em especial autoras negras, lésbicas, em posição de vulnerabilidade. Marianne Moore fica “de fora”, como resume Erkkila, porque sua obra esteve profundamente associada à suposta neutralidade modernista — como consta na citação anterior de Kineke — e raramente foi lida nos momentos em que desafiava os pressupostos de impessoalidade eliotiana. Retomamos a revisão crítica dessas mulheres a partir do retrato memorialístico e crítico que Elizabeth Bishop fez de Moore, sua amiga e mentora, no Capítulo 3 — “Marianne Moore, Elizabeth Bishop e a invenção da precursora”.

Como nos lembra a citação inicial de Williams, Moore circulou com desenvoltura pelos principais coletivos de escritores e artistas, ora confirmando expectativas (sua poesia de “estilo único”, admirável, nas palavras de Williams), ora desafiando-as (ainda segundo ele, com sua língua afiada e seu despreço pelas convenções de vestimenta e arrumação para mulheres). Moore não foi menos modernista e mais pós-modernista devido a essas provocações: concluir isso seria privilegiar um elo entre o modernismo literário e uma normatização masculina — norma que participou de sua construção, mas que não foi única,

37 “The almost exclusive focus on sexual difference — the difference of woman from man — as the primary historical and cultural divide, along with the corresponding emphasis on women's culture, women's writing, and women's language, virtually erased the multiple and various race, class, ethnic, cultural, and other locations of women within a particular social field. “Woman” was equated with white middle-class women, and “woman's sexuality” was equated with heterosexuality and motherhood. Moreover, the critical emphasis on women's literature as a record of women's personal experience tended to privilege certain kinds of women writers. Among poets, Emily Dickinson, H.D., Sylvia Plath, and Nikki Giovanni were in; Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Louise Bogan, and Gwendolyn Brooks were—and still are—out.” (ERKKILA, 1992, p. 7)

muito menos inquestionável, blindada de revisão crítica. “Ela foi uma feminista”, insistiu Elizabeth Bishop, em uma das revisitações mais instigantes da obra de Moore na qual lança luz sobre seu caráter contestador. Leavell também insiste na mentalidade progressista de Moore

Assim como as superfícies iridescentes e perspectivas cambiantes que a atraíam, sua poesia pode parecer puritana a um leitor e pós-moderna a outro. E enquanto ela com frequência assumiu posições políticas consideradas conservadoras, ela foi provavelmente a pessoa com pensamento mais liberal entre os modernistas (LEAVELL, 2013, s.p)³⁸.

Uma leitura frequente de Moore — bastante influenciada pela de Eliot — aponta que o caráter “descritivo” de sua poesia é superior ao “dramático”. Uma leitura imersiva de sua obra, porém, traz à tona uma paleta ampla de tons e recursos que extrapolam a descrição. Existem poemas de Moore que não evitam o uso da primeira pessoa ou uma impressão subjetiva. Mesmo no volume *Complete Poems*, considerado tão sucinto e monocórdico — sobretudo pela editoras de Marianne Moore que insistem em comentar o volume privilegiando o que foi cortado em detrimento do que permaneceu — reside uma diversidade subestimada. Para citar apenas alguns exemplos, em *Complete Poems* “A Grave” e “Those Various Scalpels”, que abusam de pronomes neutros — embora sejam, em sua totalidade, menos neutros do que aparentam —, convivem com “Marriage”, uma crítica feroz ao casamento burguês e ao patriarcado; “To Military Progress”, um animado manifesto pacifista; “The Paper Nautilus”, um estudo do amor ambivalente entre mãe e filha; e dos poemas em primeira pessoa “Silence”, “A face”, “I may, I might, I must”, “Baseball and writing”, “Tell me, Tell me”.

Essa pesquisa se debruça sobre as representações de Marianne Moore — representações da poeta modernista, e também de como Moore organizou o conteúdo literário a que teve acesso — na condição de autora e editora literária — e como deu sentido ao contemporâneo. Compreender o legado de Moore, hoje, implica também numa reflexão sobre suas representações atreladas ao que se compreendeu como modernismo. Nossa percepção do “lugar do genuíno” passa, assim, por uma reflexão a respeito das autoedições de Moore e sua provocação à estabilidade do texto literário e da obra; à forma com que Moore provocou o paradigma da impessoalidade eliotiano — em uma leitura pioneira da obra de Emily Dickinson e no metapoema “Those Various Scalpels”; por fim, a uma possível construção de Moore como precursora a partir do retrato crítico-biográfico seminal de Elizabeth Bishop.

³⁸ Like the iridescent surfaces and shifting perspectives to which she was drawn, her poetry can seem puritanical to one reader and postmodern to another. And while she often took political positions that are labeled conservative, she was arguably the most liberal-minded of the modernists (LEAVELL, 2013, s.p)

Omissões, adições e conflitos: editando Marianne Moore

Certa vez falei com minha mãe: ‘Como você permitiu que eu publicasse isso?’

Ela rebateu: ‘Você não pediu o meu conselho’

Marianne Moore, entrevista à Paris Review, 1960

“Sua sugestão é tentadora quase ao ponto de me fazer esquecer da certeza de que não tenho nada que deva aparecer em livro”, Marianne Moore escreveu a T. S. Eliot, quando ele ofereceu ajuda para que sua poesia fosse publicada em livro pela primeira vez. Foi uma troca de cartas elogiosas de ambas as partes. A partir de então, ela estreitaria sua comunicação com poetas contemporâneos (já se correspondia regularmente também com William Carlos Williams, Ezra Pound e H.D) e se tornaria cada vez mais conhecida no meio literário. “Para mim”, ela prossegue, “ser publicada dessa forma faria apenas ressaltar a insuficiência de minha própria produção” (MOORE, SL, 1997, p. 152). Era abril de 1921 e Moore já havia publicado algumas dezenas de poemas de maneira dispersa; os motivos pelos quais ela ainda considerava sua obra “insuficiente” para uma edição em livro continuam incertos. Em suas próprias palavras, a publicação de uma coletânea não era uma prioridade. Ela não via motivos para apressar uma antologia enquanto não houvesse uma concepção de maior fôlego:

Não estou expressando qualquer sentimento de indisposição a aderir, mas se algum poema meu que já foi publicado aparecer novamente, deve ser para complementar algo mais substancial. Ter amigos, no entanto, é ótimo. Eu valorizo, mais do que posso expressar, sua aprovação. H. D. tem sido gentil; e também “Winfried Bryher” e a Srta Harriet Weaver (Idem).

Moore não poderia imaginar que, apenas cerca de dois meses depois, receberia por correio uma edição de seus poemas. Bryher, com a ajuda de H.D., fizera secretamente uma coletânea apesar das veementes negativas de Moore. Sob o título de *Poems*, a produção poética de Moore aparecia pela primeira vez em livro. Ela fez o máximo esforço para não parecer ingrata com as duas colegas que, até então, haviam sido extremamente gentis — no final das contas, ela elogiaria o papel, a fonte e a ausência de erros tipográficos do livro. Não obstante, Moore manifestou sua indignação em carta a Bryher em 7 de julho de 1921:

Em *A variação de animais e plantas domesticados*, Darwin fala de uma variante de pombo que nasce pelado, sem nenhuma proteção em parte alguma. Eu me sinto como esse patinho de Darwin. Você diz que sou teimosa. Eu concordo, e se você soubesse o quanto sou muito mais do que teimosa você iria se culpar mais do que vem fazendo por ter arranjado uma coisa passando por cima de mim. Eu já havia considerado todos os lados da questão e estava certa quanto a minha decisão — a de que publicar qualquer coisa nesse momento não seria literariamente vantajoso; eu não publicaria os poemas agora se pudesse evitar e não publicaria alguns deles jamais e faria certas mudanças; se o Sr. Thayer contribuiu com “When I Buy Pictures”, não entendo por

que ele não mandou juntamente “A Graveyard”, que é com certeza o melhor dos poemas que apareceram na *Dial* de julho. Apesar de toda minha consternação, o produto é extraordinariamente inócuo (Ibid, p. 164)³⁹.

Moore explicita seu desconforto ao se comparar com a exposição da ave sem penas — e chamá-la de “patinho” [*gosling*]. Da parte de alguém que lia fábulas e narrativas infantis avidamente, a comparação remete também a um campo semântico da feiura e inadequação. De maneira mais ambígua, Moore chamou a edição de “inócua”. Se, como ela reconhece, a coletânea não foi o desastre que ela previra, tampouco era fonte de entusiasmo⁴⁰. Ela sentia que devia explicações a Pound e Eliot após ter recusado a ajuda de ambos e, de certa forma, não demonstrava uma forte impressão de ser a autora da coletânea: “Eu teria escolhido *Observations* como título, acredito, mas gosto de *Poems*” (Idem), afirma ela polidamente. A hesitação que Moore sentiu diante da rápida publicação, no celebrado encontro com Muhammad Ali na velhice, não foi portanto uma situação isolada. A correspondência indica que Moore, desde a juventude, planejava extensamente suas revisões — e que portanto o adiamento de uma primeira edição impressa não tinha relação com uma suposta insuficiência de conteúdo, mas com um tratamento mais profundo e exigente do que fizera até então.

Moore manteria sua decisão anos mais tarde: *Observations* viria a público em 1924 e, a poeta o considerou, por bastante tempo, sua primeira obra. O extremo cuidado de Moore nessa nova edição — cujos poemas foram revisados e acompanhados de notas detalhadas — seria recompensado. Scofield Thayer, editor da *Dial*, recomendara a obra de Moore a receber o *Dial Award*, premiação que cumpria o papel de incentivar poetas modernos estreantes e promissores. Além do prêmio, *Observations* recebeu uma crítica entusiasmada no New York Times e teve recepção positiva entre os poetas da época. Na resenha de uma página inteira na The New York Times Book Review, intitulada *Miss Moore's Art is Not a Democratic One* [A arte da Srta. Moore não é democrática], uma imagem singular de Moore acompanhava o

39 “In *Variations of Animals and Plants under Domestication*, Darwin speaks of a variety of pigeon that is born naked without any down whatever. I feel like that Darwinian gosling. You say I am stubborn. I agree and if you knew how much more than stubborn I am, you would blame yourself more than you do, on having put a thing through, over my head. I had considered the matter from every point and was sure of my decision - that to publish anything now would not be to my literary advantage; I wouldn't have the poems appear now if I could help it and would not have some of them ever appear and would make certain changes; if Mr Thayer contributed “When I Buy Pictures”, I cannot understand why he did not send “A Graveyard”, which is certainly the better of these poems in the July *Dial*. Despite my consternation, the product is remarkably innocuous” (Ibid, p. 164).

40 As críticas que surgiram foram hostis, como resume David Herd: “In the event, Moore was right to have worried about the question of publication. When her *Poems* as presented by HD and Bryher appeared, it was to largely unsympathetic, not to say hostile reviews. Writing in the TLS, Harold Child went to the heart of the issue, accusing her, as Schulze reports, of ‘writing pointless, contrived poems’ in order to conceal her lack of inspiration. Harriet Monroe compiled a ‘symposium’ of responses to her work, affording most space to commentators who concurred with Child’s line” (HERD, p. 128). Essa negatividade, porém, não embaraçou Moore a continuar trabalhando em seus poemas. Ao contrário, ela parece ter lido as críticas e refletido sobre os problemas apontados.

texto. A jovem Moore encarava a câmera séria, com intensidade quase felina. Nas palavras da biógrafa Linda Leavell:

A fotografia teve quase tanto impacto quanto a própria resenha. No século anterior, Napoleon Sarony tinha mais ou menos inventado a arte da fotografia de celebridades. Ele criou *personas* públicas para escritores como Mark Twain e Oscar Wilde bem como muitas estrelas da Broadway. Embora Sarony tivesse morrido há tempos, o estúdio Sarony foi requisitado para tirar a foto de divulgação. O retrato mostra a poeta sentada olhando de maneira ousada para a câmera, sua postura ereta. Sua roupa escura e o cotovelo esquerdo projetado dão a seu corpo uma espécie de solidez montanhosa, que é compensada pela delicadeza de sua blusa. Sua mão direita encerra um par de luvas brancas no colo, e sua mão esquerda aberta mas cuidadosamente disposta desvia a atenção do rosto para seus longos dedos cuidadosamente afunilados. Ao contrário de fotografias contemporâneas de H. D., Edna St. Vincent Millay e Mina Loy, não existe nada recatado ou glamuroso em torno dessa poeta. Ela é abundantemente, seguramente feminina, e não acanhada. (LEAVELL, 2014, s.p.)⁴¹

O êxito do empreendimento poderia ter sido o fim das turbulências editoriais de Marianne Moore. No entanto, seu leitor jamais se viu livre de instabilidades de todo tipo entre uma publicação e outra. Em 1925 ela faria apenas leves alterações em *Observations*, mas, dez anos após sua primeira edição, cortaria 14 poemas (entre os que eram, originalmente, 54) para compor *Selected Poems*. Na derradeira reunião que ela (controversamente) chamou de *Complete Poems*, Moore sequer cedeu a *Observations* uma seção própria. Os poemas restantes da obra inaugural (ainda mais editados) foram reordenados sob o tópico “Collected Poems (1951)”, que começa com “Selected Poems (1934)”, a edição, finalmente, promovida e prefaciada por T. S. Eliot, que foi o primeiro editor a manifestar publicamente um certo embaraço com as revisões profundas de Moore:

A sugestão original era de que eu fizesse a seleção, tanto dos poemas previamente publicados quanto dos poemas mais recentes. Mas a Srta. Moore exerceu seus direitos de proscricção primeiro e tão drasticamente que eu me preocupei em preservar ao invés de abater. Eu portanto fiz pouco além de organizar a ordem do conteúdo. Esse livro contém tudo que a Srta. Moore estava disposta a reimprimir do volume *Observations*, junto com os poemas escritos desde essa data e que ela está disposta a publicar (ELIOT, 2019, s.p.)⁴²

41 The photograph had as much impact as the review itself. In the previous century, Napoleon Sarony had more or less invented the art of celebrity photography. He created public personae for writers such as Mark Twain and Oscar Wilde as well as many a Broadway star. Though Sarony was long dead, Sarony Studio was enlisted to take the promotional photograph. The portrait shows the seated poet gazing boldly into the camera, her posture erect. Her dark suit and projected left elbow give her body something of a mountainous solidity, which is offset by the softness of her blouse. Her right hand clutches a pair of white gloves in her lap, and her open but carefully arranged left hand draws the eye from her face to her long, delicately tapered fingers. Unlike contemporary photographs of H.D., Edna St. Vincent Millay, and Mina Loy, there is nothing coy or glamorous about this poet. She is handsomely, confidently feminine rather than demurely so. (LEAVELL, 2014, s.p.)

42 “The original suggestion was that I should make a selection, from both previously published and more recent poems. But Miss Moore exercised her own rights of proscricção first, so drastically, that I have been concerned to preserve rather than abate. I have therefore hardly done more than settle the order of the contents. This book contains all that Miss Moore was willing to reprint from the volume *Observations* (The Dial Press, New York, 1924), together with the poems written since that date which she is willing to publish.” (ELIOT, 1935, s.p.)

Nesse curto parágrafo, Eliot parece desconfortável com o fato de não poder exercer seus plenos poderes de editor, pois Moore já se encarregara de uma rigorosa autoedição que dificilmente poderia sobreviver a exclusões ainda mais intensas. Eliot não especifica quais seriam as divergências específicas entre suas escolhas e as de Moore, mas sugere fortemente a existência das discussões que o leitor encontraria mais tarde documentadas nas cartas trocadas entre eles⁴³. O poeta deixa implícito que a disposição natural era a de que caberia a ele, e não a ela, o papel do corte e do “abate”: jamais saberemos qual edição Eliot teria feito sem as imposições de Moore, mas podemos afirmar que elas abalaram a disposição editorial dele. Como já se pode perceber, a metáfora do editor como um “restaurador” da obra de Moore tem longa trajetória em seu histórico de publicações.

A sentença “Omissions are not accidents” é, com frequência, considerada a “epígrafe” de *Complete Poems*, o último livro que a própria Marianne Moore editou. É curioso, no entanto, que apareça no sumário numerada e com a referência de “Author’s Note”. Concisão é a palavra de ordem nessa página, cujo conteúdo talvez seja de fato limitado demais para ser lido como nota propriamente dita: Moore sequer assina seu nome completo, mas apenas com as iniciais “M.M.”. Após a morte de Moore, Clive Driver — seu editor e herdeiro literário — incluiria uma também discreta nota à edição revisada de 1981:

NOTA AO TEXTO

O texto está em máxima conformidade possível às intenções finais da autora. Cinco poemas entre os escritos após a primeira publicação foram incluídos. Derradeiras correções autorizadas, e correções anteriores autorizadas mas não feitas, foram incorporadas. Pontuação, hífen, e arranjo de versos silenciosamente alterados pelo editor, revisor, tipógrafo foram corrigidas. Amplificações editoriais enganosas das notas foram removidas

Clive Driver
(MOORE, CPM, p. viii)⁴⁴.

A nota de Driver é também muito concisa para um edição, em grande medida, “definitiva”, mais “fiel” aos últimos desejos de Moore. Retrospectivamente, a simplicidade das duas notas, de Moore e de Driver, não parece ter ajudado na recepção da derradeira versão de *Complete*

⁴³ Celeste Goodridge, que teve acesso a esses documentos, afirma: “Moore e Eliot então começaram uma série de trocas sobre a seleção dos poemas e a possibilidade de que Eliot fizesse o prefácio do volume”/ “Moore and Eliot then began a series of exchanges about the selection of the poems and the possibility of Eliot providing a preface to the volume.” (GOODRIDGE, 1989). A edição e a leitura de Eliot serão comentadas em capítulo futuro, pois excedem o panorama editorial desse capítulo devido à vitalidade com que as metáforas de Eliot marcaram a recepção de Moore.

⁴⁴ “A NOTE ON THE TEXT/ The text conforms as closely as is now possible to the author’s final intentions. Five of the poems written after the first printing of this volume have been included. Late authorized corrections, and earlier corrections authorized but not made, have been incorporated. Punctuation, hyphens, and line arrangements silently changed by editor, proofreader, or typesetter have been restored. Misleading editorial amplifications of the notes have been removed (p. viii)

Poems. Ao contrário, Driver enfatiza mais equívocos e problemas editoriais anteriores — alguns deles autoincriminadores — do que os atrativos da proposta atual. Tampouco há indicação específica das alterações feitas ou um sentido crítico para elas. Diversos acadêmicos buscaram refletir criticamente sobre a autoridade do autor no trabalho editorial — problematizando ideias de “intenção”, “fidelidade” e mesmo de “autoria” —, mas esse trabalho raramente aparece despido de um desgosto apaixonado por *Complete Poems*. Críticos de Marianne Moore jamais se conformaram com sua autoedição tão brutal: “Como reflexo das intenções ‘finais’ de Moore, *Complete Poems* também se provou insuficiente pois contém apenas os poemas que Moore considerou que valeria a pena preservar no fim da vida” (EP, p. 7)⁴⁵. O caso de “Poetry”, nesse sentido, é exemplar pela indignação que causa ainda hoje. O poema, que teve quatro versões diferentes no total, foi reduzido a somente três versos em *Complete Poems*. A crítica e amiga de Marianne Moore, Grace Schulman, é franca sobre sua impressão e relata um diálogo ocorrido em 1967:

Quando ela me disse que havia reduzido “Poetry”, um poema de muitas estrofes, a meros três versos, eu expressei meu espanto. “Três versos?” “Sim,” ela disse calmamente, e começou a recitar a versão que apareceria em *Complete Poems* [...] Endereçando cada palavra vagarosa e deliberadamente, como ela fazia em seus últimos anos, ela disse que Edwin Kennenbeck, seu editor da Viking, temia que o editor-chefe, Marshall Best, iria cair morto quando o visse. “Mas”, ela recontou que dissera a Kennebeck, “o restante parecia enchimento” (MOORE, PMM, 2003, p. xviii)

Schulman oscila entre o respeito às decisões editoriais de Marianne Moore e a consciência de que interessa ao seu leitor uma edição de Moore mais completa, que organize os poemas em ordem cronológica — o que não ocorria efetivamente em *Complete Poems* — e que inclua diferentes versões dos poemas mais profundamente alterados. Discretamente acima da ficha catalográfica, aparece um verso de “The Mind is an Enchanting Thing” como epígrafe: “Não é um juramento de Herodes, que não pode mudar”. Respondendo a “Omissões não são acidentais” como em um duelo de citações, as palavras da própria Moore são usadas para sustentar a percepção de que se pode mudar (diversas vezes) de ideia quanto à própria obra e que, de certa forma, não se sabe o quanto a última edição deixada por Moore pode ser considerada intocável. “O que superou minha hesitação”, afirma Schulman em certo momento de sua introdução, “foi minha percepção de sua predileção pela mudança” (PMM, p. xxii). O resultado do empreendimento de Schulman é uma edição publicada pela Penguin Classics intitulada *The Poems of Marianne Moore* (2003) No momento, o leitor de poesia também pode contar com outras duas coletâneas de maior volume: *Becoming Marianne*

⁴⁵ “As a reflection of Moore’s final intentions, the Complete Poems has also proved less than sufficient in that it contains only the poems that Moore deemed worthy of preservation at the end of her life” (EP, p. 7)

Moore: the early poems 1907-1924 (2002), editada por Robin G. Schulze, e *New Collected Poems of Marianne Moore* (2017), editada por Heather Cass White.

1.2.1 Schulze x Schulman: um embate

Becoming Marianne Moore — the Early Poems 1907-1924

Como se pode imaginar, as diferentes edições de Marianne Moore — seja as que ela própria realizou, seja as que surgiram após sua morte — não coexistem pacificamente. O projeto de Robin Schulze difere da leitura de Schulman: ela quer restaurar as primeiras publicações de Moore (entre 1907 e 1924) com apoio em fac-símiles. “Este livro — ou talvez deva-se chamar empreendimento — tem sido um caso longo e complicado” (EP, p. xi), afirma Schulze parodiando o poema “Marriage”, de Moore⁴⁶. Repetidas vezes a editora se queixa do hercúleo trabalho que envolveu sua proposta. Seus primeiros agradecimentos são a seus colegas editores que lidaram com os impasses das reproduções visuais e das transcrições. Sua nota editorial tem o curioso ar de manual. Intitulada “How to use this edition”, a seção apresenta quatro formas diferentes de atravessar o livro: leitura inicial das edições de *Observations* e uma incursão entre *Poems* e este último; estudo dos poemas individuais e de referências cruzadas; leitura das apresentações de Moore por ordem cronológica; comparação das diferentes versões de um mesmo poema. Em sua introdução, Schulze rejeita uma edição definitiva. Autores como Marianne Moore, segundo ela, desafiam noções como as de intenção e texto definitivo:

O que fazer então com poetas como Moore que, ao longo de sua carreira, parecem ter desejado que o público tivesse diferentes versões de seus textos? Revisores incessantes como Yeats, Wordsworth, Whitman e Faulkner inspiraram editores a buscar outros métodos que melhor servissem à noção de que a intenção autoral não é, de fato, singular e ‘final’, mas variada e diacronicamente mutante (EP, p. 6)⁴⁷

Assim, Schulze introduz sua proposta como um trabalho de apresentação de versões importantes na linha diacrônica de sua obra. O resultado foi um amplo volume, de aproximadamente quinhentas páginas, contendo tudo o que Moore publicou em verso até 1924 (ano da primeira publicação de *Observations*). Em sua defesa das intenções tardias de Moore, ficou oculto seu constante trabalho de mudança, a pluralidade de versões, seu esforço

⁴⁶ Os versos iniciais de “Marriage” são: “This institution,/perhaps one should say enterprise” (CPM, p. 62).

⁴⁷ “What to do, then, with poets like Moore who, over the course of her career, seemed to want her public to have numerous different published versions of her texts? Revisers as incessant as Yeats, Wordsworth, Whitman, and Faulkner have inspired editors to search for methods better suited to the notion that authorial intention is not, in fact, singular and ‘final’, but varied and diachronically changing” (EP, p. 6)

de autoedição. “As revisões de Moore”, Schulze afirma, “ao que parece, apenas se tornaram ‘definitivas’ quando ela morreu” (EP, p. 7). Nesse sentido, a edição de Schulze propõe lançar luz sobre os poemas iniciais para que possam ser comparados aos finais. “Como seria de se esperar, o acesso limitado às variantes textuais de Moore tornou o estudo cronológico e histórico de sua carreira particularmente difícil” (EP, pp 7-8). O interesse aqui consiste no restabelecimento da dinâmica de autoedição no sentido de impulsionar novos estudos especializados sobre a poeta modernista. Schulze conclui: “Como os leitores irão descobrir, esta edição não tem a intenção de abandonar, mas de expandir a noção de intenção autoral para servir aos hábitos revisionistas de poetas que, como Moore, parecem conceber seus textos enquanto processos aos invés de produtos fechados” (EP, p. 11)

The Poems of Marianne Moore

Grace Schulman, amiga e espécie de afilhada literária de Marianne Moore, alterna comentários sobre a edição com memórias em sua introdução: seu primeiro encontro com Moore, quando Schulman ainda tinha quatorze anos; os apontamentos e incentivos à escrita poética; a ida de Moore a seu casamento. A poeta e editora nos concede um retrato de Moore bastante afetivo: recorre à intimidade de conversas pessoais como argumento para suas decisões editoriais. “Não obstante, ela própria o sabia, o arrependimento por poemas excluídos poderia ser um fardo pesado” (Ibid, p. xxii). Assim como Schulze, Schulman não prioriza as edições finais de Moore nesta edição. Enquanto Schulze, no entanto, opta pela divulgação das versões iniciais — e, até então, de limitado acesso ao público leitor —, Schulman prioriza versões posteriores. Apesar de ter escrito um estudo sobre Moore, além de uma tese de doutorado anos antes, Schulman não atribui um claro critério crítico para suas escolhas, mas suas próprias preferências pessoais:

Quanto às minhas escolhas dos poemas individuais, eu não pude depender de nenhuma edição em particular para este projeto. A abundância de revisões, omissões, e adições tardias me impediram de confiar em qualquer volume ou mesmo em um período da obra de Moore. Sempre que possível, e quando as versões não variavam excessivamente, eu usei *Complete Poems* (1967). Esse representa os desejos da autora na época, e foram conferidos na versão de Patricia Willis do livro em 1981. As revisões tardias de Moore por vezes retomavam versões iniciais, como com “Critics and Connoisseurs” e “The Steeple-Jack”. Em muitos casos, eu usei versões de que gostava na edições anteriores e/ou de periódicos literários, consciente de que ela alterava seu trabalho continuamente (Ibid, p. xxiii, grifo nosso)

Não há uma justificativa clara para a preferência pelos *Complete Poems* de 1967, tampouco pelo retorno às versões iniciais que apareceram em revistas literárias. Schulman não comenta

a respeito da conferência feita por Patricia C Willis e Clive Driver e das diferenças existentes. Se é verdade que, como resume Schulman, “as mudanças, porém, são a corrente sanguínea de seus poemas” (Ibid, p. xxii), não se sabe por que não foram destacadas as mudanças, mas apenas uma versão de cada poema selecionado. Ademais, Schulman sempre inclui como referência a data em que o poema foi publicado pela primeira vez, mesmo que a versão escolhida apenas tenha surgido anos depois. O produto final acabou prejudicado por essas imprecisões: para fins de pesquisa e leitura crítica, *The Poems of Marianne Moore*, o livro editado por Schulman não é confiável. As decisões pessoais de Schulman no preparo da edição, bem como a confusão de datas não passaram despercebidas pelos críticos como problemas significativos. Curiosamente, uma das críticas mais severas a Schulman viria da própria Robin Schulze.

A recepção de Schulze e de Schulman

Robin Schulze publicou uma crítica aberta à edição *The Poems of Marianne Moore*, de Grace Schulman. “Como não editar Marianne Moore” é um artigo contundente, que destoa do estilo sóbrio de *papers* e *articles* predominante em nossa época, a começar pela provocação inicial: “Permita-me começar este ensaio com algumas afirmações francamente polêmicas” (SCHULZE, 2007, p. 119). Nesse ponto, Schulze enuncia que “Editar não é uma série de ‘boas práticas’ simples e definida” (Idem). Segundo a autora, que não há um manual pré-concebido para que se desenvolva adequadamente um trabalho editorial. “Não existe um livro que se chama *Beabá da editoração*” (Idem) afirma ela, categoricamente, e, sem seguida: “Editar é um ato profundamente interpretativo” (Idem). A inexistência de uma cartilha para o editor, dessa forma, implica que sua tomada de decisões tem caráter interpretativo e, portanto, mobiliza escolhas críticas. “Todo bom editor compreende”, Schulze prossegue, “que suas edições constituem apenas uma entre muitas argumentações que podem ser feitas sobre um autor ou uma autora e suas obras” (Ibid, p. 120). Dito isso, Schulze aponta que o trabalho do editor não é apenas subestimado a nível teórico: desprestigiada, essa tarefa vem perdendo reconhecimento nos cursos formativos de humanidades e no mercado de trabalho. “Persiste o fato, no entanto, de que poucos acadêmicos têm verdadeiro conhecimento ou respeito em relação ao trabalho editorial” (Ibid, p. 121). Anteriormente, ela afirma, enfrentara diversas dificuldade para ensinar Moore com apoio na edição de Clive Driver e Patricia C. Willis (1981) na qual faltam poemas importantes. Embora Schulze reconheça o acurado trabalho no que tange às “intenções finais” de Moore, falta ao assim chamado volume *Complete Poems*

um senso do dinamismo nas autoedições de Moore. Em seus próprios termos, eram essas as ambições de Schulze:

Minha vontade de criar uma nova edição dos poemas de Moore, portanto, se baseava nas minhas frustrações não apenas enquanto editora de Moore, mas enquanto intérprete de Moore. Em minhas aulas, eu queria ensinar aos meus alunos que a poética de Moore evoluía com o tempo; que sua ideia sobre a missão e os materiais do poeta nos poemas iniciais mudou enquanto ela atravessava duas guerras mundiais, uma depressão global, uma guerra fria, os vibrantes anos 1960. Eu queria ensinar aos meus alunos que Moore vislumbrava sua arte como uma questão processual, que ela considerava a poesia como um ato aberto de, para usar a expressão de Wallace Stevens, “encontrar aquilo que bastará”. Eu queria ensinar aos meus alunos que Moore reescreveu seus poemas para responder a um mundo em transformação. (Ibid, p. 123).

Schulze, por um lado, pôde satisfazer seus anseios. *Becoming Marianne Moore* apresenta a progressão dos poemas no tempo e permite ao leitor o contraste entre a produção inicial e a derradeira. Por outro lado, Schulze vivenciou conflitos inesperados. A edição ficou extraordinariamente cara⁴⁸; acabou não contando com uma *paperback version* — solução convencional no exterior para democratizar o acesso a livros especiais ou especializados; ficou pesada porque, inesperadamente, precisou ser publicada em apenas um volume. “Devo admitir que quando penso no meu próprio trabalho hoje, tenho a tendência de considerá-lo um fracasso estrondoso” (Ibid, p. 124).

De acordo com Schulze, ela própria também aguardava com ansiedade a publicação do trabalho a cargo de Grace Schulman. Também atravessada por contratempos, a edição sai pela Penguin somente um ano depois da de Schulze. Ao que parece, boa parte do tempo que Schulman levou para concluir seu trabalho se deu pela dificuldade em decidir quais poemas incluir. “A menção que Moore fez a quatro poemas que Stevens publicou, mas não incluiu em seus *Collected Poems*, sugere, segundo Schulman, o reconhecimento de Moore de seu próprio ‘arrependimento pelos poemas excluídos’” (Ibid, p. 125). Em última instância, Schulman emprega critérios particulares para defender suas escolhas, sejam eles sua própria impressão ou conversas e deduções a que ninguém mais terá acesso. Schulze vê com desconfiança essa opção, mas reconhece a pertinência da proposta editorial: incluir poemas ausentes na edição *Complete Poems*; apresentar os poemas em ordem cronológica para, dessa forma, favorecer a leitura de não-acadêmicos.

Para Schulze, os maiores problemas da edição de Schulman começam quando acaba o prefácio. “Raramente em minha vida acadêmica, no entanto,”, afirma Schulze com a franqueza a que começamos a nos habituar, “eu encontrei uma edição que descumpre tão

⁴⁸ Tinha o custo médio de 75 dólares em 2019, um valor comparativamente caro para um livro acadêmico nos Estados Unidos.

escancaradamente tanto o conhecimento que o editor revela em relação ao poeta quanto os objetivos editoriais previamente anunciados pelo editor” (Ibid, p. 126). Schulze argumenta que há uma significativa disparidade entre a proposta e o produto; ela encontra problemas na seleção, disposição e ordenação dos poemas. Logo na primeira seção, há poemas sem data:

Todos os poemas nessa seção inicial aparecem sem datas de composição ou publicação. Nas notas da editora ao final do volume, Schulman indica as datas de publicação dos poucos poemas dessa seção que apareceram impressos, mas ela não emprega qualquer tentativa no sentido de desenvolver uma cronologia que funcione para os demais, ainda que alegue que alguns desses poemas publicados sejam notáveis produtos dos anos de Moore em Carlisle, Pennsylvania, após a faculdade (Ibid, p. 127)

Schulze questiona a ordenação proposta por Schulman, que retira da sequência cronológica os poemas não publicados. Além disso, o recorte da poesia inicial seria, ainda segundo Schulze, amplo e uniforme demais dentro de uma proposta que deseja mostrar a progressão poética de Moore: “A Moore de dezenove anos, a Moore de vinte e cinco, a Moore universitária, e a Moore a caminho de um trabalho como professora na Carlisle Indian School foram, de acordo com essa edição, poeticamente indiscerníveis” (Ibid, p. 128). Nas seções seguintes, os equívocos persistem. Um poema intitulado “Injudicious Garden” aparece na seção cronológica “1915-1919”. No entanto, encontramos na edição de Schulman uma versão posterior do poema, que apareceria em *Observations* (1924). Bastante alterado, o poema teria aparecido no recorte temporal supracitado sob o título de “To Browning”, como foi publicado no periódico *The Egoist*. “Como Charles Berger demonstra, a decisão de Schulman de incluir edições tardias em ordem cronológica, como se elas tivessem surgido no recorte temporal de sua primeira aparição, promove um equívoco em última instância ilógico de misturar uma forma de edição de “últimas intenções” com o imperativo cronológico” (Idem). Assim, versões são indiscerníveis, os agrupamentos (tão caros a Moore, que tentava fazer com que os poemas conversassem entre si) são arbitrários, e, por último, há erros tipográficos e de edição (faltam versos inteiros, fazendo com que alguns poemas destoem de qualquer versão feita por Moore). Schulze, assertiva, conclui: “A edição é um fracasso não porque deixa de sustentar o que eu defendo em relação a Moore, mas porque não sustenta aquilo que Schulman gostaria de defender sobre Moore” (Ibid, p. 133).

Schulze não ignora seu complicado lugar de fala: sua própria edição tem uma circulação complicada, enquanto a edição de Schulman é, em muitos aspectos, mais acessível⁴⁹. As propostas de ambas as edições são diferentes. Se, por um lado, a autocrítica de

⁴⁹ A distribuição da Penguin é mais abrangente do que a da University of California Press, uma editora universitária. Tradicionalmente, a Penguin publica em *paperback*, a baixo custo, e possui uma alta visibilidade como divulgadora de clássicos da literatura. Os problemas da edição de Schulze, nesses aspectos, foram

Schulze em relação ao grande volume de páginas e alto custo de sua edição demonstra lucidez e rigor, por outro deixa transparecer ainda mais a complexidade do embate. Charles Berger e Cristanne Miller já haviam comentado rigorosamente sobre os problemas da edição de Schulman quando Schulze decide juntar-se ao coro dos descontentes. Segundo ela, sua maior preocupação é a de que a *Penguin* eclipse a edição *Complete Poems* deixada por Moore em prol da de Schulman — preocupação legítima, dada a difusão que teve a edição de Schulman —, já que ambas estão sob controle da mesma empresa. Nesse sentido, a proposta de Schulman representaria um perigo para a promoção da poesia de Moore, que agora dependeria de uma edição popular e atraente a estudantes, mas, em última instância, carregada de erros.

Novos poemas selecionados: a edição de Heather Cass White

Como deveria se chamar uma nova edição da poesia de Marianne Moore? Do que se *pode* chamá-la, considerando os títulos dos livros que foram ou continuam sendo utilizados? Ao longo de sua vida, houve livros de seus poemas chamados *Poems* (1921), *Selected Poems* (1935), *Collected Poems* (1951), e *Complete Poems* (1967). Após sua morte, surgiu uma versão revisada de *Complete Poems* (1981), e ainda *Poems of Marianne Moore* (2003). Olhando essa lista, um leitor pode se perguntar o que se há de fazer com um corpo de textos já selecionados, coletados e apresentados como completos por diversas vezes. A resposta é que “escolhidos” é o único adjetivo que descreve com precisão qualquer livro sobre o trabalho de Moore produzido até o momento, ou qualquer um que possa ser produzido. A arte de Moore não possui um caminho reto do começo ao fim; não há nenhum ponto privilegiado do qual podemos vê-la inteiramente (NSP, s. p.)

A edição de Heather Cass White é posterior às de Schulze e Schulman e evita o confronto direto com as propostas anteriores. Em termos de concepção, seu esforço está mais próximo ao de Schulze, pois, assim como a editora de *The Early Poems*, White acredita que os melhores poemas de Moore não são aqueles que encontramos na derradeira versão de *Complete Poems*. White comenta dificuldades que Moore atravessou a partir dos 1940 — a doença da mãe, a rejeição de um romance, as críticas a *Selected Poems* — as quais, a partir desse momento, afetariam profundamente sua visão de si mesma enquanto poeta:

Ela sofreu decepções profissionais significativas, que incluem sobretudo a rejeição de Macmillan a um romance no qual ela trabalhara secretamente por pelo menos uma década. Logo após essa rejeição, *Selected Poems*, o livro no qual T. S. Eliot fez a defesa de seu pertencimento ao “pequeno corpo de poesia duradoura escrita em nosso tempo”, enalhou. Ela ainda, pela primeira vez em no mínimo dez anos, teve dificuldade em encontrar um público para seu novo trabalho: seus poemas mais recentes estavam sendo rejeitados pela *Atlantic* e pela *New Yorker*, revistas com um

reconhecidos por ela no começo do artigo.

público leitor mais amplo que ela almejava. Suas cartas desse período frequentemente mencionavam a doença da mãe e dela própria, e mostram como boa parte do tempo de Moore era dedicado ao cuidado da mãe (NSP, s. p.)

White tem, em grande medida, uma visão sombria do revisionismo de Moore: já não se trata, como acreditam Schulze e Schulman, de uma vivaz recriação poética a cada edição, mas de uma série de dúvidas profundas quanto ao valor de sua poesia em meio a diversas instabilidades em sua vida privada e no contexto de conflitos globais. “A guerra”, White prossegue, “é um potencial envolvimento dos Estados Unidos, perturbavam Moore profundamente” (idem). Para White, não se tratava apenas de uma mudança de perspectiva: os poemas de Moore ganharam urgência, foram cortados com intuito simplificador e se tornaram mais diretos:

Os poemas de Moore ao longo dos anos 1930 têm coisas urgentes a dizer sobre o mundo, mas eles compreendem a complexidade de suas formas como parte daquilo que precisam dizer. A partir dos anos 1940, ao contrário, Moore priorizou cada vez mais dizer o que ela acreditava que seus leitores poderiam ouvir nos termos mais simples que ela era capaz de articular (NSP, s. p.)

Nesse sentido, suas edições brutais buscavam alterar o tom dos poemas mais modernistas. Ainda segundo White, sobre a edição derradeira deixada por Moore, *Complete Poems*, a poeta priorizou claramente em seu conjunto os poemas tardios e editou os primeiros para que se tornassem mais sucintos e menos elípticos:

Aproximadamente 60% dos poemas que ela escolheu reimprimir em seus *Complete Poems*, o qual se tornou o texto definitivo desde sua primeira publicação em 1967, foram escritos após 1940 (o número da edição atual beira os 45 por cento). Além disso, os poemas dos anos 20 e 30 que ela reimprimiu em 1967 são com frequência versões ostensivamente revisadas de seus originais. Em outras palavras, Moore frequentemente fez o que pôde para transformar seus poemas escritos antes de 1940 em poemas que ela teria escrito depois (NSP, s. p.)

O efeito nocivo desse processo, segundo White, é a uniformização da poética de Moore. A Moore modernista — interessada nas artes de vanguarda, editora da *Dial*, correspondente de Pound, Eliot, Stevens, Williams e H.D —, mal se deixaria ler na edição derradeira. Ainda de acordo com White, é necessário preservar versões iniciais de seus poemas anteriores aos anos 1940 para que se tenha uma visão panorâmica e precisa da poeta, desde os anos do modernismo até a maturidade:

Aquela poeta que Eliot, Stevens, Williams e Bishop amavam vem desaparecendo substancialmente, vertiginosamente a cada década desde 1951, quando a própria Moore começou seu apagamento. Um levantamento acurado não apenas do trabalho de Moore, mas da cultura modernista que ela ajudou a criar, demanda que nos

conformemos com a poeta que ela foi no começo. Não é tarde demais para trazê-la de volta (NSP, s. p.)⁵⁰.

A editora não esconde sua predileção pessoal pelos poemas anteriores a 1940 e classifica Moore como uma leitora não confiável de sua própria obra, pois os conflitos e dilemas apresentados no começo de sua introdução conduziram uma autocrítica distorcida de sua poesia: “Na altura da década de 1950, Moore publicamente desaprovava seu trabalho inicial, falando e escrevendo” (Idem)⁵¹. Em sua nota final, White se permitiu ser muito mais enfática quanto aos termos de sua própria desaprovação à edição *Complete Poems*:

Em seus termos mais gerais, a presente edição sustenta que, embora as omissões de Moore não tenham sido acidentais, elas no entanto *foram um equívoco*. Eu acredito que Moore, nas últimas décadas de sua vida, *fez a seus leitores um derradeiro e unificado desserviço ao alterar e suprimir os escritos que ela publicara quando jovem*. Como as primeiras gerações de leitores de Moore desapareceram, desapareceu com eles a memória de Moore sustentada coletivamente. Essa edição existe como tributo à Moore que seus colegas testemunharam, como um contra-testemunho à Moore que ela própria inventou para tomar seu lugar. (NSP, s. p., grifos nossos).

Nesse sentido, White desqualifica as derradeiras edições feitas pela própria Moore pautada por três razões, basicamente: 1) motivos de força maior conduziram Moore a uma descrença equivocada em relação a seu próprio trabalho; 2) as mudanças feitas uniformizaram uma poética plural; 3) as revisões predominantes ocultaram ou empobreceram os poemas dos anos iniciais. Os cortes profundos que White descreve de fato atingiram muitos poemas de Moore, sendo “Poetry”, como se sabe, um caso icônico. No entanto, essas afirmações contundentes não se sustentam após um exame atento de *Complete Poems*, a última edição que passou pelas mãos de Moore. É estranho sustentar que Moore apenas simplificou poemas em sua edição final, pois nela permaneceram poemas longos e difíceis (presentes na edição *Selected Poems* de 1935), preservados em sua complexidade: “The Jerboa”, “Camellia Sabina”, “Those Various Scalpels”, “Marriage” são alguns exemplos. *Complete Poems*, como dissemos, não é uma edição completa de Moore: mas o derradeiro volume tampouco é tão uniforme quanto White sustenta. Nele, Moore mantém muitos poemas anteriores a 1940, fragmentos de sua tradução de La Fontaine e poemas inéditos. A tudo isso podemos acrescentar que sua poesia tardia possui ainda um charme próprio, no qual a concisão não é empobrecedora: “I May, I Might, I Must” e “To a Giraffe” são apenas dois exemplos. Cabe

⁵⁰That poet whom Eliot, Stevens, Williams, and Bishop loved has been substantially, increasingly lost with each passing decade since 1951, when Moore herself began her long erasure. An accurate assessment not only of Moore’s work, but of the Modernist culture she helped create, requires that we come to terms with the poet she was in the beginning. It is not too late to bring her back. .

⁵¹ “The end result is that Moore has been widely misperceived as primarily a (witty, but nonetheless insistent) moralist, and this has happened because she took pains to ensure it would.”Idem

também perguntar se Moore estava de fato tão desacreditada de sua própria poesia quando, afinal de contas, continuava voltando para ela com interesse e disposição.

A Moore que White descreve destoa da versão de Elizabeth Bishop. No texto de memórias “Efforts of Affection” (1969), Bishop descreve uma carismática Marianne Moore na maturidade, aclamada como poeta e mais à vontade na condição de figura pública:

Ela era agora Marianne Moore, a amada “figura” de Brooklyn e Manhattan; a fã de beisebol; a amiga de muitas celebridades exibidas; uma convencida admiradora dos Presidentes Hoover e Eisenhower e do Prefeito Lindsay; recebedora de dezesseis títulos honorários (ela uma vez me mostrou suas faixas de formatura favoritas); leitora de poesia por todo o país, em cenários muito diferentes do auditório do Brooklyn quando, nos anos 1930, eu a ouvi ler com William Carlos Williams. Ela aproveitava cada segundo de atenção que recebia, ainda que também pudesse ser um “fardo” (BISHOP, 2011, s. p.)

Para Bishop, a Moore dos anos finais colheu os louros de anos de dedicação incansável à literatura. Se, no episódio mencionado acima, Moore esteve extremamente constrangida durante uma leitura ao lado do (desenvolto) Williams, décadas antes, Bishop a presenciou conquistando plateias e jornalistas. No entanto, os motivos para edições tão drásticas são, mesmo para Bishop, um mistério:

Ela uma vez afirmou, depois de uma visita a seu irmão e à família dele, que ser casado e ter filhos tem uma enorme vantagem: “Não é necessário refletir sobre se o que se faz é certo ou não. Não há tempo. A pessoa sempre está precisando ir ao mercado ou levar as crianças para algum lugar. Não há tempo para se questionar, “isso está *certo* ou não está?”

Claro que ela se questionava, e constantemente. Mas, assim como nas notas de seus poemas, Marianne nunca abria o jogo totalmente. Sua volubilidade, sagacidade, a risada autodepreciativa, nunca esclareceram realmente aquelas decisões rápidas dela — ou melhor dizendo, decisões intuitivas — como boas ou más, certas ou erradas; *e seu meticuloso sistema ético poderia ser um blefe* (Idem).

Uma recordação específica de Grace Schulman parece basilar ao seu desejo restaurador:

Hoje, considero que a exclusão desses poemas diverge de sua lealdade habitual ao trabalho feito. Eu me lembro de uma tarde congelante no começo dos anos 1960, quando estávamos em um táxi atravessando a Brooklyn Bridge a caminho de uma matinê. No lado de Manhattan, ficamos intrigadas ao ver um homem de calças pretas puídas diante do que parecia ser uma tela de pintura queimando em uma lata de metal, suas chamas roxas, verdes e laranjas ardendo no ar. “Poderia parar aqui, por favor”, Moore disse, sentando-se mais à frente. Quando o motorista parou constrangido na guia próxima ao fogo, ela abaixou o vidro da janela e inclinou-se para fora, segurando seu chapéu de aba larga para que ele não voasse com o vento, “Não queime seu trabalho”, ela ordenou. Sua voz era soturna. O homem olhou para ela, desnorreado. “Não, jamais queime seu trabalho”, ela repetiu, como se estivesse falando também comigo, ou consigo mesma. Após uma pausa, ela pediu ao

motorista que seguisse em frente. Ao me lembrar dessa corrida, eu me dou conta de que jamais descobrimos por que ele estava queimando a tela, assim como eu jamais descobri os verdadeiros motivos por trás das omissões dela. Ainda assim, no fim das contas, a memória é um sinal (Ibid, p. xxi)⁵²

A memória parece ser vívida e definitivamente marcante no imaginário de Schulman: a intensidade das chamas coloridas saídas da pintura, seu contraste com o frio congelante, os detalhes que colaboram na evolução dramática — o pedido para que o motorista pare, seu constrangimento, o baixar da janela, o chapéu que corre o risco de ser arrancado pela força do vento — nos convencem da centralidade do episódio em sua vivência com Marianne Moore. Parece estranho, no entanto, o salto do vínculo entre a destruição da pintura e as omissões de Moore — afinal, como a própria Schulman sugere, nada sabemos sobre o homem da rua, sequer se ele era de fato o criador da tela incendiada. Se as edições de Moore quase sempre cortavam longos trechos de versões anteriores, não parece necessário associar uma edição extensa à autodestruição. Ao apresentar a memória como um “sinal”, Schulman não reflete criticamente sobre os sentidos das edições de Marianne Moore, mas coloca suas intenções no nível do enigma: nunca saberemos quem era o sujeito, e tampouco conheceremos os desejos secretos de Moore — essa faceta também oculta e estranha do sujeito que edita.

No entanto, a cena é também emblemática e talvez possa ser lida, de fato, como “sinal” de um impasse não apenas de Schulman enquanto amiga e editora, mas de todos os leitores e editores de Moore. Retirar um grande conjunto de poemas de uma antologia final equivale a “queimá-los”? Cortar estrofes inteiras de um poema é o mesmo que mutilá-lo? Em certa medida, sim, para muitas editoras de Marianne Moore, que justificam seus trabalhos editoriais pela percepção de que a versão final deixada por Moore é defeituosa, incompleta, insuficiente. É interessante acompanhar como todas elas rejeitam *Complete Poems*, embora por diferentes razões. Por outro lado, a multiplicidade de edições assegura a visibilidade dessa dinâmica de autoedição: o leitor que estiver confinado a *Complete Poems* dificilmente terá dimensão das omissões mencionadas na epígrafe.

A edição de Schulman é uma espécie de metáfora não intencional de um problema que ultrapassa seu projeto: quando se olha para ela com visão panorâmica é possível perceber

52 “As I consider it now, the exclusion of those poems seems out of keeping with her customary allegiance to the work done. I recall a freezing afternoon in the early 1960s, when we rode in a taxi across the Brooklyn Bridge on the way to a matinee. On the Manhattan side, we were intrigued to see a man in a tattered black pants standing by what was apparently a painted canvas burning in a metal trash can, its purple, green, and orange flames leaping in air. ‘Would you stop here, please’, Moore said, sitting forward. When the driver had pulled over awkwardly to a curb near the fire, she rolled down her window and leaned out, holding down a wide-brimmed hat to keep it from flapping off in the wind. ‘Don’t burn your work,’ she commanded. Her voice was plangent. The man looked at her, bewildered. ‘No, don’t ever burn your work,’ she called out again, as though talking as well to me, and to herself. After a pause, she asked the driver to move on. Remembering that ride, I realize now that we never found out just why he was burning the canvas, just as I’ve never know the actual reasons for her omissions. Still, at the very least, the memory is a sign” (Ibid, p. xxi)

que o debate toca as raias de um problema teórico espinhoso, que apenas começava a se desenhar à época da morte de Moore. Estamos diante de noções conflituosas sobre autoria, obra e edição. “Problema ao mesmo tempo teórico e técnico”, afirmaria Michel Foucault em 1969:

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse "tudo"? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e àqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado. E se poderia continuar: será que se pode dizer que *As mil e uma noites* constituem uma obra? E os *Stromates*, de Clemente de Alexandria, ou as *Vidas*, de Diogênes e Laércio? Percebe-se que abundância de questões se coloca a propósito dessa noção de obra. De tal maneira que é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra. A palavra "obra" e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor. (FOUCAULT, 2015, p. 270)

A constante autoedição de Moore torna esse debate mais cheio de nuances do que de costume na obra de qualquer outro autor. No exemplo dado por Foucault, o pontapé inicial, “tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente”, já representa, no caso de Moore, uma tarefa colossal. Entre uma publicação e outra, a pontuação de um poema poderia ser levemente alterada. Nesse caso, já estaríamos lidando com uma nova versão? Que nível de intervenção é necessário para que se considere uma versão diferente e não somente um ajuste ou correção? Uma edição que queira contemplar a variedade de versões de um mesmo poema deve incluir todas elas? O que dizer dos seus ecléticos arquivos, que incluem anotações, recortes e até um romance inteiro jamais publicado? Uma edição que contemple apenas uma versão de cada poema — seja esta a escolhida por Moore, seja a escolhida pelo editor — corre o risco de não fazer jus ao dinamismo com que Moore revisava seu trabalho. Uma edição que, no extremo oposto, se propusesse a incluir cada mínima alteração, corre o risco de se tornar ainda mais engessada em sua saturação de versões bastante próximas, dificultando a passagem de um poema para outro — a seleção e ordenação dos poemas sempre foi uma preocupação central de Moore. Por mais relevante que seja o debate sobre essas opções específicas de gerenciamento de versões, cortes e acréscimos para a definição do que constitui o corpo de poesia de Marianne Moore, tomá-lo como um problema de ordem prática obscurece um efeito que inevitavelmente surge diante da diversidade de leituras e tomadas de decisão: como se

tem notado, não há uma única edição privilegiada da obra de Moore porque ela coloca em xeque nossas expectativas quanto à fixidez do texto.

A pluralidade de versões textuais, métodos e edições é frequente no modernismo. “Há um fantasma que assombra *The Waste Land*” escreveu André Cechinel, “e, por incrível que pareça, é o fantasma de si mesmo” (CECHINEL, 2012, p. 16). Na tese “O Referente errante”, Cechinel aponta para as diversas repercussões a respeito do manuscrito do poema editado por Ezra Pound — documentos que vieram a público em 1971 através da edição de Valerie Eliot. A interlocução com Pound no processo de revisão de *The Waste Land* já era conhecida, mas apenas com a publicação desse volume críticos e leitores conheceram a profundidade das intervenções. O acesso a esse material marcou uma virada nos estudos críticos do poema de Eliot, pois, a partir do que foi incluído ou deixado de fora, abriu-se ainda mais um leque de referências literárias. Às teses sobre a versão definitiva do poema de Eliot somaram-se leituras das predileções poundianas e seus efeitos sobre esse poema “originário”: “Mais uma vez, com os rastros de um ‘poderia ter sido’, caminhos e posições multiplicam-se *ad infinitum*” (Ibid, p. 17). Embora o processo de colaboração entre Eliot e Pound seja diverso da autoedição de Marianne Moore, existe uma coincidência notável em relação a seus efeitos críticos: os textos modernistas estão provocando, ainda hoje, interna e externamente, a fixidez do texto poético. “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível”, escreve Jacques Derrida na abertura de *A farmácia de Platão* — ensaio que, por outros meios, se debruça sobre as lendas que podem recair sobre um texto.

No texto “As fronteiras da crítica” (1956), Eliot propôs uma biografia ambígua das “Notas a *The Waste Land*”. Segundo ele, inicialmente foram escritas apenas as referências do que havia sido citado a fim de contornar a acusação de plágio. Na iminência da publicação do poema em livro, porém, ele decidiu expandir o anexo para que o texto como um todo tivesse um tamanho mais adequado ao formato. Nessa altura, porém, algumas décadas depois da primeira publicação do poema, Eliot relata arrependimento por essa decisão. “Já por vezes pensei em me desembaraçar dessas notas”, escreveu Eliot,

mas agora já nunca mais se poderão separar do texto. Quase têm alcançado mais popularidade que o próprio poema — alguém que adquirisse o meu livro e descobrisse que as notas de *The Waste Land* lá não vinham, exigiria a devolução do seu dinheiro. Mas não creio que as referidas notas tenham feito mal a outros poetas:

certamente não me recordo de nenhum bom poeta contemporâneo que tenha abusado desta prática. (Quanto a Miss Marianne Moore, as suas notas são sempre pertinentes, curiosas, conclusivas, deliciosas e não dão qualquer espécie de encorajamento ao investigador de origens (ELIOT apud CECHINEL, 2012, p. 24-25))

Diversos pontos dessa história, porém, são passíveis de contestação. Não é ponto pacífico que Eliot apenas tenha decidido incluir as notas por uma razão da longitude do texto ou que elas tenham uma motivação exclusivamente citacional. Muitas das citações são tão imprecisas que aparentam relaxo — por exemplo, a 199 “Não conheço a origem da balada de onde foram retirados esses versos: disseram-me que de Sidney, Austrália” e a 360 “Os versos a seguir foram estimulados pelo relato de uma expedição à Antártica (esqueci-me qual, mas acho que uma de Shackleton)” (ELIOT, 2016, p. 38-40) — e portanto não cumprem o propósito de referenciar. Sob esse aparente desleixo, reside seu caráter literário: de fato as notas não se desembaraçam do texto poético porque mantêm com ele uma conversação na trama ficcional. Como resume Cechinel:

As “Notas sobre *The Waste Land*”, lidas sob a ótica de um falso acontecimento, assemelham-se às moedas falsas que hoje associamos aos projetos dos escritores modernistas. Por trás de sua suposta referencialidade, as notas parodiam o dispositivo acadêmico que as estrutura, revelando, enfim, que toda explicação ali proposta caminha lado a lado com uma autoironia descrente da pretensa neutralidade analítica. (CECHINEL, 2012, p. 29).

É propício que Eliot tenha dito que Moore não “abusou” da prática referencial, pois suas notas “não dão qualquer espécie de encorajamento ao investigador de origens”. Quase duas décadas após a publicação desse ensaio de Eliot, Moore também incluiria, ao final de *Complete Poems*, diversas notas aos poemas: notas que, à maneira de *The Waste Land*, são muitas, e criam o efeito de volume a uma obra estreita. Nesse caso, ajudam a fazer parecer que esses poemas falsamente referenciados como “completos” têm uma totalidade um pouco maior do que fato possuem.

Eliot não seria capaz de prever que as notas de Moore — justamente por serem, na superfície, mais precisas e sucintas — seriam desconsideradas com frequência. Enquanto Eliot as considerou um trunfo de Moore, a maioria dos demais leitores acreditou que fossem irrelevantes. É raro ver esse conteúdo em posição de destaque nos principais estudos sobre ela. Por sua objetividade e concisão, a voz crítica das notas de Moore raramente foi reconhecida. A nota que antecede notas aos poemas, literalmente “A note on the notes”, é escandalosamente sucinta numa edição sem prefácio, posfácio ou orelha assinados pela autora:

Uma disposição para satisfazer objeções contrárias à maneira de escrever de alguém pode levar o trabalho desse alguém a se tornar o burro que finalmente se descobre sendo carregado por seus donos, já que alguns leitores sugerem que as aspas interrompem uma progressão agradável; outros, que notas ao que deveria ser completo são pedantes ou uma evidência de uma tarefa insuficientemente realizada. Mas já que em tudo que escrevi há versos cujo interesse central foi um empréstimo, e como ainda não fui capaz de desenvolver esse método híbrido de composição, os reconhecimentos parecem honestos. Talvez aqueles que se incomodam por condições, retenções, e pós-escritos se convençam a ter boa fé e ignorar as notas

M.M.

(CPM, p. 262)⁵³

O *adynaton* presente na analogia do burro que é carregado pelos donos é de ironia cortante: Moore sugere uma clara hierarquia entre poemas e notas e satiriza aqueles que se interessam mais pelas referências do que pelos versos. Aos leitores que se “incomodam” pelas notas e pelas “condições” postas, o recado é direto: ignorem-nas. Por um lado, Moore estava antecipando uma crítica esperada aos seus adendos: a essa altura, ela conhecia a ironia de muitos leitores pelas “Notas sobre *The Waste Land*”. Por outro, ela marcou posição com firmeza quase única entre seus contemporâneos, a começar pela decisão de criar notas mesmo conhecendo os riscos. “Omissões não são acidentais”, reza a famosa epígrafe, e Moore gostaria que as lacunas tivessem sentido quando, por exemplo, referenciou uma versão extensa de “Poetry” em nota ao poema na sua versão de três versos. Não é por acaso que Moore modificou tantas vezes e em tamanha profundidade seu poema mais metalinguístico.

Ela os adaptou [os poemas] em resposta a circunstâncias sociais, culturais e textuais — hábito que concorre com a visão darwinista do texto que claramente ocupou Moore durante o período final da adolescência e aos vinte e poucos anos. Na verdade, para Moore, assim como para muitos de seus colegas modernistas, a teoria de Darwin se mostrou uma importante e nova metáfora de mudança — uma metáfora que separou artistas formados no começo do século vinte das ideias de seus pais e das crenças profundamente difundidas da população geral. Aqueles envolvidos no estudo de textos do modernismo deveriam manter em mente que creditar noções materialistas de Darwin a respeito da evolução orgânica constituiu um componente vital do que significava ser “moderno”. Os textos em andamento do movimento modernista, como os textos de Moore, podem ter mais a ver com o texto da evolução do que críticos textuais consideram (SCHULZE, 1998, p. 299)⁵⁴.

53 “A willingness to satisfy contradictory objections to one’s manner of writing might turn one’s work into the donkey that finally found itself being carried by its masters, since some readers suggest that quotation-marks are disruptive of pleasant progress; others, that notes to what should be complete are a pedantry or evidence of an insufficiently realized task. But since in anything I have written, there have been lines in which the chief interest is borrowed, and I have not yet been able to outgrow this hybrid method of composition, acknowledgements seem only honest. Perhaps those who are annoyed by provisions, detainments, and postscripts could be persuaded to take probity on faith and disregard the notes” (CPM, p. 262).

54 “She adapted them in response to her changing social, cultural, and textual circumstances—a habit concurrent with a Darwinian vision of text that clearly occupied Moore during the period of the late teens and early twenties. Indeed, for Moore, as for many of her modernist colleagues, Darwin’s theory provided an important new metaphor for change—a metaphor that separated the educated artists of the early twentieth century from the ideas of their parents and the deeply held beliefs of the general populace. Those engaged in the textual scholarship of modernism should bear in mind that to credit Darwin’s materialist notions of organic evolution

Enquanto um dos fantasmas de *The Waste Land* toma corpo no manuscrito das edições de Pound, a sombra de *Complete Poems* se parece mais com um rastro longo, volumoso e pesado de poemas publicados ausentes dessa derradeira edição. Esses textos deixados para trás, na visão de crítica da imensa maioria dos pesquisadores da obra de Moore, são considerados seus melhores poemas — tesouros que precisam ser rastreados, acolhidos, trazidos à luz. Olhar *Complete Poems* com foco no que está ausente é um lugar comum da crítica de Moore: é raro encontrar uma leitura que evidencie o que Moore decidiu manter ali.

É importante enfatizar que, por mais que leitores e editores mais recentes insistam no aspecto empobrecedor de *Complete Poems*, também é possível tratá-la, como faz Robin Schulze em sua sugestão de obra orgânica, enquanto uma peça do prisma maior da produção poética de Marianne Moore. Sustentamos também que, com suas notas e traduções, o volume funciona como um mosaico de sua percepção crítica. Nesse sentido, é importante pensar em como as diferentes edições de Marianne Moore podem funcionar em diálogo. A relevância longa de *Complete Poems* se sustenta também em termos práticos — que, por mais que se resista, também possuem peso considerável na recepção da poeta. Em que pese sua incompletude, esse volume continua sendo a mais antologia de poemas de Moore com notas da autora, é a publicação mais fácil de encontrar no mercado e a única integralmente traduzida para o espanhol — com tradução premiada da professora Olivia Miguel —, e que serviu de referência para o primeiro volume dedicado a Moore no Brasil — embora apenas uma fração dela tenha sido traduzida por José Antônio Arantes. *Complete Poems*, portanto, é para muitos leitores no mundo a principal porta de entrada na poética de Moore, a mais disponível e, por mais que seja passível de contestação em termos de alcance, é a que possui mais alcance em diversos níveis⁵⁵. Se o cotejo de versões e a assimilação da mudança são práticas fundamentais quando lemos Marianne Moore, descentralizando portanto qualquer edição definitiva, também é possível lançar a *Complete Poems* um olhar que não se restrinja à falta ou à melancolia. Moore aborda esse dinamismo da criação no poema “The Mind is an Enchanting Thing”:

The Mind is an Enchanting Thing

is an enchanted thing

constituted a vital component of what it meant to be "modern." The evolving texts of the modernist movement, like Moore's texts, might have more to do with the text of evolution than textual critics have yet considered.” (SCHULZE, 1998, p. 299)

⁵⁵ E, por tudo que foi dito no capítulo, é também a edição que priorizamos ao selecionar poemas nessa tese.

like the glaze on a
 katydid-wing
 subdivided by sun
 till the nettings are legion.
 Like Giesecking playing Scarlatti;

like the apteryx-awl
 as a beak, or the
 kiwi's rain-shawl
 of haired feathers, the mind
 feeling its way as though blind,
 walks along with its eyes on the ground.

It has memory's ear
 that can hear without
 having to hear.
 Like the gyroscope's fall,
 truly unequivocal
 because trued by regnant certainty,

it is a power of
 strong enchantment. It
 is like the dove-
 neck animated by
 sun; it is memory's eye;
 it's conscientious inconsistency.

It tears off the veil, tears
 the temptation, the
 mist the heart wears,
 from its eyes—if the heart
 has a face; it takes apart
 dejection. It's fire in the dove-neck's

iridescence; in the
 inconsistencies
 of Scarlatti.
 Unconfusion submits
 its confusion to proof; it's
 not a Herod's oath that cannot change.
 (MOORE, 1981, pp 134-135)

[A mente é uma coisa encantadora

é uma coisa encantada
 como o brilho de
 asa de gafanhoto
 repartida pelo sol
 numa legião de teias
 Como Giesecking tocando Scarlatti;

como pontada de ave
 bicante, ou
 o quiví-marrom e o xale
 de penas peludas, a mente
 feito cega, caminha e sente
 o caminho adiante com os olhos no chão.

Tem memória de ouvido,
 capaz de ouvir de novo
 sem ter repetido.
 Como a queda do giroscópio,

de fato inequívoca
 já que acertada com certeza soberana,
 é um poder de
 forte encanto. É como
 pescoço de pombo
 animado com o sol; é olho de memória.
 é inconsistência consciente

Ela desfaz o véu; afasta
 a tentação e a névoa
 dos olhos do coração — se é
 que ele tem rosto; desmembra
 o desalento. É fogo no pescoço do pombo,
 iridescente; nas
 inconsistências
 de Scarlatti.

Desfazer o obscuro
 é colocar à prova o confuso:
 não é julgamento de Herodes que não pode mudar.]

No poema, os encantos da mente consistem na imprevisibilidade de como operam. Outros fenômenos, sensoriais e cerebrais, não são apenas *percebidos* pela mente, mas *criados* por ela: a mente é capaz de organizar a confusão de emoções (“It tears off the veil, tears/ the temptation, the/ mist the heart wears,”), de reproduzir um eco do passado (“It has memory’s ear/ that can hear without/having to hear”) e até de se guiar autonomamente sem depender da visão (“the mind/ feeling its way as though blind,/ walks along with its eyes on the ground”). Como resumiu Augusto de Campos, Moore domina “pensamento e imagem” em sua poética: o verso está sempre à prova e sujeito à mutação (CAMPOS, 2019).

Complete Poems é quase uma unanimidade em desagradar críticos de Moore mas, como estamos vendo, o faz por diferentes motivos. Parece-nos, no entanto, que a obra é mais rica — e mais modernista — do que leitores de Moore costumam considerar. Possui uma rica variedade de poemas em termos de formato, tema e cronologia. Ao apresentar poemas, traduções e notas, consegue representar parcialmente o trabalho de Moore enquanto poeta, crítica, editora e tradutora. As notas presentes ao fim da edição remetem ao dinamismo que Schulze considera tão ausente (pois aponta para referências utilizadas; leituras extra literárias; por vezes versões anteriores dos poemas; e inclui também desenhos, traduções e comentários de Moore). Se levarmos em conta ainda a capacidade de circulação editorial — um aspecto que pode ser menor numa discussão teórica, mas que não nos parece irrelevante —, a edição *Complete Poems* é uma das mais acessíveis — dentro do que se propõe a fazer — e legíveis que estão disponíveis no mercado. Enquanto as edições de Schulze e White são preciosas para a leitura especializada, elas não são atraentes para o leitor que busca um contato inicial com Moore. Se concordarmos com White que Moore priorizou a acessibilidade do livro em

diversos níveis, *Complete Poems* é um sucesso, não um fracasso: foi reeditada diversas vezes, teve um relativo sucesso comercial e continua sendo protagonista na divulgação ampla da poesia de Moore.

Investigar as motivações de Moore para as mudanças em sua obra parece desviar a atenção crítica da natureza da mutação: o rearranjo que Moore impôs à sua obra parece mais próximo da lógica do *bricoleur*, como definida por Claude Lévi-Strauss. O pensamento mítico, afirma Lévi-Strauss, subsiste nessa prática intimamente ligada à criatividade e ao improviso. O *bricoleur* como aquele que se reinventa com “meios-limites”, trabalhando com objetos heterogêneos e de segunda mão (LÉVI-STRAUSS, 1989), possui intimidade com o artista da decupagem modernista. Na escrita de Marianne Moore, a bricolagem acontece em dois níveis: o primeiro é o da composição dos poemas, que colecionam citações e referências diversas ressignificadas em uma nova moldura textual; o segundo é o da reorganização da obra macrotextual, também atravessada pela reescrita microtextual, mas que não se limita a ela, pois explora a elasticidade da obra ao reconfigurar a extensão e o formato de publicações anteriores em livros com ampla liberdade. Enquanto o nome *Complete Poems* causou diversas consternações em críticos e leitores por, a princípio, falsear o conteúdo do volume — que não inclui, afinal, *completamente* o que Moore escreveu —, ele não precisa ser lido tão literalmente quando abordamos sua obra pelas lentes da bricolagem. Moore nos apresenta um volume *completo* em si mesmo, ao qual nada falta dentro do jogo que executa com os objetos disponíveis à mão, mas jamais *completado*. Laurence Stapleton escreveu que, para ela, tudo que Moore escreveu tem algum interesse crítico: “Como Marianne Moore, até onde sei, nunca escreveu nada que deixasse de estimular, encantar ou divertir a mente, sempre valerá a pena ler seus versos deletados desse poema [“Nine Nectarines”] e de outros” (STAPLETON, 1978, p. 79)⁵⁶. Assim, a autoedição não destaca a falta: ao contrário, está engajada no trânsito pelas diferentes versões de forma complementar, e o jogo da bricolagem enfatizando o que há de mais lúdico, inquieto e potente nessa poética. Omissões não são acidentais: são um sinal de que essa obra viva está sempre disposta à transformação e ao recomeço.

⁵⁶ “Since Marianne Moore, to my best knowledge, never wrote anything at all that failed to stimulate, or charm, or divert the mind, it will always be worthwhile to read the deleted lines in this poem and in others” (STAPLETON, 1978, p. 79).

Marianne Moore, modernismo e a tradição da impessoalidade

Você percebe algum sinal de vida inteligente ao seu redor em Nova York? Ainda retenho curiosidades e vestígios de primeiras esperanças, embora eu duvide que alguma vez vá voltar aos Estados Unidos, a não ser talvez como quem vai ao circo
Ezra Pound a Marianne Moore, 16 de dezembro de 1918

“Você nunca vai vender mais de quinhentas cópias”, escreveu Ezra Pound a Marianne Moore em 1918, “porque seu trabalho demanda atenção mental”⁵⁷:

Suas coisas prendem o olhar. Pela maior parte dos poemas eu simplesmente corro os olhos (eu Lhe agradeço Deus por essa autoproteção automática) MAS meu olho atento prosseguiu vagarosamente, e eu sei quantas coisas parecem simples, sobre as quais pessoas supostamente inteligentes me procuram pedindo explicação. — / — / (POUND, 1982, p. 143)⁵⁸

A célebre carta de 16 de dezembro contém alguns lugares-comuns na crítica de Moore até os dias atuais: por um lado, o aspecto demandante da poesia de Moore é justamente o que desperta o interesse de Pound; por outro ele, acreditava que sua poesia seria sempre limitada a um público restrito — possivelmente dificultosa até para os “supostamente inteligentes”. Na época, Pound já era uma figura aglutinadora de talentos literários e Moore é frequentemente citada como uma poeta que ele ajudou a publicar. Um dos modos de nomear esse estranhamento foi projetando-o em sua suposição da pessoa Moore: se ela era jovem ou madura, quais eram suas influências e sua experiência de autora. Com seu humor característico — e num tom que pode ser considerado um flerte, como propõe Bonnie Scott⁵⁹ —, Pound perguntou abertamente a Moore como ela era fisicamente e quais eram suas referências literárias:

Oh e quanto a sua idade; há quanto mais de juventude para ser incorporado ao trabalho e quanto mais de fechamento pode ser esperado? [...] E você é uma negra etíope cor de azeviche tom de Otelo, ou aquele verso em um dos seus poemas da *Egoist* foi apenas parte de sua elaboração geral e alegoria e projetado para diferenciar sua cor daquela do zoológico ao redor? (Idem)⁶⁰

57 “Your stuff holds my eye. Most verse I merely slide off of (God I do ye thank for this automatic selfprotection), but my held eye goes forward very slowly, and I know how simple many things appear to me which people of supposed intelligence come to me to have explained. — / — /” (POUND, 1982, p. 143).

58 Idem

59 Moore, whom Pound had never met, was the recipient of one of Pound's most bizarre communications in 1918. This was a letter, partly in doggerel, that defines male and female difference, and moves on to define androgynous variations for Moore and himself. (SCOTT, 1995, p. 92)

60 “O what about your age; how much more youngness is there to go into the work, and how much closening can be expected ? And what the deuce of your punctuation? I am puzzled at times: How much deliberate, and therefore to be taken (by me) with studious meticu- lousness?? How much the fine careless rapture and therefore to be pot- shotted at until it assumes an wholly demonstrable or more obvious Tight- ness???? [...] And are you

Se as antenas de Pound fizeram suposições erradas a respeito de Moore, elas anteciparam uma dificuldade duradoura de pensá-la em termos de pertencimento. Pound não estava apenas equivocado sobre a cor dela: ele também não localizou com precisão suas influências mais diretas. “Quanto do seu verso é europeu? Há quanto de Paris nele? Isto é, creio, curiosidade legítima de minha parte” (Idem) ⁶¹. Em *The Pound Era*, após uma dedicada leitura cerrada de “Bird Witted” de Moore, Hugh Kenner confirma o quanto o verso de Moore desafiava a compreensão de Pound:

Por muitos anos a textura de poemas assim [como o de Marianne Moore] desafiava Pound, uma textura inseparável da exploração de fronteiras consonantais, a aguda distinção entre uma palavra e outra. A “palavra” é talvez o elemento mais artificial da prosódia; normalmente não se ouve palavras; as junções audíveis são entre palavras. Qualquer um que tenha ouvido em vão diálogo em língua estrangeira na tentativa de discernir palavras aprendidas em aula compreende o quanto cortar os limites entre as palavras é estranho na fala comum. (KENNER, 1971, p. 90)⁶².

A leitura de Pound sobre a poesia de Moore veicula a percepção de uma certa “estrangeiridade” que ao mesmo tempo fascina e incomoda. Moore, após estudar as edições de Pound aos poemas que enviara, responderia com uma sucinta nota biográfica que nega a origem etíope: “Ao contrário de sua impressão, eu sou clara e tenho o cabelo ruivo”. É possível concluir que a possibilidade de diferença racial incomodava Pound. Ainda segundo Scott: “Pound prossegue considerando a ‘utilidade mútua’ deles, revelando um alívio gratuito de sua ansiedade racista por ela ser uma ruiva, não ‘etíope’, o que teria significado uma lacuna ainda maior do que a diferença de gênero” (SCOTT, 1994, p. 92)⁶³.

Moore não confrontou Pound em relação a esses comentários, mas tampouco concordou com a leitura inicial que fez dela. Sobre a exigência de “atenção mental” que

a jet black Ethiopian Othello-hued, or was that line in one of your Egoist poems but part of your general elaboration and allegory and designed to differentiate your colour from that of the surrounding menagerie?” (Idem)

61 “How much of your verse is European? How much Paris is in it? This is, I think, legitimate curiosity on my part. If I am to be your editor, and as I am still interested in the problem of how much America can do on her own. (Political divisions not mattering in the ultimate, but . . .)” Ibid, p. 144.

62 For many years the texture of such poems challenged Pound, a texture inseparable from their exploitation of consonantal boundaries, their sharp discrimination of word from word. The “word” is perhaps the most artificial element in prosody; one normally does not hear words; the junctures one hears are between phrases. Anyone who has listened in vain to foreign speech for the separate words he memorized in a classroom understands how alien to normal speaking is a cutting between word boundaries. (KENNER, 1971, p. 90)

63 “Pound goes on to consider their “mutual usefulness,” displaying gratuitous racist anxieties relief that she is a redhead, not “ethiopian,” which would have posed a larger gap even than gender difference” (SCOTT, 1994, p. 92). Scott destaca outros comentários racistas de Pound na correspondência com Moore e em sua leitura de Gertrude Stein: “acism entered into his literary discussions with Marianne Moore, and anti-Semitism surfaced in remarks about Gertrude Stein, whose literary experimentation he passed off as ‘Yiddish’” (Ibid, p. 94)

Pound apontara, Moore responderia em janeiro de 1919 que as dificuldades impostas pela leitura não eram intencionais:

Qualquer coisa que seja um empecilho para meu leitor é para mim um arrependimento e a pontuação deve ser exata. Em circunstâncias normais, é imensamente difícil me ver obrigada a alterar a pontuação assim como alterar palavras, embora admita que por vezes eu seja arrojada e irresponsável (SL,p. 123)⁶⁴.

Não há em Moore — nem em seus ensaios, nem em seus poemas e cartas — elogio ao hermetismo. “*We/ do not admire what/ we cannot understand*”, ela dissera em “Poetry” É curioso ver a jovem Moore preocupada com a fluidez da leitura quando ela seria tão frequentemente definida como uma poeta difícil — talvez porque suspeite de que sua poética tenha, inevitavelmente, alguns “empecilhos”, ela “confesse” que não consegue deixar de ser “arrojada” em certos momentos. No diálogo com Pound, que abusava de uma persona contundente, sarcástica e quase tirânica, o lado mais comedido de Moore geralmente prevalecia. Mesmo quando discorda dele, sua postura é discreta. Segundo Lois Bar-Yaacov:

Fato é, porém, que em grande medida a insistência autoconfiante de Pound, seu *bullying* afetivo, sua adoção de papeis, primeiro de legislador literário, depois, de autoridade de pai ou de avô, combinou bem com a espantosa noção que Marianne Moore tinha de si mesma como indisciplinada, preguiçosa, e necessitada de repreensão, sua frequente expressão da humildade mais abjeta. (BAR-YAACOV, 1998, p. 509)⁶⁵.

Como sugerimos anteriormente, essa autoimagem colegial de Moore, em busca de conselho e disciplina, não correspondia a toda sua potencialidade como artista. Por mais que a própria Moore tenha favorecido essa representação “modesta”, é possível depreender da interação com Pound, e também de outras, um performatividade que suavizou os aspectos mais provocativos de sua poética. Da mesma maneira que soube impor suas predileções na edição organizada por Eliot — não sendo, portanto, nem um pouco refém do senso de organização de um poeta mais experiente — ela também resistiu a certas posições de Pound ainda que, para tanto, tenha privilegiado, na maior parte do tempo, a via do silêncio. “Felizmente a humildade de Marianne Moore”, prossegue Bar-Yaacov:

64 “Anything that is a stumbling block to my reader, is a matter of regret to me and punctuation must be exact. Under ordinary circumstances, it is great a hardship to me to be obliged to alter punctuation as to alter words, though I will admit that at times I am heady and irresponsible” (SL,p. 123)

65 “The fact is, however, that for the most part Pound's self-confident insistence, his affectionate bullying, his adoption of the roles, first of literary lawgiver, then, of paternal or grandparental authority, fit well with Marianne Moore's astonishing sense of herself as unruly, lazy, and in need of admonishment, her frequent expression of the most abject humility” (BAR-YAACOV, 1998, p. 509)

não se estendeu ao seu senso do que era genuíno no universo da imaginação. Enquanto ela era modesta, disposta a ser corrigida, e até autodepreciativa, ela sempre permanecia firme em seu conhecimento de suas próprias percepções e objetivos. Ela não se sobrecarregava com ideias e padrões dos outros. No mundo social ela podia ser discreta. No mundo do intelecto e da imaginação ela se mantia de igual para igual em todos os sentidos, e era até feminista em sua sensibilidade. Essa independência intelectual atraía Pound, pois quando ele intuía excelência artística, ele a desenvolvia e promovia fortemente. Nada era mais atraente para ele do que excelência artística inevitável. (Ibid, p. 510)⁶⁶

Tamanha descrição numa era de autores catégoricos, polemistas e que esbanjavam aos quatro ventos sua erudição acabou favorecendo a posição coadjuvante de Moore nos anais do modernismo literário anglófono. Por mais apreciada que tenha sido por seus contemporâneos como um dos maiores nomes da poesia modernista norte-americana, Moore raramente seria incluída em teorias sobre o modernismo literário. Apesar de ter sido parte vital da cena literária de seu tempo enquanto poeta, crítica e editora, Moore não é sequer mencionada em *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, e possui menções ligeiras em alguns dos principais textos sobre poesia moderna, como *A Era de Ezra Pound*, de Hugh Kenner, *A Verdade da Poesia*, de Michael Hamburger, *O arco e a lira*, de Octavio Paz. Na biografia *T. S. Eliot and his age*, Russel Kirk sequer menciona o nome de Moore uma única vez. Uma passagem particularmente frouxa de *Os filhos do barro*, também de Paz, ilustra essa inadequação de Moore a um paradigma de modernismo:

A ‘restauração’ dos anglo-americanos foi uma transformação não menos profunda e radical que a ‘revolução’ dos surrealistas. Essa observação não é aplicável somente a ‘Os cantos’ e a ‘A terra desolada’ [...] mas também à poesia de e. e. cummings, Wallace Stevens, Marianne Moore, William Carlos Williams. Quase só me referi a Pound e Eliot porque há neles uma faceta crítica e programática que não aparece nos outros poetas dessa geração. Não acredito, aliás, que esses poetas sejam menos importantes que Pound e Eliot. Mas ‘importante’ é uma palavra tola: cada poeta é diferente, único, insubstituível. A poesia não é mensurável, não é pequena nem grande — é simplesmente poesia (PAZ, 2013, p. 143, grifo nosso)

Ao citar Moore, Stevens, Williams e cummings, Paz vislumbra de esguelha o ponto cego da centralidade que dá a Pound e Eliot em sua teoria do modernismo, mas não relativiza devidamente a “faceta programática” da busca pelas raízes europeias (busca que muitos desses contemporâneos mencionados não empreenderam, sequer desejaram). A afirmação generalizante de que a poesia “não é pequena nem grande — é simplesmente poesia” é

⁶⁶ “Fortunately, Marianne Moore's humility did not extend to her sense of what was genuine in the world of the imagination. While she was modest, ready to be corrected, even self-deprecatory, she always remained firm in her knowledge of her own perceptions and aims. She was not overwhelmed by others' ideas or standards. In the social world she might be self-effacing. In the world of intellect and imagination she stood equal in every sense, and was even feminist in her sensibilities." This intellectual independence appealed to Pound, for when he sensed artistic excellence, he was strong in developing and advertising it. Nothing more appealed to him than helpless artistic excellence.” (Ibid, p. 510)

esvaziada pelo próprio texto, que nega muito rapidamente uma atenção crítica ao pensamento dos últimos poetas citados. Em outras palavras, o dogmatismo de Eliot e Pound é justamente o que atrai a atenção crítica de Paz, sem que ele comente com a devida atenção os motivos para tanto. Curiosamente, porém, nesse mesmo parágrafo Paz apenas destaca a contribuição da “densidade transparente” da poética de Stevens como um pálido contraponto à grandeza de Eliot e Pound. Não obstante, essa diversidade de poéticas deveria apontar para a existência de uma complexidade interna ao modernismo superior ao esquematismo Eliot-Pound. “Que existem duas tradições na poesia do século XX é evidente”, afirma Burton Hatlen,

por causa de três eventos cruciais em nossa história literária: o repúdio feroz de Williams a *The Waste Land* nos anos 1920, a formação dos Objetivistas na década de 1930 sobre o consenso de uma estética anti-simbolista, e o encontro imediato e profundo que podemos observar nas cartas Olson/Creeley do começo dos anos 1950 (HATLEN, 1981, p. 655)⁶⁷

Dessa maneira, existem diversas linhagens e o pertencimento de Moore a qualquer uma delas não é evidente. O que Paz aponta como a ausência de programa não implica numa ausência de pensamento crítico ou mesmo de teorização a respeito da leitura do contemporâneo e do ideário sobre criatividade. Uma das dificuldades de colocar Moore no paradigma de poeta-crítica consiste no fato de que suas ideias a respeito da poesia moderna não foram sintetizadas em ensaios abrangentes e manifestos, mas estão diluídas em poemas, cartas, resenhas. Como resume Celeste Goodridge:

Podemos especular sobre o motivo da prosa de Moore não ter sido levada tão a sério por críticos que se comprometeram a explorar seu papel enquanto poeta de outra forma. A própria Moore pode ter contribuído para sua negligência ao nomear sua primeira coletânea de ensaios e resenhas com o título aparentemente equivocado de *Predilections*. Ao aliar seu projeto com o daqueles críticos impressionistas, Moore relegou suas leituras a um status menor pelas lentes daqueles que, em 1955, aderiram à distinção conhecida de Eliot entre o crítico e o artista. Além disso, sua introdução a *Predilections*, que discutiremos mais adiante, parece ter sido percebida como evasiva e portanto desestimulou leitores a atribuírem a sua crítica a mesma autoridade e autonomia que deram a Eliot, Pound ou Williams quando seus trabalhos foram editados pela primeira vez. (GOODRIDGE, 1989, p. 4)⁶⁸

67 “That there are two such traditions in 20th century American poetry is clear from three crucial events in our literary history: Williams’s fierce repudiation of *The Waste Land* in the 1920s, the coming together of the Objectivists in the 1930s on the common ground of an anti-symbolist aesthetic, and the instant and powerful meeting of mind that we can see in the Olson/Creeley letters from the early 1950s” (HATLEN, 1981, p. 655)

68 We can speculate as to why Moore’s prose has not been taken seriously by critics who have otherwise been committed to exploring her role as a poet. Moore herself may have contributed to her own neglect by giving her first collection of essays and reviews the seemingly equivocal title of *Predilections*. By allying her project with those of “impressionistic” critics, Moore relegated her readings to a lesser status in the eyes of those who by 1955 subscribed to Eliot’s well-known distinction between the critic and the artist. In addition, her foreword to *Predilections*, which I discuss later, may have been perceived as self effacing and thus have discouraged readers from giving her criticism the authority and autonomy they might have given that of Eliot, Pound, or Williams when their work was first collected. (GOODRIDGE, 1989, p. 4)

Um pouco dessa difusão da voz de Moore ecoa o ideal de impessoalidade pensado por T. S. Eliot em seu pensamento inicial. Como se sabe, são dois os ensaios mais influentes que associam a criação ao apagamento de si: o primeiro é “Tradition and Individual Talent” (1917), o segundo, “Hamlet” (1919). No texto de 1917, Eliot sustenta que a tradição literária não existe estaticamente no tempo, mas está em constante movimento no presente. O novo artista deve não apenas conhecer a tradição, mas *refazer* a tradição: “[A tradição] não pode ser herdada, quem a quiser precisa obtê-la através de imenso trabalho” (ELIOT, 1934, p. 14)⁶⁹. O artista moderno, portanto, conquista o novo com apoio no passado e, ao contrário do que o senso comum pressupõe, com frequência o que há de mais inventivo numa obra nova se manifesta como um eco dos artistas predecessores:

Nós nos debruçamos com satisfação sobre a diferença que um poeta tem com seus antecessores, sobretudo seus antecessores imediatos; nós lutamos para encontrar algo que possa ser isolado para que possa ser apreciado. Na verdade se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito vamos descobrir com frequência que não apenas as melhores, mas as partes mais individuais de seu trabalho serão aquelas nos quais os poetas mortos, seus ancestrais, confirmam mais vigorosamente sua imortalidade. (Idem)⁷⁰

Eliot leva essas ideias mais adiante na conclusão do ensaio, quando sustenta que as emoções do poeta não devem se deixar ler no texto. O ideal para o artista é fugir ao que lhe é mais pessoal, pois “quanto mais perfeito o artista, mais separado é nele o homem que sofre da mente que cria” (Ibid, p. 18)⁷¹. Em “Hamlet”, Eliot dá prosseguimento a essa ideia e descreve com mais detalhe a maneira ideal de transfigurar as emoções pessoais em matéria poética:

A única maneira de expressar emoção na forma de arte é encontrando um ‘correlato objetivo’; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que deva ser a fórmula dessa emoção específica; a tal ponto que quando os fatos externos, que devem terminar na experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada. (Ibid, p. 145)⁷²

A recepção de Moore a essas ideias bastante difundidas já na época é, como dissemos, difusa. É possível porém depreender essas leituras de textos críticos de menor complexidade, como

69 “It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour”(ELIOT, 1934, p. 14).

70 “We dwell with satisfaction upon the poet’s difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously” (Idem)

71 “the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates” (Ibid, p. 14)

72 The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.(Ibid, p. 145)

notas e resenhas. No exemplo a seguir, uma resenha que Moore escreveu a respeito de *Hymen* (1919), de H.D., ela mobiliza ideias sobre a mente artística que ecoam significativamente o conceito de correlato objetivo:

Reconhece-se aqui a artista — a *mente que cria o que necessita para a sua própria substância e nada propicia, querendo — na verdade, desejando aparentar o encontro com sua única contrapartida nos elementos*; no entanto, neste caso, como no caso de qualquer verdadeiro artista, a reserva é concomitante ao sentimento intenso, não sua causa. No trabalho de H.D., não há tanta reserva quanto insistência em certas qualidades; a natureza em seus aspectos agudos é para ela um símbolo de liberdade (CP, p. 80, grifo nosso)⁷³.

Moore empreendeu ainda diversas formas de diluir sua identidade em seus textos poéticos e prosaicos. Não era atípico encontrar pseudônimos em periódicos como *The Dial* e *The Egoist*, mas a troca de pronomes pessoais femininos por masculinos pode ser traçada ao menos um século antes. Segundo Celeste Goodridge: “Como muitas de suas predecessoras do século XIX, Moore também disfarçou seu gênero. Em sua resenha a *Prufrock and Other Observations* de Eliot, Moore se refere a si como ‘ele’ e como ‘esse crítico calejado’; duas personas evidentemente enganadoras” (GOODRIDGE, 1989, p. 15)⁷⁴.

Não obstante, essa evasão, mesmo quando cercada por expressões de reticência e modéstia, nem sempre veio a serviço da neutralidade. Nessa paráfrase sutil de Eliot notada da resenha a H. D., é possível deduzir também uma discreta provocação: Moore incorpora elementos do correlato objetivo eliotiano para elogiar H.D., uma poeta que Eliot não apreciava — ele sugeriu mais tarde no prefácio aos *Selected Poems* que H.D. seria apenas tão somente uma representante menor do imagismo⁷⁵. Moore, ainda, não sugere que os sentimentos intensos precisam ser sufocados ou evitados pela reserva, mas que coexistem com o rigor que atravessa a escrita poética. Moore contrapõe o ideal de neutralidade de maneira ainda mais enfática ao enfrentar, na mesma resenha, estereótipos a que mulheres escritoras estão sujeitas — destacando sua admiração de H.D. por transitar em diversas categorias e dicções:

⁷³ “One recognizes here, the artist — the mind which creates what it needs for its own substance and propitiates nothing, willing — indeed wishing to seem to find its only counterpart in the elements; yet in this case as in the case of any true artist, reserve is a concomitant of intense feeling, not the cause of it. In H.D.’s work, there is not so much reserve as insistence upon certain qualities; nature in its acute aspects is to her, a symbol of freedom” (CP, p. 80).

⁷⁴ Like many of her nineteenth-century predecessors, Moore also disguised her gender. In her 1918 review of Eliot’s *Prufrock and Other Observations*, Moore refers to herself as “he” and as “this hardened reviewer”; both personae are of course misleading (GOODRIDGE, 1989, p. 15)

⁷⁵ “There is one early poem, *A Talisman*, not reprinted in the text of this volume, which I will quote in full here, because it suggests a slight influence of H. D., certainly of H. D. rather than of any other ‘Imagist’[...] The sentiment is commonplace, and I cannot see what a bird carved of *lapis-lazuli* should be doing with *coral* feet; but even here the cadence, the use of rhyme, and a certain authoritativeness of manner distinguish the poem.” (ELIOT, 1935, s.p).

Fale de armas e da tendência de combinar o vigor intelectual e emocional com a violência da natureza, dê um tom marcial, aparentemente masculino, a escritores como H.D., tanto mais que as mulheres são consideradas como pertencentes necessariamente a uma das duas classes — a da intelectual autônoma ou a da bela adormecida eternamente, sem esforço, mas eficaz na proteção calcária indestrutível da domesticidade. A mulher tende, inconscientemente, a ser a norma estética da vida intelectual em casa e, de forma preeminente, no caso de H.D., temos a mulher intelectual, social, privada e “feminina”. Existe, no entanto, uma conexão entre armas e beleza. A covardia e a beleza estão na ponta da espada e no trabalho de H.D., sugeridas pela ausência de subterfúgio, covardia e ambição de dominar pela força bruta, temos heroísmo que não confunde transcendência com dominação e que, em sua indestrutibilidade, são os núcleos de tranquilidade e equilíbrio intelectual (Ibid, p. 82)⁷⁶

Moore, assim, provoca o contraste entre as representações da mulher nas esferas intelectual e doméstica e aprecia a poesia de H. D. por implodir essa divisão ao equilibrar de maneira exemplar a beleza das imagens de delicadeza com um “heroísmo que não confunde transcendência com dominação”. Importante notar ainda a profundidade de paráfrase de H.D. nesse trecho que, como destaca Goodridge, mescla as fronteiras entre os discursos crítico e criativo:

Moore comete um roubo criativo ao se apropriar e consagrar em seu próprio texto em prosa a citação/tradução que H.D. fez de Safo. Nesse momento Moore tanto presta homenagem ao uso que H.D. faz de Safo quanto cria um novo contexto para a citação de H.D., ao lhe dar uma nova configuração em sua prosa. (GOODRIDGE, 1989, p. 19)⁷⁷

A valorização do “tom marcial” nessa esfera assegura que Moore compreendia várias formas de proteção como “armas” efetivas contra a dominação alheia — como veremos adiante no poema “The Paper Nautilus” —, pois resguardam “os núcleos de tranquilidade”, protegem a privacidade e favorecem o “equilíbrio”. É significativo o quanto Moore aprecia um ponto de diferença essencial entre ela mesma e H. D., como resumiu Alicia Ostriker:

Onde Moore é decididamente secular e concreta, H. D. está preocupada com o sagrado, o mítico e o oculto. E onde a arte da H. D. se concentra cada vez mais em questões de sexualidade e gênero, refletindo — ainda que de maneira refratada — a

76 “Talk of weapons and the tendency to match one’s intellectual and emotional vigor with the violence of nature, give a martial, an apparently masculine tone to such writing as H.D.’s, the more so that women are regarded as belonging necessarily to either of two classes - that of the intellectual freelance or that of the eternally sleeping beauty, effortless yet effective in the indestructible limestone keep of domesticity. Woman tends unconsciously to be the aesthetic norm of intellectual home life and preeminently in the case of H.D., we have the intellectual, social woman, non-public and ‘feminine’. There is, however, a connection between weapons and beauty. Cowardice and beauty are at swords’ points and in H.D.’s work, suggested by the absence of subterfuge, cowardice and the ambition to dominate by brute force, we have heroics which do not confuse transcendence with domination and which in their indestructibility, are the core of tranquility and of intellectual equilibrium” (Ibid, p. 82)

77 Moore commits a creative theft as she appropriates and enshrines H.D.’s quotation/translation from Sappho in her own prose commentary. In this moment Moore both pays tribute to H.D.’s use of Sappho and creates a new context for H.D.’s quotation, when she gives it a new setting in her own prose. (GOODRIDGE, 1989, p. 19)

vida de uma mulher que amou, se casou, foi divorciada, bissexual e mãe de uma filha, o mundo de Moore parece assexuado, refletindo uma vida de celibato tranquilo. Essa última diferença foi, obviamente, crucial para suas reputações. Das grandes mulheres modernas, Moore, H. D., Gertrude Stein e talvez Mina Loy, apenas Moore era famosa pela castidade. (OSTRIKER, 1986, p. 480)⁷⁸

Interessa a Ostriker a fundação dessas “reputações” como mitos literários modernos, essenciais ao imaginário das mulheres escritoras posteriores. Apesar de diferenças fundamentais de escrita e fama, Marianne Moore e H. D. foram amigas, leitoras e colaboradoras. E ainda, sustenta-se, possuem uma sintonia profunda e essencial: “Ao contrário dos contemporâneos modernistas mais renomados, Ezra Pound e T. S. Eliot, nem Moore nem H. D. expressaram nostalgia pelas estruturas hierárquicas do passado na literatura, religião e ordem social (Ibid, p. 486)⁷⁹.”

Sobretudo a partir dos anos 1960, porém, as contradições da doutrina da impessoalidade foram cada vez mais escancaradas. O poeta W. D. Snodgrass, a principal voz crítica entre os poetas ditos confessionais, deduz da “extinção da personalidade” uma inquietação de Eliot que também participa de uma ordem muito pessoal. “Tradição e Talento Individual” precede a conversão religiosa de Eliot e sua aproximação cada vez mais franca com o conservadorismo. “O embaraçoso para Eliot”, afirma o crítico Michael Hamburger, “foi que ele tinha uma personalidade individual suscetível a sofrimentos não partilhados pelos outros, nem sequer compreensíveis aos outros, porque estes usufruíam e aprovavam as coisas que Eliot abominava” (HAMBURGER, 2007, p. 181).

Mesmo de um ponto de vista interno ao texto, o uso de “fuga” chama a atenção. Há um salto considerável entre a constatação de que cada artista reconstrói sua própria tradição e de que esse mesmo artista precisa empregar uma “fuga” de sua personalidade para criar. “Pois é essa palavra”, prossegue Hamburger, “que torna a declaração ‘impessoal’, uma confissão íntima” (Ibid, p. 182). É possível acrescentar à leitura de Hamburger que a parte final da citação (“apenas apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir dessas coisas”) torna ainda mais latente o isolamento que Eliot sentia em relação à sua inquietude. Quem é, afinal, desprovido de emoção? Quais pessoas Eliot acusa de uma insensibilidade tão alarmante? Impossível responder com precisão. Em uma sucinta leitura do poema “Pedantic Literalist”, de Moore, Nikolaus Wasmoen considera o confronto que existe

⁷⁸ Where Moore is determinedly secular and concrete, H. D. is preoccupied with the sacred, the mythic, and the occult. And where the art of H. D. dwells increasingly on issues of sexuality and gender, reflecting — in however refracted a way — the life of a woman who loved, married, was divorced, bisexual, and the mother of a daughter, Moore’s world seems asexual, reflecting a life of tranquil celibacy. This last difference was of course crucial to their reputations. Of the great women moderns, Moore, H. D., Gertrude Stein and possibly Mina Loy, only Moore was famous for chastity. (OSTRIKER, 1986, p. 480)

⁷⁹ Unlike their more renowned modernist contemporaries Ezra Pound and T. S. Eliot, neither Moore nor H. D. expressed nostalgia for the hierarchic structures of past literature, religion, and social order. (Ibid, p. 486)

no poema entre o eu-lírico e uma figura que não possui nenhum registro de espontaneidade, que “convida à destruição” justamente porque, em sua arrogância, aparenta ser inabalável — a certeza excessiva é comparada à rigidez da gota do Príncipe Rupert: “Os adversários reais e imaginários de Moore”, afirma Wasmoen, “não são pessoas específicas, mas impasses sociais e mentais que o discurso dessas pessoas representa” (WASMOEN, 2018, p. 55)⁸⁰. Sem apagar as significativas diferenças do que “impasse” e “pedantismo” significavam para Moore e para Eliot, bem como suas divergências de preceitos e valores, é seguro pressupor que, enquanto contemporâneos e colaboradores, seus embates poéticos tinham batalhas em comum. De maneiras diferentes, Moore e Eliot provocaram a afetação acadêmica e a arrogância crítica. Em retrospecto, Eliot foi lido com muita frequência pela ótica da impessoalidade, que parece ter enfatizado demais o escape sob uma moldura da frieza. Na verdade, a fuga é, nas palavras do próprio Eliot, também uma espécie de desejo (o *querer fugir*, como lemos na parte final do ensaio). E, nessa perspectiva, o poeta apenas pode escolher sublimar a emoção, ou fugir dela, trabalhá-la ou deixá-la de fora do poema porque, antes de tudo, é um sujeito que pensa e sente.

Marianne Moore, imagismo e imaginação

A obra de Marianne Moore parece existir numa encruzilhada entre o que se entende, por vezes de maneira imprecisa, como “alto modernismo literário” e outros modos líricos que subvertem o aparato da impessoalidade eliotiana, que opera como metonímia. Distante do ideário de Eliot e Pound e, ao mesmo tempo, diversa da irreverência norte-americana que viria depois, Moore instaura uma espécie de problema crítico que torna difícil não apenas a própria categorização, mas que perturba a solidez de categorias já estabelecidas e familiares na crítica e na academia.

Já se disse, de maneira acertada, que a própria Moore colaborou na construção de uma autoimagem de poeta mais bem comportada do que seus poemas eram de fato, através de suas manifestações de modéstia afetada⁸¹. Em mais de uma ocasião Moore afirmou que a única razão para ser considerada uma poeta é que não havia outra categoria na qual incluir sua

⁸⁰ “Moore’s real and imagined adversaries are not particular people so much as they are the mental or social impasses that the speech of these figures represents.” (WASMONEN, 2018, p. 55)

⁸¹ “Moore was called ‘Miss Moore’ in all public circumstances — unlike Loy, who was frequently referred to by both given names, Mina Loy, as though the conventional titles of social and marital status were inadequate or irrelevant. For Moore, the spinsterish and proper ‘Miss’ seemed to fit — in complete contrast to the character of her self-naming. As I will discuss in the next chapter, Moore encouraged this conception of herself through the tailored decorum of her appearance and through her enthusiasm for many kinds of propriety. Yet the title ‘Miss’ revealed only part of the poet’s range” (MILLER, 2005, p. 78)

escrita — declaração que foi lida muito frequentemente como uma manifestação aguda dessa modéstia, na medida em que minimiza a força lírica e inventiva do que fizera. Mas quando Moore afirma que seus escritos apenas são classificados como poemas porque não há outra categoria na qual colocá-los, ela aponta também — mesmo que de maneira sub-reptícia — ao problema de seu pertencimento na história literária; afinal, a rigor *não há categoria* na qual colocá-los. Ao mesmo tempo, não parece apenas ocasional, nem anedótico, que Moore compreenda a poesia como a instância que comporta o inclassificável — não há *outra*, mas existe *essa*, por assim dizer. O que aparenta ser apenas uma manifestação de modéstia, seja ela mais ou menos calculada, acaba se revelando também como um ambicioso desafio de tensionar o que se entende normalmente por poesia: ao afirmar que não gosta de poesia, Moore recusa essa conformidade de bom grado, e insiste no verso que pode causar desgosto a ponto e de injustificável, inominável. Na célebre entrevista à *Paris Review*, concedida em 1960, ela voltaria a nomear essa relação ambígua com a poesia:

Qual foi sua reação quando H. D. e Bryher publicaram sua coletânea, à qual deram o nome de *Poems*, em 1921, sem o seu conhecimento? Por que a senhora mesma não fez isso antes?

Publicar meu trabalho, tão frágil — visivelmente experimental — me pareceu prematuro. Eu não gostava de usar o termo ‘poesia’ para nada além das obras de Chaucer, Shakespeare ou Dante. Já não sinto mais a mesma hostilidade para com a palavra, uma vez *que é um termo conveniente, quase inevitável, para a coisa (embora não para mim — minhas observações, experiências em ritmo ou exercícios de composição)*. O que escrevo, como disse antes, só pode ser chamado de poesia porque não há outra categoria na qual enquadrá-lo (MOORE, 1989, p. 14, grifo nosso)

Moore, por um lado, responde ao conhecido episódio da edição clandestina de H. D. e Bryher e afirma, como afirmara na ocasião às amigas, que teria optado por um título que não “*Poems*” ou “*Poetry*” — a “hostilidade” com a palavra não seria constante, pois em 1935 ela editaria com Eliot sua obra sob o título *Selected Poems*. Por mais que relutasse em admitir, nos anos 1920, “poesia” passou a designar obras muito diversas das de Chaucer, Shakespeare ou Dante — obras da própria H.D, Eliot, Pound, cummings e outros, que Moore conhecia e admirava. Por outro lado, Moore insiste que, pela própria capacidade de abarcar uma ampla diversidade, “poesia” passa a ser uma categoria mais “conveniente” do que precisa ou autoevidente em relação à sua própria definição.

“Nunca conheci ninguém tão apaixonado pelas palavras e com tanta dificuldade em dizer as coisas como eu”, Moore afirmou adiante na entrevista. “Raramente as emprego de uma maneira que me agrada.” (Ibid, p. 15). Nesse ponto, Moore destaca que não dava demasiado valor à publicação: “Nunca entreguei nada que não houvesse sido arrancado de

mim” (Idem). Dessa maneira, parece que a retórica da modéstia, levada ao extremo, conduz ao contrário de si mesma: a recusa à poesia em sua dimensão social, manifestada aqui enquanto descaso com a publicidade, tem mais a ver com uma insistência obstinada nessa maneira idiossincrática de escrever, contrariando sem receio as expectativas sobre o que um texto deve ser para ser considerado, tranquilamente, um poema. Embora de maneira muito menos polêmica, Moore parece endossar a afirmação de Nicanor Parra, expoente da antipoesia: “Minha poesia pode perfeitamente não conduzir a parte alguma/ [...] Como os fenícios pretendo formar meu próprio alfabeto” (PARRA, 1954, 72).

Na mesma entrevista, Moore foi questionada sobre sua relação com o imagismo. O movimento, surgido por volta de 1912, foi possivelmente o mais famoso movimento de vanguarda de língua inglesa — “The Red Wheelbarrow”, de William Carlos Williams, e “In a station of the metro”, de Ezra Pound, os dois poemas imagistas mais icônicos, estão entre os poemas curtos mais celebrados do modernismo anglófono. Em resumo, o imagismo foi um movimento transnacional — inglês e estadunidense — surgido de uma leitura livre de Pound do ensaio “Romanticism and Classicism” (1908) de T. E. Hulme. Inspirado pelo poema de H. D. “Hermes of the Way”, Pound empregou pela primeira vez o termo *imagist* acompanhando a assinatura da poeta — em si mesma, uma abreviação ao gosto imagista, “H. D. *imagist poet*”. Em 1914, Pound organiza uma coletânea imagista que contém poemas de Williams, Richard Aldington e James Joyce. Pouco depois, o imagismo seria disputado por Amy Lowell enquanto Pound começa a elaborar o vorticismismo e rejeita — com altas doses de machismo — a poesia que Lowell escreve e promove⁸². Apesar de sua vida curta, as ideias imagistas participaram de outras vertentes modernistas e também marcaram um modo de leitura de poetas contemporâneos que não participaram do grupo, como Marianne Moore, T. S. Eliot e Wallace Stevens. Em um manifesto imagista de 1914, os preceitos foram resumidos da seguinte maneira:

1. Usar a linguagem do discurso comum, mas empregando a palavra exata, não uma quase-exata, nem uma palavra meramente decorativa.
2. Acreditamos que a individualidade de um poeta com frequência pode ser melhor expressada em verso livre do que em formas convencionais. Em poesia, uma nova cadência significa uma ideia nova.
3. Liberdade total na escolha do tema
4. Apresentar uma imagem. Não somos uma escola de pintores, mas acreditamos que a poesia deva representar elementos com exatidão, não divagar em generalidades vagas, embora magníficas e sonoras. É por esse motivo que nos

82 “Though Pound enjoyed moving into other people's poetry and literary theories, he was not one to be appropriated, as Amy Lowell learned when she made her entry into the publication of imagism. Rather than cede his term to her, Pound renamed her project “Amygisme.” He also managed a puerile public humiliation of Lowell, which has been frequently retold. Pound redesignated H. D. a “she-bard” after she contributed to Lowell's new anthology, *Some Imagist Poets*” (SCOTT, 1995, p. 93)

opomos ao poeta cósmico, que nos parece se esquivar das verdadeiras dificuldades de sua arte

5. Produzir poesia que é dura e clara, nunca borrada e indefinida

6. Por fim, a maioria de nós acredita que a concentração é a própria essência da poesia (*imagism*, s.p)⁸³

Nos manifestos imagistas, é latente a ênfase em ideias de “precisão”, concisão e clareza que seriam metáforas frequentes na crítica modernista. As metáforas visuais foram muito abundantes nos elogios críticos a Moore — “suas coisas prendem o olho”, disse Ezra Pound; sua poesia começa pela “experiência do olho”, disse Hugh Kenner —, como traduções de capacidade de selecionar e tratar temas de maneira “objetiva”. Ainda na ocasião da entrevista à *Paris Review*, Donald Hall perguntou a Moore sobre sua proximidade com o imagismo:

P: Não acha que o aspecto descritivo de seus poemas tem a ver com esse movimento?

M: Não, acho que não. Eu lamentava muito ser um pária, ou pelo menos o fato de não ter nenhuma ligação com nada. Mas me sinto grata de verdade a *Others*. (Ibid, p. 16)

Existe uma semelhança de superfície entre as ambições do manifesto imagista e alguns dos poemas mais conhecidos de Moore (como “Poetry” e “A Grave”). O desapego de Moore pelas formas fixas, suas reedições que anunciavam cortes “necessários” em versões anteriores, e um componente de observação em sua poesia favorecem essa aproximação. A ideia do *tratamento* da imagem, tão caro aos imagistas, também aparece em diversas falas de Moore. Poesia não é pintura, reza o manifesto, e para evitar uma poema carregado de descrições longas, a precisão aparece como palavra de ordem. Distanciando mais de uma vez sua escrita da poesia, Moore — quando perguntada sobre Hall a respeito da influência de sua experiência em laboratório sobre sua escrita — aproximou sua criação da ciência num léxico imagista. “O poeta e o cientista não trabalham de maneira análoga?”, afirmou Moore para Hall. “Ambos estão dispostos a não poupar esforços. *Ser rigoroso consigo mesmo* é uma das principais forças de cada um deles. Ambos são atentos a indícios, *ambos devem ser rigorosos na escolha, devem buscar a precisão*” (MOORE, 1989, p. 27, grifo nosso).

83 1.To use the language of common speech, but to employ the exact word, not the nearly-exact, nor the merely decorative word./2.We believe that the individuality of a poet may often be better expressed in free verse than in conventional forms. In poetry, a new cadence means a new idea./3.Absolute freedom in the choice of subject./4.To present an image. We are not a school of painters, but we believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities, however magnificent and sonorous. It is for this reason that we oppose the cosmic poet, who seems to us to shirk the real difficulties of his art./5. To produce a poetry that is hard and clear, never blurred nor indefinite./6. Finally, most of us believe that concentration is of the very essence of poetry.

Os pontos de contato entre o imagismo e a poesia de Moore, porém, não vão muito além e não se sustentam sobretudo quando confrontamos poemas dela com obras imagistas. Tomando como exemplo “The red wheelbarrow” (1923) de Williams, certamente um dos poemas imagistas mais bem sucedidos, vemos a engrenagem imagista em ação e o quanto ela se diferencia da poética de Moore:

The Red Wheelbarrow

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens

[O carrinho de mão vermelho

tanta coisa depende
de um

carrinho de mão
vermelho

esmaltado de água de
chuva

ao lado das galinhas
brancas]

(tradução: José Paulo Paes)

Quase tão famosa quanto o poema é a especulação sobre a cena que o inspirou: por algum tempo acreditou-se que Williams, que também era médico popular, teria escrito “The Red Wheelbarrow” a partir de uma visita domiciliar a um sítio, onde uma menina estava de cama em decorrência de uma doença grave. Olhando pela janela, de dentro do quarto da criança, Williams teria visto o carrinho de mão vermelho rodeado por galinhas brancas e escrito o poema a partir dessa situação ao mesmo tempo corriqueira e dramática. Williams, porém, desmentiu a história em 1933, no volume *Fifty Poems: An American Autoanthology*, afirmando em pequena nota que vira a cena casa de um vizinho seu, um senhor negro e viúvo que vendia alimentos em Rutherford, New Jersey. Apenas em entrevista de 1954, porém, Williams revelou o nome do vizinho, Sr Marshall (Thaddeus Marshall) e sua relação com ele. “The Red Wheelbarrow”, disse Williams:

nasceu do afeto por um velho negro chamado Marshall. Ele havia sido um pescador, pegava *porgy* em Gloucester. Ele me contava sobre como precisava trabalhar no porão num frio congelante, de pé com gelo até os tornozelos empacotando os peixes. Ele disse que não sentia frio nenhum. Ele nunca sentiu frio na vida até muito recentemente. Eu gostava desse homem, quase tanto quanto gostava de seu filho Milton. No quintal dele eu vi o carrinho de mão vermelho rodeado por galinhas brancas. Imagino que meu afeto por esse velho homem tenha de alguma forma entrado na escrita (WILLIAMS Apud RIZZO, 2005, p. 35)⁸⁴

Coincidindo com o mergulho autobiográfico de Williams dos anos 1950⁸⁵ — período no qual publicou uma autobiografia, dois textos memorialísticos e uma seleção de cartas —, a entrevista aponta para os elementos que Williams exclui do texto final do poema, a figura de Marshall, sua profissão, seu filho e a amizade existente. De todos os momentos do convívio, Williams destacou o que Marshall dissera a respeito da tolerância ao frio, apenas abalada na velhice. Quatro décadas após o surgimento do imagismo, e aos 71 anos de idade, Williams procura dar sentido ao afeto e localiza sua participação, de alguma forma, na feitura do poema. É interessante como a história falsa sobre a origem de “The Red Wheelbarrow” — a da criança doente — possui uma afinidade profunda com a origem hoje estabelecida: em ambas, o poeta é motivado por uma urgência em relação à mortalidade para dar destaque aos objetos corriqueiros, cristalizados em sua beleza acidental.

O poema de Williams possui um paralelismo quebradiço: a quebra entre os versos performa a suspensão da cena — cada estrofe suspensa nessa imagem congelada — *wheel/barrow*; *rain/water*; *white/chickens*. Cada figura do poema é cintilante. A aliteração produz um senso de semelhança, mas existe uma diferença em cada par. *Wheel* não está para *barrow* assim como *white* para *chickens*, por exemplo. A regra da concisão, levada ao extremo, acaba produzindo um enigma: o que depende de um carrinho-de-mão? A afirmação de que *tanta coisa depende* é, ao mesmo tempo, casual (em sua coloquialidade) e reflexiva (no sentido em que é o ponto de partida do poema e seu sentido último, o elo em comum entre os demais elementos do poema, a água da chuva e as galinhas). O uso do *phrasal verb*

84 “sprang from affection for an old Negro named Marshall. He had been a fisherman, caught porgies off Gloucester. He used to tell me how he had to work in the hold in freezing weather, standing ankle deep in cracked ice packing down the fish. He said he didn’t feel any cold. He never felt cold in his life until just recently. I liked that man, and his son Milton as much. In his back yard I saw the red wheelbarrow surrounded by his white chickens. I suppose my affection for the old man somehow got into the writing” (WILLIAMS Apud RIZZO, 2005, p. 35)

85 “Exposing the emotional roots of “The Red Wheelbarrow” is in keeping with the Williams of the fifties. This is a decade of intense personal recollection for him, reflected in the publication of his autobiography (1951), a novel based on his marriage and in-laws, *The Build-Up* (1952), his *Selected Letters* (1957), an autobiographical commentary on his publications, *I Wanted to Write a Poem* (1958), and a memoir of his mother, *Yes, Mrs. Williams* (1959). In addition, his poetry of the fifties reflects his evolution from the spare modernism of his earlier imagist and objectivist phases [...]” (RIZZO, 2005, p. 35)

depend upon reforça esse sentimento de sustentação — o carrinho é a força centrípeta do poema, a água orvalhada e as galinhas dependem dele e se sustentam em sua presença.

Se existe de fato uma semelhança entre o imagismo — tomado aqui como braço modernista — e a poética de Marianne Moore, ela reside na “liberdade total na escolha do tema” — algo que Moore realizou em seus poemas e também formulou em metapoemas como “Poetry”, “England” e “Baseball and Writing”. Enquanto o surrealismo recorreu ao sonho, à fantasia e ao inconsciente para fomentar sua arte, o modernismo anglófono se ocupou majoritariamente em revelar o lado maravilhoso do cotidiano e da trivialidade: isso é verdade para o carrinho vermelho e os cacos de vidro verde de Williams; para os objetos marinhos de H. D.; para os animais de zoológico e as tacadas de beisebol em Moore. Mas Moore também recorreu à fantasia e à imaginação. Sua fauna incluiu não apenas baleias, peixes, macacos e girafas, como também dragões e animais de fábula.

Ezra Pound formulou, em 1917, o que considerava como a diferença entre as poéticas de Moore e Loy e a proposta imagista. Enquanto o imagismo se concentra na captura de uma imagem específica, a logopeia é mais mutante, sendo definida como “a dança da inteligência entre palavras e ideias e a modificação de ideias e personagens” (POUND apud WASMOEN, 2018, p. 60). O poeta da logopeia, portanto, consegue comportar um senso de pluralidade ausente na musicalidade da melopeia e na unidade imagista, sendo capaz de conduzir um raciocínio e ilustrar uma modificação⁸⁶. Na leitura de Nikolaus Wasmoen, a relação de Marianne Moore com o imaginário é central para a consolidação desse trânsito, muito embora ele tenha sido mais abordado em metáforas de rigor e precisão: “pode-se dizer que aquilo que Moore apresenta como ‘precisão’ não é um fato consumado, mas o produto de uma resistência ativa às formas tradicionais de autoridade que ela associa ao ‘excesso’”⁸⁷. A imaginação, também para Ralph Rees, é a instância que conjuga a criatividade com a inteligência crítica e observadora:

A imaginação, portanto, precisa ser olhada como a força que mescla as outras qualidades; através da imaginação as coisas que se experimenta, observa e estuda

⁸⁶ and there is, thirdly, logopoeia or poetry that is akin to nothing but language, which is a dance of the intelligence among words and ideas and modification of ideas and characters. The parallel possessives suggest that what is “of the intelligence among words and ideas” is also “of ideas and characters”; in Pound’s reading of Loy and Moore, poetry is not words, ideas, or characters in themselves but their organization into “a dance” and “modification.” The poet of logopoeia, then, is less like the musician of melopoeia and more like a conductor, orchestrating words, ideas, and characters. In distinction to the poet of “imagism” whose “feeling of painting and sculpture” focalizes upon a single, privileged point of view, the special glint of “certain men,” the poet of logopoeia demonstrates mastery in less determined relation, working “among” rather than upon the subjects of her art. (p. 60)

⁸⁷ “By extension, one could say that Moore presents ‘precision’ not as an accomplished fact, but as the product of an active resistance toward traditional forms of authority, which she associates with ‘excess’ [...]” (WASMOEN, p. 54).

são reunidas em uma única experiência intensificada, que destaca a singularidade da ideia de uma coisa enquanto descarta muito do que foi aderido a ela através do uso constante e da observação casual (REES, 1984, p. 232)⁸⁸

A poesia de Moore convida a olhar de novo, não porque promete a abordagem mais perfeita, mas porque navega numa pluralidade de sentidos, de uma percepção ao mesmo racional e inventiva, que não mobilizamos na vida cotidiana. Nas palavras de Victoria Bazin, “trata-se de um exercício não de espelhamento — pois na poética de Moore toda percepção, sensorial e mental, é colocada à prova —, mas de transformação”⁸⁹.

Repúdio à poesia

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

[Poesia
Eu, também, não gosto dela.
Lendo, porém, com total desprezo, alguém descobre nisso
afinal, um lugar para o genuíno]
(CP, X)

I, too, dislike it. Marianne Moore repete *it* de maneira insistente no poema “Poetry”, afirma Ben Lerner, como se fosse “um padre relutantemente admitindo que o sexo cumpre um papel enquanto evita usar a palavra”. O contraste entre o rigor institucional e o descontrole (nesse exemplo, entre a Igreja e o sexo) faz parte da mitologia que Lerner constrói em torno de seu contato inicial com a poesia. Ainda na escola, sua professora (chamada apenas de “Sra. X”) pede à classe que memorize e recite um poema: o jovem Lerner, um tanto gaiato, pede à bibliotecária o poema mais curto que ela conhece. Ela sugere “Poetry”, em sua versão de 1967. Ao ler o poema mais curto de Moore, Lerner ri dos colegas que optaram por memorizar o soneto 18 de Shakespeare. Lerner aprenderia de uma forma particularmente embaraçosa que sonetos são muito mais fáceis de recitar do que aquele pequeno poema: os colegas cumprem a tarefa, mas Lerner falha nas três chances que a professora lhe concede — ela confere rigorosamente o poema impresso enquanto ele se apresenta. A turma gargalha às suas custas.

⁸⁸ “Imagination, then, must be looked upon as the force which blends the other qualities together; through imagination the experienced, the observed, the studied are brought into a single heightened experience, which enhances the singularity of the idea of a thing while discarding much that has adhered to it through constant usage and casual observance” (REES, 1984, p. 232)

⁸⁹ “As Victoria Bazin argues, ‘the task of poetry for Moore is not to mirror what is already there, but to change it’ (BAZIN apud MILLER, 2005, p. 79)

William Carlos Williams também disse, em *Spring and All*, que a poesia de Moore é difícil de ser citada de forma convincente⁹⁰. Mesmo na idade adulta, Lerner admite, é surpreendentemente difícil acertar o segundo e o terceiro verso de “Poetry”. A repetição ostensiva de *it* é apenas parte do problema. “Poetry” é um poema inquietante. Afinal, Lerner se pergunta: “Que tipo de arte assume o desgosto de seu público e que tipo de artista se alinha com esse desgosto, e até o encoraja? Um arte odiada de fora e de dentro. Que tipo de arte tem como condição de sua possibilidade um perfeito desdém?”⁹¹ (LERNER, 2016, p. 4). Interessa a Lerner a perturbação do sentido de comunidade literária que o poema de Moore abala. Na realidade, para Lerner, o ódio pela poesia faz parte da natureza da poesia:

Há muito mais gente concordando que odeia poesia do que entrando em acordo sobre o que a poesia é. Eu, também, não gosto, e em grande medida organizei minha vida em torno dela (embora com disciplina e habilidade muito inferiores às de Moore) e não experiencio isso enquanto uma contradição porque poesia e o ódio à poesia são para mim — e talvez para vocês — inextricáveis (LERNER, 2016, p. 5)⁹².

Nesse sentido, Lerner trabalha com uma definição dialética de poesia, que incorpora desconfiança e rejeição. No episódio da infância, tudo parecia conspirar para que Lerner jamais se interessasse por poesia: ele não dava sinais de um interesse prévio por textos poéticos (já que pede à bibliotecária o menor poema possível); sua professora optou pelo tedioso método do recital; ele fracassa na frente de toda a classe e é ridicularizado por seus colegas. O fiasco de sua declamação, no entanto, inaugurou uma compreensão do fenômeno poético como local do desgosto. Se Lerner tivesse cumprido a tarefa à perfeição é provável que não tivesse compreendido de fato “Poetry” e o desgosto de certos rituais em torno da poesia. Seu erro foi um acerto em cheio.

“Poetry” provoca também aquilo que frequentemente deduzimos como poético. No poema, Moore se apresenta como uma poeta que não tem medo de ouvir (como se ouve cotidianamente) que a poesia é irrelevante, ou até mesmo de endossar o repúdio à poesia. Nesse sentido, “Poetry” é menos um poema pedagógico do que um sucinto elogio da poesia que pode falhar. O fiasco de Ben Lerner, entre os colegas que recitaram Shakespeare sem percalços, é uma experiência tortuosa do genuíno. Recuperando imagens da tradição que

90 Apud KENNER, 1975, p. 103.

91 “What kind of art assumes the dislike of its audience and what kind of artist aligns herself with that dislike, even encourages it? An art hated from without and within. What kind of art has as a condition of its possibility a perfect contempt?” (p. 4)

92 “Many more people agree they hate poetry than can agree what poetry is. I, too, dislike it, and have largely organized my life around it (albeit with far less discipline and skill than Marianne Moore) and do not experience that as a contradiction because poetry and the hatred of poetry are for me—and maybe for you—inextricable.” (LERNER, 2016, p. 5)

lidam com a poesia como lugar do sonho e do irreal, as manifestações concretas, os textos poéticos, estão sempre aquém. “O poema é sempre um registro do fracasso”, resume Lerner adiante no texto.

Lerner recria uma exposição parecida com a da sala de aula em seu romance de estreia *Leaving the Atocha Station* (em português, *Estação Atocha*⁹³). O protagonista, Adam Gordon, é um intercambista estadunidense que recebeu uma bolsa de estudos para desenvolver um projeto poético na Espanha sobre a Guerra Civil. Ao invés, porém, de se dedicar a sua pesquisa histórica, Gordon passa seus dias circulando por Madrid, lendo poesia sem qualquer rigor e se automedicando com drogas lícitas e ilícitas. Os encontros com as figuras da agência financiadora (a que Gordon se refere imprecisamente ao longo do romance como “uma prestigiosa fundação”) causam ansiedade ao estudante, que teme a humilhação. Durante um evento aberto, porém, no qual Gordon precisa fazer uma leitura pública de seus poemas, seu nervosismo vai sendo lentamente eclipsado por uma irritação com um poeta que também está ali para ler seus próprios poemas.

Não parecia que Tomás estava prestes a declamar poesia, e sim a cantar uma música de flamenco ou a chorar; não disse obrigado nem boa-noite, nada disso, apenas fez uma pausa dramática, como se estivesse reunindo forças para enfrentar um feito indiscutivelmente heroico. [...] Ele me pareceu uma caricatura de si mesmo, uma caricatura de *El Poeta* (LERNER, 2018, p. 45-46)

Gordon aprecia com atenção o quanto cada verso, cada metáfora da poesia de Tomás soam previsíveis. Seu relaxamento em relação à sua própria apresentação convive com o espanto diante da convivência da plateia com a mediocridade de Tomás. Aos poucos, Gordon começa a se perguntar sobre a atenção do público diante de uma performance tão banal. Ocorre a Gordon que o fato desse fiasco ocorrer de forma tão pacífica torna a leitura uma espécie de sucesso. “Quanto pior a experiência do real, maiores as possibilidades do virtual”, ele conclui (Ibid, p. 47).

Grande parte do humor de Lerner no romance se baseia nesse tipo de choque de expectativa em situações que Gordon não consegue compreender plenamente por sua posição de estrangeiro com um péssimo domínio do espanhol. Gordon tem sérias tendências mitomânicas e insiste em suas indisciplina caótica, dois indícios de que ele é, de fato, uma fraude completa. No entanto, no romance essas tensões entre o fraudulento e o genuíno são abaladas porque de suas mentiras emergem vínculos verdadeiros, suas farsas revelam (ao gosto psicanalítico) verdade profundas sobre suas inseguranças e, ao fim, sua evasão não se

93 O livro foi publicado em 2018 no Brasil pela editora carioca Rádio Londres. As citações do romance foram retiradas dessa edição e por isso aparecem sem original.

torna um impedimento para que ele possa escrever a poesia que deseja escrever. Algo também importante na evolução do personagem é sua incapacidade de ter uma experiência catártica com a arte. Na abertura de *Estação Atocha*, o personagem revela que não dava importância a isso e até desconfiava de pessoas que revelam ter uma experiência transformadora com a arte. Mas, na condição de poeta que está tendo a sensibilidade colocada à prova pelas condições da bolsa de estudos (e mesmo pelas expectativas de que ele possa ser no futuro um grande escritor), ele não está tão confortável em sustentar seu ceticismo em qualquer situação.

I, too, dislike it. Parte do interesse de Lerner pela poesia de Moore reside no fato de que, ao assumir o desgosto interno e externo à poesia, ela não procure nem restaurar uma origem idealizada de apreciação do literário, nem lamentar a “crise”, seja ela real ou retórica. A poesia apenas terá chance de ser relevante se, a cada nova chance, puder ser diferente. “A poesia se torna, assim, um processo infinito de adaptação”, como sintetizou Robin Schulze. Moore respondeu de maneira frequentemente otimista à excitação imprevisível da escrita criativa. “Baseball and writing” é uma espécie de gêmeo tardio de “Poetry” (1919): ambos se vinculam em sua apreciação do “genuíno” no exercício metapoético:

Baseball and Writing

(Suggested by post-game broadcasts)

Fanaticism? No. Writing is exciting
and baseball is like writing.

You can never tell with either
how it will go

or what you will do;
generating excitement—
a fever in the victim—

pitcher, catcher, fielder, batter.

Victim in what category?

Owlman watching from the press box?

To whom does it apply?

Who is excited? Might it be I? [...]

[Beisebol e escrita

(Sugerido por uma transmissão pós-jogo)

Fanatismo? Não. Escrever excita
e beisebol é como a escrita.

Você nunca sabe nem
como vai ser
ou o que vai fazer;

gerando empolgação —
uma febre na vítima —

lançador, apanhador, meio-campo, batedor.

Vítima em qual categoria?

Homem-coruja observando da cabine de imprensa?

Isso se aplica a quem?
Quem está empolgado? Pode ser eu também? [...] ⁹⁴

Nesse poema “maduro” de Moore — foi publicado pela primeira vez na *New Yorker* em 1961 —, a escrita poética aparece completamente ressignificada fora do âmbito dos saraus e das universidades — ou seja, dos meios em que está mais suscetível à previsibilidade. Embora tenha um tom, no geral, mais favorável ao poético do que “Poetry”, “Baseball and writing” possui uma engenharia parecida ao disparar imagens de excitação instintiva (“*excitment*”, “*fever in the victim*”, “*Who is excited?*”). Os versos possuem a mobilidade da bola de beisebol, sobrepondo perguntas e criando um ritmo imprevisível. Ao equiparar a atividade poética ao esporte mais popular de seu país, Moore coloca a poesia ao alcance de todos: se é verdade qualquer um pode não gostar de poesia, qualquer um também pode gostar dela (“*to whom does it apply?*”). Moore, poeta, participava dos jogos esportivos e convida o fã de beisebol a participar, também, do poema. Ao elencar “*pitcher, catcher, fielder, batter*”, Moore não apenas sugere a trajetória da bola durante a partida, mas propõe um revezamento de posições que poeta, leitor e espectador podem partilhar se alternar nesses papéis (“*Who is excited? Might it be I?*”). Uma transmissão pós-jogo pode gerar um poema, pois gera ânimo, “uma febre”. Mais uma vez, o que movimenta a poesia e o esporte é a imprevisibilidade “*You can never tell with either/how it will go/ or what you will do*”. Mas para “descobrir” o genuíno, é necessário que o sujeito esteja presente e alerta, não ausente, alienado de suas emoções.

Uma discreta ancestral: Marianne Moore e Emily Dickinson

O senso de independência de Moore em relação às expectativas que giram em torno da poesia e sua circulação remete à postura hesitante de Emily Dickinson quanto à publicação. Hoje, a fortuna crítica diverge sobre o quanto Dickinson de fato recusou a fama e o quanto performou modéstia nos termos considerados adequados a uma mulher escritora do século XIX. O que se sabe é que Dickinson foi admirável em sua resistência às edições reducionistas propostas por Thomas Higginson, que sugeriu eliminar qualquer registro da sintaxe quebradiça de sua poesia. Ao invés, como resume Susan Howe, Dickinson foi fiel à verdade de sua poesia em detrimento do acolhimento editorial:

Ela [Dickinson] escrevera centenas de poemas a pleno vapor, em completa obscuridade. A Guerra Civil estava em curso. Recentemente, ela dera seu primeiro passo na direção de um público leitor externo ao enviar uma carta, que incluía

alguns de seus poemas, ao escritor e abolicionista Thomas Wentworth Higginson. Ela devia estar se debatendo com o saber de sua extraordinária habilidade e a contradição entre uma iluminação visionária – Graça, e o simples anseio humano por reconhecimento mundano. [...] (HOWE, 2020, s.p.)⁹⁵

Por mais que Moore tenha usufruído de um reconhecimento em vida muito maior do que Dickinson jamais imaginou, a inquietação dos editores (desde T. S. Eliot até Heather Cass White) pelas mudanças que ela considerou necessárias e sua determinação em mantê-las ecoa a recusa radical de Dickinson. Marianne Moore, ainda, respondeu ao paradigma da impessoalidade em um texto que é, em sua superfície, uma resenha de 1933 do volume *Letters of Emily Dickinson*, editado por Mabel Loomis Todd. Moore compara a edição daquele ano com a de 1884 em termos de “omissões e acréscimos”. Além do valor da correspondência, a resenha de Dickinson revela outro aspecto importantes para Moore: a relevância do trabalho de edição.

Comparando omissões com inclusões, nota-se reticência: uma determinação de proteger da voracidade lupina, uma personalidade solitária, não-notória; uma ausência de lenda; [...] e receio de que o interesse dos filisteus pelo que é bom seja taxado injustamente (MOORE, 1987, p. 290)⁹⁶

Ao falar do que considera como mérito no trabalho de Todd, Moore emprega uma justaposição que encontramos frequentemente em seus textos em verso e prosa. Segundo Leavell, “enquanto o impulso da amiga seria de proteger a privacidade de Dickinson, Moore argumenta, é mais generoso deixar que as evidências falem por si próprias do que dar carta branca à voracidade” (LEVAELL, 2003, p. 7)⁹⁷. Moore se refere ao trabalho editorial de Todd com admiração (“a Sra. Todd foi mais do que uma editora comum”) pela maneira com que equilibrou a seleção de cartas numa “sensibilidade que não suprimiu, e com sinceridade que não vitimizou” (MOORE, 1987, p. 290). Para além dos comentários editoriais de Moore — que, como vimos, associava profundamente a edição com sua atividade criativa —, sua leitura das cartas de Emily Dickinson estabelece uma filiação importante, numa época em que a maioria dos críticos literários hesitava em ler Dickinson. Como resume Linda Leavell, a resenha “revela muito sobre como Moore se via em relação a sua predecessora. E, ao

95 Tradução autoral

96 “Comparing omissions with inclusions, one notes reticence: a determination to cover from the voracity of the wolfish, a seclusive, wholly non-notorious personality; an absence of legend; and care lest philistine interest in what is fine be injudiciously taxed” (Ibid, p. 290).

97 “While the impulse of the friend would be to protect Dickinson’s privacy, it is kinder, Moore argues, to let the evidence speak for itself than to give free reign to the voracious” (LEAVELL, 2003, p. 7)

contrário da maioria das resenhas nessa época, ela dá quase tanta atenção à edição quanto a Dickinson (LEAVELL, 2003, p. 7)⁹⁸

A partir da edição de Todd, Moore reflete sobre as representações em torno de Dickinson e busca fazer jus às nuances que vieram à luz com as cartas: “Ela não era uma reclusa”, afirma Moore, “tampouco o era seu trabalho, na concepção dela, algo eternamente selado” (MOORE, 1987, p. 291)⁹⁹. Como se sabe, Emily Dickinson teve uma limitada vida social e, em dado momento de sua vida adulta, deixou de sair de casa devido ao que parece ser um caso grave de agorafobia. Moore compreendeu que era justamente através das cartas — como editores e pesquisadores assegurariam muitos anos depois — que Dickinson mantinha interlocuções poderosas e expunha sua poesia — tanto nos poemas submetidos aos amigos entre as cartas, quanto na linguagem literária dessa prosa epistolar. Mas o mito da poeta solitária, que não publicara em vida mais do que uma dezena de poemas, a autora cujas influências literárias eram difíceis de estabelecer, teria uma vida longa na crítica e no imaginário cultural — mito que, portanto, privilegia uma certa excentricidade em detrimento da potência criativa da individualidade de Dickinson.

É possível que a experiência própria de Moore — ela, também, tomada como um ser frequentemente pouco social, mas que utilizou a correspondência para demonstrar afeto e estabelecer trocas críticas e criativas — tenha favorecido essa leitura acertada e precoce da biografia de Dickinson. Na verdade, a compreensão da poeta de Amherst como uma reclusa apenas seria categoricamente desconstruída cinco décadas mais tarde com *My Emily Dickinson* (1985). A autora Susan Howe, também poeta e crítica, mobilizou uma ampla pesquisa para comprovar o que Moore havia indicado nessa sucinta resenha: as contestações de *My Emily Dickinson*, publicado pela primeira vez em 1985, mudariam para sempre os estudos dickinsonianos, enquanto também elevaram Dickinson como uma referência importante para os poetas da geração de Howe (os *language poets*). Seu impacto, porém, foi maior. Com *My Emily Dickinson*, Howe propôs uma maneira radicalmente diversa de considerar a história literária ao estabelecer uma espécie de arqueologia da violência que atravessa sutilmente, embora de maneira audível, a linguagem da poesia de Dickinson. Alguns dos principais pontos de contato entre Howe e Moore são os destaques do anseio de Dickinson por comunicação, mesmo nos períodos de maior isolamento social; sua disposição em fazer experimentos linguísticos ao longo de sua correspondência; suas escolhas poéticas

98 “If the review has little to teach today’s readers about Dickinson, it nevertheless reveals much about how Moore saw herself in relation to her predecessor. And unlike most reviews to this point, it gives almost as much attention to the editing as it does to Dickinson.” (LEAVELL, 2003, p. 7).

99 “She was not a recluse, nor was her work, in her thought of it, something eternally sealed” (MOORE, 1987, p. 291).

idiossincráticas e altamente conscientes. “Mas Emily Dickinson era uma pessoa poderosa”, sintetizou Moore “e poderia ter superado, se quisesse, qualquer aspecto insatisfatório de seus versos” (Ibid, p. 292)¹⁰⁰. Mesmo o uso da palavra “poderosa” [*of power*] por Moore não parece casual: *Power* é palavra recorrente na poesia de Dickinson, e seu uso na resenha soa como uma espécie de reconhecimento das inquisições sobre dinâmicas de poder que permeiam essa poética.

Ao invés de se debruçar sobre minúcias biográficas ou possíveis fontes dos poemas, Moore se interessa pela personalidade literária de Dickinson. As cartas têm interesse por si próprias. “Se gostamos dos poemas”, Moore afirma, “valorizamos a conexão originária de certos poemas e sentenças. A importância central das cartas para nós, porém, reside em como estabelecem a inteireza da vida. Elas são carregadas de entusiasmo” (MOORE, 1987, p. 290)¹⁰¹. A partir dessa leitura atenta, Moore desafia lugares-comum sobre a poesia de Dickinson: sua obscuridade, reclusão. Como resume Leavell: “Desafiar equívocos foi um dos imperativos mais fortes da escrita de Moore, algo que ela equiparou aos trabalhos de Hércules”¹⁰²:

Estudar as vidas e cartas de autores como Dickinson e James durante essa época afetou sua própria identidade como artista na metade da carreira. Embora ela já tivesse lido até então a correspondência publicada de muitos autores dessa época, ela provavelmente nunca havia considerado com tanto cuidado a questão da privacidade de um autor quando analisou as decisões editoriais de Todd (LEAVELL, 2003, p. 12)¹⁰³

Como a própria Leavell destaca, existiam claras semelhanças entre as escritas de Moore e Dickinson. Primeiro porque existe uma coincidência temporal entre a estreia literária de Moore e a nova edição de Dickinson (1930) — edição que faria jus à sua inventividade linguística e contribuição para a poesia¹⁰⁴. Segundo porque a ausência de sentimentalismo, o

100 But Emily Dickinson was a person of power and could have overcome, has she wished to, any less than satisfactory feature of her lines” (Ibid, p. 292)

101 If we care about the poems, we value the connection in which certain poems and sayings originated. The chief importance of the letters for us, however, is in their establishing the wholesomeness of the life. They are full of enthusiasm” (MOORE, 1987, p. 290).

102 “To challenge misperceptions is one the strongest imperatives in Moore’s writing, something she once equated with the labors of Hercules” (LEAVELL, 2003, p. 9).

103 “Studying the lives and letters of such writers as Dickinson and James during these years affected her own identity as an artist at mid-career. Although she had read the published letters of many authors by this time, she probably had never considered the question of an author’s privacy as carefully as she did when assessing Todd’s editorial decisions”. (LEAVELL, 2003, p. 12)

104 “A segunda fase da publicação de Dickinson, a qual podemos chamar de sua fase modernista, coincide com a própria trajetória de publicação de Moore. The Single Hound apareceu em setembro de 1914; os primeiros poemas de Moore apareceram em pequenas revistas de vanguarda poucos meses depois, na primavera de 1915. Moore nunca se identificou com o Imagismo, porém foram os imagistas os que a promoveram primeiro The second phase of Dickinson’s publishing career, what might be called her modernist phase, coincides with Moore’s own publishing career. The Single Hound appeared in September 1914; Moore’s first poems appeared in the avant-garde little magazines only a few months later, in the spring of 1915. Although Moore never identified herself with Imagism, it was the Imagists who first championed her (LEAVELL, 2003, p. 2)

humor e a pontuação idiossincráticas seriam, numa perspectiva imagista, pontos de contato entre as duas:

Considerando que tanto Marianne Moore quanto Emily Dickinson foram promovidas pelos imagistas por sua visão precisa, sua dicção ousada, sua sagacidade irônica e sua resistência ao sentimentalismo, comparações entre ambas se tornaram inevitáveis. Os modernistas geralmente admiraram a indefinição do sentido nessas duas poetisas (Ibid, p.4)¹⁰⁵

Nesse ponto, Leavell resume um ponto de vista sobre a expectativa em torno da escrita de mulheres modernistas. É possível que o débito de Moore com Dickinson ainda esteja subestimado — não tanto nos termos de uma influência direta que permite diversos paralelos entre poemas, mas no sentido de um lugar ainda inclassificável no seio de uma história literária escrita por homens. Um dos imensos desafios de *My Emily Dickinson* é apresentar as poetisas Emily Dickinson e Gertrude Stein como figuras contestadoras da narrativa histórica literária então estabelecida. De certa forma, Susan Howe entrega ao público uma versão de Dickinson como “sua” [*my*] como uma espécie de demarcação inédita de um novo lugar para Dickinson na tradição:

Na biblioteca universitária que eu uso, existem duas mulheres escritoras cujo trabalho recusa a conformidade com as tradições literárias anglo-americanas que essas instituições perpetuam. Emily Dickinson e Gertrude Stein estão claramente entre as precursoras mais inovadoras da poesia e da prosa modernista, embora até hoje a crítica canônica de Harold Bloom a Hugh Kenner insista em mencionar seus nomes de passagem e ignorar seus trabalhos [...] Emily Dickinson e Gertrude Stein também conduziram uma investigação habilidosa e irônica da autoridade patriarcal sobre a história literária. Quem polícia questões de gramática, partes do discurso, conexão, e conotação? De quem é a ordem silenciada no interior da estrutura de uma sentença? Que articulação interna libera as bobinas e complicações das asserções dos Ditados? De maneiras bastante diferentes, a contra-mão do trabalho dessas duas mulheres penetra nos limites indefinidos da comunicação escrita (HOWE, 2007, p. 1)¹⁰⁶.

“A franqueza com a qual”, prossegue Moore na resenha a Dickinson, “numa carta ela fala em verso como se fosse prosa, dirigida para quem ela escreve, é estranha. Nesses tempos de intelectualidade composta e impessoalidade afetada, essa nudez é desconcertante” (MOORE,

105 “Given that both Marianne Moore and Emily Dickinson were championed by the Imagists for their precise vision, their bold diction, their ironic wit, and their resistance to sentimentality, comparisons between the two poets became inevitable. The modernists generally admired the elusiveness of meaning in both poets.” (p. 4).

106 “In the college library I use there are two writers whose work refuses to conform to the Anglo-American literary traditions these institutions perpetuate. Emily Dickinson and Gertrude Stein are clearly among the most innovative precursors of modernist poetry and prose, yet to this day canonical criticism from Harold Bloom to Hugh Kenner persists in dropping their names and ignoring their work. [...] Emily Dickinson and Gertrude Stein also conducted a skillful and ironic investigation of patriarchal authority over literary history. Who polices questions of grammar, parts of speech, connection, and connotation? Whose order is shut inside the structure of a sentence? What inner articulation releases the coils and complications of Saying’s assertion? In very different ways the countermovement of these two women’s work penetrates to the indefinite limits of written communication. (HOWE, 2007, p. 1)”

1987, p. 293)¹⁰⁷. Na leitura que Leavell faz desse trecho, Moore se inclui nessa representação irônica da poesia de seu tempo:

Essa autodepreciação irônica é em si mesma uma manobra dickinsoniana “eu, o único canguru entre as beldades” — e que Moore usou frequentemente — ao se autodenominar uma “acrobata fantasiosa”, por exemplo. A análise mais vívida que Moore fez de Dickinson foi infelizmente cortada da resenha publicada. Suspeito que carrega uma mácula de inveja tanto quanto admiração. Dickinson foi, ela diz, “um vinho que teria arrebentado qualquer garrafa” (LEAVELL, 2003, p 14-15)¹⁰⁸

No entanto, cabe perguntar o quanto essa ironia é de fato autodepreciativa — para Dickinson, é seguro supor que ela não disputou nenhum pedestal de beldade, dentro ou fora da poesia. Embora tenham humor, esses autorretratos são também emancipadores. O lugar solitário [*the only kangaroo*] de Dickinson foi uma ocupação consciente, como aponta Susan Howe:

Se Dickinson, a poeta, tivesse aceito o conselho de Higginson [seu editor e correspondente] sobre sua escrita, se ela tivesse escrito como uma poetisa vitoriana, o mundo literário poderia ter “respondido diretamente”; mas na mente e no coração onde sua alma viveu — onde Heathcliff viveu em Catherine — ela teria vivido como mentirosa. A “Resposta direta das Montanhas” teria sido direta demais — confinadora. As montanhas estavam mesmo ouvindo? O tiro certo da Arma fabricada pelo homem é apenas um eco que reverbera o vazio de seu Proprietário. (HOWE, 2007, s. p.)¹⁰⁹

A Emily Dickinson, não faltaram conselhos para normatizar sua obra. Voltando ao fragmento de Moore, ali também a idiossincrasia aparece como valor positivo, embora rodeado por humor. A imagem de uma acrobata da imaginação também parece sintetizar o valor que Moore dava à potência física dos atletas e à realidade da imaginação. A referência a Dickinson enquanto “vinho que teria arrebentado qualquer garrafa” é um elogio dessa poética que não pode ser enquadrada, sufocada por formas e discursos prontos.

Cabe talvez, ainda, dar um passo atrás no texto e indagar sobre o quanto Moore se percebe enquanto poeta que participa da “intelectualidade composta e impessoalidade afetada” do presente. A ironia de seu autorretrato parece carregar também uma ironia à

107 “The frankness with which in a letter - as above - she speaks verse as if it were prose, to the one to whom she writes, is strange. In these days of composite intellect and mock-modest impersonalism, this nakedness is striking” (MOORE, 1987, p. 293)

108 “This ironic selfdeprecation is itself a Dickinson-like ploy — “myself the only kangaroo among the beauty”—and one that Moore used frequently—calling herself a “fanciful acrobat,” for instance. Moore’s most vivid assessment of Dickinson was unfortunately cut from her published review. I suspect it bears a taint of envy as well as admiration. Dickinson was, she says, “a wine that would have burst any bottle” (LEAVELL, 2003, p. 14-15)

109 “If Dickinson, the poet, had taken Higginson’s advice about her writing, if she had written as a Victorian poetess should, the literary world might have “straight replied”; but in the head or heart where her soul lived—where Heathcliff lived in Catherine—she would have lived a liar. The “Mountains straight reply” would have been too straight — confining. Were the Mountains even listening? The man-made Gun’s sharp shot is only a reverberating echo of its Owner’s own emptiness” HOWE, 2007, s. p.

impessoalidade. “Essa nudez é desconcertante”, ela afirma — mas desconcertante para quem? Se Moore não busca forjar um discurso fora do tempo, ela tampouco contempla esse *ethos* do poeta impessoal com entusiasmo, mas com desconfiança. Ou, para usar seu próprio léxico, com um certo desdém.

Dois modos de precisão: Marianne Moore com bisturi

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

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

E porque é limpa a cicatriz,
econômica, reta,
mais que o cirurgião
se admira a lâmina que opera
(CABRAL, 1965, p. 11)

O leitor brasileiro possui o privilégio de ter Marianne Moore representada por João Cabral de Melo Neto, que fez diversas homenagens a ela Moore em sua poesia. Enquanto Cabral incluiu nomes mais variados na construção de sua tradição individual — não apenas no livro dedicado a essa coleta, *O museu de tudo*, mas em diversos momentos de sua obra é frequente encontrar referências a artistas como Joan Miró, Francis Ponge, Paul Valéry, Thomas Hardy, W.H. Auden — Marianne Moore é uma protagonista nesse cânone pessoal. Além de abrir seu extenso “O sim contra o sim” com a passagem supracitada sobre Moore e sua cirurgia, no livro *A escola das facas*, Cabral referencia Moore em “A imaginação do pouco”. Em *Agrestes*, Cabral destaca Moore de maneira ainda mais contundente, ao empregar um verso dela na epígrafe — retirada do poema “Hero” — e dedicar a ela os poemas “Ouvindo em Disco Marianne Moore”, “Dúvidas Apócrifas de Marianne Moore” e “Homenagem renovada a Marianne Moore”.

Em “O sim contra o sim”, o bisturi, ao contrário do lápis, que deixa as marcas do pó de grafite, deixa atrás de si o corte. Mas a imagem inicial do bisturi-canivete — aquele que não deixa rastro material, mas que, ao contrário, desfaz a matéria — se converte na terceira estrofe no híbrido lápis bisturi, que refaz o trajeto do corte em sentido contrário: o instrumento agora faz a sutura, produz a cicatriz. Nesse processo é que se chega ao “anverso” das coisas, por meio da prática do corte e da cicatrização, e a posição sinuosa dos versos

encena esse movimento de mão dupla¹¹⁰. Ante a visão da “limpa” e “reta” cicatriz, “mais que o cirurgião/ se admira a lâmina que opera”: o procedimento interessa mais ao leitor do que o ser humano que está por atrás dele. A poeta vai se confinando à sua mão e se torna cada vez mais invisível. Marianne Moore “nem levanta a voz nem perde o foco de sua linguagem”, afirma Hugh Kenner, que aborda a poética de Moore de uma perspectiva duplamente sensorial e cerebral, mas raramente emotiva. “Os poemas da Srta Moore”, Kenner prossegue:

lidam com diversos atos de atenção, todos closes; sacadas ópticas, vistas por instantâneos fotográficos, em uma poética normalmente governada pelo olho, às vezes por ouvidos e dedos, em última instância por um senso moral. É a poética de uma observadora solitária [...] (KENNER, 1975, p. 92)¹¹¹

Kenner resume a poética de Moore como “experiência do olho”: olhar treinado, aperfeiçoado e que precisa encontrar equivalente verbal — metáfora que, aliás, parece estar em débito com o comentário elogioso de Pound a Moore, apontando que seu verso “prende o olho”. O poema de Cabral emula diversas representações frequentes de Moore enquanto poeta “cerebral”, “objetiva”. Esse tipo de comentário também é recorrente na crítica de Cabral: “No ponto de chegada, em Cabral, ao contrário, emoções e sentimentos estão subordinados a uma geometria intelectual que dita o rigo do verso e seu tipo de exploração”, afirma Luiz Costa Lima em *Lira e Antilira* (LIMA, 1968, p. 9). Moore foi, portanto, uma referência de peso na construção dessa “geometria” cabralina, que emula não somente o ritmo peculiar que Moore desenvolvera com o verso silábico, como também alguns temas e abordagens específicos em seus poemas. O fragmento de “O sim contra o sim” dedicado a Moore possui interlocução direta com “Those Various Scalpels”, um poema antigo de Moore incluído em *Observations* (1924), jamais foi excluído por ela de suas reedições posteriores. O poema de Moore também contém um vestido rígido — ao que tudo indica, um avental de laboratório branco e engomado — que opera como um definidor da figura feminina. O poema tem uma movimentação vertical, começando pelos sons que ecoam dos vidros e por uma complexa descrição do cabelo e dos olhos da mulher que opera um bisturi. Após uma espécie de colagem panorâmica dos elementos que constituem um laboratório, o vestido quadrado, comparado a uma torre, resguarda uma posição sólida para a figura:

¹¹⁰ Nota-se que o poema também surja sem o recuo dos versos em algumas edições.

¹¹¹ “Miss Moore’s poems deal in many separate acts of attention, all close-up; optical puns, seen by snapshot, in a poetic normally governed by the eye, sometimes by the ears and fingers, ultimately by the moral sense. It is the poetic of the solitary observer, for whose situation the meaning of a word like ‘moral’ needs redefining” (KENNER, 1975, p. 92)

Those Various Scalpels

Those

various sounds, consistently indistinct, like intermingled echoes
 struck from thin glasses successively at random—
 the inflection disguised: your hair, the tails of two
 fighting-cocks head to head in stone—
 like sculptured scimitars repeating the curve of your
 ears in reverse order:

your eyes,

flowers of ice and snow

sown by tearing winds on the cordage of disabled ships: your
 raised hand
 an ambiguous signature: your cheeks, those rosettes
 of blood on the stone floors of French châteaux,
 with regard to which the guides are so affirmative—
 your other hand

a bundle of lances all alike, partly hid by emeralds from Persia
 and the fractional magnificence of Florentine
 goldwork—a collection of little objects—
 sapphires set with emeralds, and pearls with a moonstone, made fine
 with enamel in gray, yellow, and dragonfly blue;
 a lemon, a pear

and three bunches of grapes, tied with silver: your dress, a magnificent square
 cathedral tower of uniform
 and at the same time diverse appearance—a
 species of vertical vineyard, rustling in the storm
 of conventional opinion—are they weapons or scalpels?
 Whetted to brilliance

by the hard majesty of that sophistication which is superior to opportunity,
 these things are rich instruments with which to experiment.

But why dissect destiny with instruments
 more highly specialized than the components of destiny
 itself?

[Esses Vários Bisturis]

Esses

vários sons, consistentemente indistintos, como ecos entrecruzados
 atravessaram por finos vidros em sequência aleatória –
 a inflexão disfarçada; teu cabelo, as caudas de dois
 galos de briga cabeça com cabeça em pedra –
 como cimitarras esculpidas repetindo a curva de tuas
 orelhas em ordem reversa:

teus olhos,

flores de gelo e neve
 semeados por ventos dilacerantes em cordéis de navios destruídos; tua
 mão erguida
 uma assinatura ambígua: tua bochechas, aquelas rosetas
 de sangue em pisos de pedra de chatôs franceses
 com a atenção sobre a qual os guias são tão categóricos –
 tua outra mão

um feixe de lanças idênticas, semi escondidas por esmeraldas da Pérsia
 e pela fracionada magnificência do ouro trabalhado
 da Florentina – uma coleção de miudezas –
 safiras dispostas com esmeraldas, e pérolas com uma selenita, embelezadas

com esmalte em cinza, amarelo, e azul libélula;
 um limão, uma pera
 e três cachos de uva, amarrados com prata: teu vestido, uma magnífica
 torre de catedral quadrada
 uniforme e ao mesmo tempo diverso – uma
 espécie de vinha vertical, farfalhando na tempestade
 da opinião convencional – são armas ou bisturis?

Aguçadas até cintilar

pela dura majestade da sofisticação que é superior à oportunidade,
 estas coisas são ricos instrumentos com os quais experimentar.

Mas por que dissecar o destino com instrumentos
 mais altamente especializados do que os componentes do próprio
 destino?]

Enquanto esse poema tenha inspirado a metáfora de Moore como poeta-cirurgiã, por João Cabral de Melo Neto e pela crítica, deve-se notar, logo de início, que Moore não se representa como a própria cirurgiã que manipula os bisturis. O gesto cirúrgico no poema de Moore não cabe ao eu-lírico: esse, pelo contrário, observa a figura da cientista com certa distância, desconfiada do potencial agressivo dos instrumentos ao alcance de suas mãos. Linda Leavell resume algumas hipóteses a esse respeito:

Sugeriu-se com frequência que “Those Various Scalpels” representa a Nova Mulher e talvez Mina Loy em específico. Cinco versos do poema são dedicados a um broche de esmalte florentino que Loy estava usando quando ela e Moore se conheceram. Mas o penteado distinto dos terceiro e quarto versos pertencem não a Loy, mas a Beatrice Forbes-Robertson Hale, a oradora sufragista que Marianne conheceu em Carlisle no ano anterior. Ela tinha o cabelo “como fibras de milho”, Marianne dissera, “e alguns fios soltos em cada lado da cabeça”. Embora “teus olhos” e “tuas faces” sugiram conceitos convencionais de elogio à beleza feminina, “galos-de-briga”, “cimitarras”, “rosetas/de sangue” e o “feixe de lances” indicam um potencial de violência contra a beleza. “Seus espinhos”, ela diz para a rosa em “Roses Only”, “são sua melhor parte”

Moore certas vezes associava suas roupas à armadura, mas ela nunca vestia para impressionar, como Loy e Hale. Não existem semelhanças físicas entre a mulher guerreira em “Those Various Scalpels” e a própria Moore (LEAVELL, 2013, s.p.)¹¹².

Se todo o rigor observado é fascinante — a começar pelo cabelo rigidamente trançado, passando pelo uniforme impecavelmente passado e chegando até às lâminas afiadas — o

112 “It has often been suggested that “Those Various Scalpels” portrays the New Woman and perhaps Mina Loy in particular. Five lines of the poem are devoted to the Florentine enamel brooch that Loy was wearing when she and Moore met. But the distinctive hairstyle of the third and fourth lines belongs not to Loy but to Beatrice Forbes-Robertson Hale, the suffrage speaker whom Marianne had met in Carlisle the previous year. She had hair “like corn silk,” Marianne had noted, “and a couple of distaffs of it on either side of her head.” Although “your hair,” “your eyes,” and “your cheeks” suggest the conceits conventionally used to praise a woman’s beauty, “fighting-cocks,” “scimitars,” “rosettes / Of blood,” and the “Bundle of lances” indicate the potential violence of that beauty. “Your thorns,” she tells the rose in “Roses Only,” “are the best part of you.”/ Moore sometimes thought of her clothing as armor, but she never dressed to dazzle, as Loy and Hale did. There are no physical resemblances between the woman warrior in “Those Various Scalpels” and Moore herself. (LEAVELL, 2013, s.p).” Leavell acaba por concluir que o poema pode ser lido como uma espécie de autorretrato cubista, no sentido de como Moore imaginava ser vista pelos demais.

gesto é representado como ambíguo (“*an ambiguous signature*”). No poema de Moore, o interesse maior pelos instrumentos cirúrgicos reside na possibilidade de experimentar com eles (“*these things are rich instruments with which to experiment*”), não somente em relação ao experimento científico, mas às experimentações com a linguagem — se tomarmos o poema como metapoema e o experimento enquanto uma representação, também, da atividade poética. É apenas nesse verso que temos o pronome demonstrativo *these*, ao invés de *those*, indicando maior proximidade do eu-lírico com o bisturi do que com os demais objetos que se encontram no espaço. O poema possui forte carga metalinguística porque, enquanto descreve essa mulher cientista com o bisturi para cima, Moore também recorta e destaca os objetos do laboratório e as informações que nos fornece sobre eles.

Nesse sentido, o poema de Moore é ao mesmo tempo um elogio da precisão e um alerta contra o rigor excessivo (“*But why dissect destiny with instruments/more highly specialized than the components of destiny /itself?*”). A indagação final, se pensada enquanto integrante da formulação de uma estética, questiona a relevância de uma linguagem que se perde no rigor excessivo, consequentemente perdendo de vista a imprevisibilidade do real. Na leitura de Cristanne Miller em *Cultures of Modernism*:

A pergunta de Moore indica que para ela essa agressão não é justificada pelas circunstâncias. Embora suas fotografias sugiram que ela, também, sabia aproveitar uma oportunidade, aqui a “dura majestade da sofisticação” vai longe demais. Ler a aparência de uma mulher deveria fornecer mais do que um sentido do quão bem armada ela está e quão precisamente ela pode dissecar. As próprias roupas “masculinas” de Moore não poderiam fornecer um contraste indumentário maior a essa representação do vestido feminino. O tom dessa descrição detalhada no poema distingue de maneira similar a crítica feminista subestimada de Moore a um modo mais glamoroso de ataque feminino (MILLER, 2005, p. 106)¹¹³

Antes do gesto decisivo (irreversível, como a cicatriz), coloca-se uma dúvida sobre a própria natureza do procedimento. Trata-se, de fato, de *dissecar* [*dissect*] o destino? Essas lâminas tão preciosas, afinal, “são armas ou bisturis”? Para responder essa pergunta, é preciso decidir se o que se está sendo cortado é matéria viva ou morta e com que fim se opera essa lâmina. Moore chama a atenção para a violência bruta do gesto do corte, mas tampouco está interessada em uma poesia alheia a essa potência. Moore rejeitou tão prontamente as poéticas

113 Moore’s question indicates that to her mind this aggression is not justified by the circumstances. Although her photographs suggest that she, too, knows how to take advantage of opportunity, here the ‘hard majesty of sophistication’ goes too far, Reading a woman’s appearance should provide more than a sense of how well armed she has become or how sharply she can dissect. Moore’s own ‘manly’ suits could not provide a greater sartorial contrast to this representation of female dress. The poem’s tone of detached description similarly distinguishes Moore’s understated feminist critique from a more glamorous mode of feminine attack. (MILLER, 2005, p. 106)

que encenam a indomesticação do sonho quanto a frieza excessiva de uma objetividade que perde de vista as minúcias do real.

“O sentimento em seu ponto mais profundo”, escreveu Marianne Moore no texto “Feeling and Precision” (1944) “— como todos nós sabemos — tende a ser desarticulado. Se ele pode ser articulado, é provável que seja hiper condensado, a ponto do autor sofrer resistência por ser considerado enigmático ou desagradável ou arrogante” (CP, p. 396)¹¹⁴. Enquanto a colocação da emoção em segundo plano está em consonância com a “fuga da pessoalidade” que T. S. Eliot formulou em “Tradição e talento individual”, percebe-se que Moore possui uma preocupação bastante própria e constante pela clareza como forma de evitar uma poética que seja difícil ou impessoal demais. No mesmo texto, Moore escreveu: “E Wallace Stevens, referindo-se à poesia com a metáfora do leão, disse ‘Ela pode matar um homem’. Porém o salto do leão pode ser mitigado a ponto de ser inofensivo se o leão não tiver garras, então a precisão é tanto impacto quando exatidão, *como na cirurgia*”¹¹⁵ (MOORE, 1986, p. 396, grifo nosso). Talvez a metáfora do bisturi tenha gerado uma interpretação que enfatiza equivocadamente a gravidade e a frieza, enquanto Moore emula uma espécie de cirurgia do exercício criativo que contém o corte da garra e o ânimo do salto: ela parece mais próxima ao leão do que à mão cirúrgica esterilizada. Trata-se da cirurgia cerebral que Emily Dickinson, sua precursora, também imaginara em sua definição de poesia enviada a Thomas Higginson em 1870: “Se eu sinto fisicamente como se o topo da minha cabeça tivesse sido arrancado, sei que *isso* é poesia. Essas são as únicas formas que eu sei. Existe alguma outra forma” (DICKINSON, 1971, p. 208)¹¹⁶.

114 “Feeling at its deepest — as we all have reason to know — tends to be inarticulate. If it does manage to be articulate, it is likely to seem over-condensed, so that the author is resisted as being enigmatic or disobliging or arrogant” (CP, p. 396).

115 “and Wallace Stevens, referring to poetry under the metaphor of the lion, says ‘It can kill a man’. Yet the lion’s leap would be mitigated almost to harmless if the lion were clawless, so precision is both impact and exactitude, as with surgery” (MOORE, 1998 p. 396).

116 “If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire ever /can warm me I know that is poetry. If I feel physically as if the top of /my head were taken off, I know that is poetry. These are the only way /I know it. Is there any other way.”

“The only fortress”: Marianne Moore, Elizabeth Bishop e a invenção da precursora

Poucos críticos contemporâneos nutrem uma antipatia tão profunda e escancarada contra os estudos culturais e a crítica feminista quanto Harold Bloom. Tão curiosa quanto sua completa aversão ao tema é a frequência com que volta a ele, mesmo quando a discussão não parece central em seu texto. Na introdução ao pequeno guia de estudos a Marianne Moore — volume que, como outros da coleção *Bloom's Major Poets* se limita a apresentar brevemente um poeta canônico a partir de alguns poemas acompanhados de comentários críticos —, Bloom credita a Moore a posição de uma grande poeta “enquanto poeta” desassociada de seu gênero:

Algun dia ela [Moore] também vai nos lembrar de algo que as políticas culturais do momento obscurecem: que qualquer distinção entre poesia escrita por mulheres ou poesia escrita por homens é apenas polêmica, a não ser que ela dê sequência a uma distinção inicial entre boa e má poesia. Moore, como Bishop e Swenson, é uma extraordinária poeta enquanto poeta. A questão de como o gênero entra em sua visão deveria ser levantada apenas depois que sua conquista estética seja julgada como tal (BLOOM, 2004, p. 11-12)¹¹⁷

Moore foi frequentemente colocada nesse tipo de posição: sua poética seria exemplar de como uma poeta mulher não deve escrever poemas que evidenciam seu gênero. O comentário de Bloom ilustra uma leitura frequente, porém equivocada, de Moore, que aponta uma “conquista estética” na poesia isenta de sentido político — uma neutralidade na qual “o feminino” está ausente. Para Bloom, Marianne Moore, Elizabeth Bishop e May Swenson são boas poetisas mulheres, enquanto Sylvia Plath e Adrienne Rich são poetisas menores porque evidenciam demais o ponto de vista feminino em sua escrita. Como resumiu Alicia Ostriker, a “modéstia sistemática de Moore”, encenando neutralidade, não abalou certas “ansiedades masculinas” (OSTRIKER, 1986, p. 481)¹¹⁸ e alimentou, contraditoriamente, essa representação idealizada. Nas palavras de Betsy Erkkila:

Como uma espécie de imperatriz do alto modernismo, a própria Moore foi um esboço de contradições. Seus poemas de técnica deslumbrante foram conjugados com uma persona pública neo-Vitoriana arcaicamente feminina que culminaram em um baile de máscaras. Sua aparente timidez e modéstia de mulher mascaravam uma ambição de se inventar como uma original americana. Ela encontrou precursores em

117 “Some day she will remind us also of what current cultural politics obscure: that any distinction between poetry written by women or poetry by men is a mere polemic, unless it follows upon an initial distinction between good and bad poetry. Moore, like Bishop and Swenson, is an extraordinary poet-as-poet. The issue of how gender enters into her vision should arise only after the aesthetic achievement is judged as such” (BLOOM, 2004, p. 11-12)

118 “certain masculine anxieties that Marianne Moore's systemic modesty left unruffled” (OSTRIKER, 1986, p. 481). Ostriker não parece mobilizar a palavra anxiety de modo fortuito, já que provoca pressupostos essenciais da teoria da influência de Bloom.

homens ao invés de mulheres, entre prosadores ao invés de poetas (ERKKILA, 1992, p. 102)¹¹⁹

Soma-se à ficção crítica de uma apreciação neutra da poesia — como se o conhecimento sobre o gênero do poeta pudesse ser deixado de lado durante a leitura — uma outra distorção: a de que uma leitura centrada nos tensionamentos de gênero a partir de um olhar feminino seja acrítica em relação à qualidade literária do texto que analisa. O entendimento da criação literária como atividade impessoal acabou se tornando mais uma forma de normatizar a produção literária feita por homens, pois essa compreensão rejeita poemas escritos por mulheres com a presença de pronomes femininos. Como sustenta Cristanne Miller:

A poesia modernista rejeitou uma voz clara e a relação inquestionada do eu-lírico com o poeta. [...] Em boa parte da poesia modernista, a falta de narrativa e argumento racional enfraqueceu do mesmo modo o posicionamento do eu-lírico como “o próprio” poeta. Como parte desse processo, e apesar de sua extensiva expressão pessoal em seus próprios poemas, Eliot argumentava que o “auto-sacrifício” do artista e a “extinção da personalidade” como cruciais ao progresso “dele”. Idealmente, através da despersonalização, a arte iria “se aproximar da condição de ciência”¹²⁰ (MILLER, 2005, p. 52)

Moore evitou de muitas formas esses pronomes. Em prosa e em poesia, ela utilizou frequentemente o ambíguo pronome *one*, que pode se referir a uma pessoa específica não identificada ou a ninguém, numa afirmação generalizante equivalente à voz passiva. Moore, como vimos, mobilizou estratégias nos poemas para fragmentar e descentralizar seu ponto de vista — por exemplo, adotando diferentes vozes e citações. Na prosa crítica, desenvolveu um estilo polido que também encenava neutralidade — embora, enquanto evitasse a polêmica e comentários demolidores, era contundente nas escolhas de seus temas — teve a liberdade de negar resenhas e comentários sobre obras de que não gostara.

O que torna a leitura de Harold Bloom ainda mais contraditória é o fato de que ele considera justamente “Marriage”, uma crítica feroz ao patriarcado que revisita o tema bíblico do Jardim do Éden para criticar severa e comicamente o casamento por conveniência entre um Adão e uma Eva modernos, o poema exemplar de Moore: “ele é a *The Waste Land* de

119 As a kind of empress of high modernism, Moore was herself a study in contradictions. Her technically dazzling poems were conjoined with a neo-Victorian, archly feminine public persona that verged on masquerade. Her seemingly ladylike timidity and modesty masked an ambition to invent herself as an American original. She found her precursors among men rather than women, among prose writers rather than poets. (ERKKILA, 1992, p. 102)

120 “Modernist poetry rejected a clear speaking voice and the unquestioned relation of speaker to poet. [...] In much modernist poetry, the lack of narrative and rational argument similarly undermined the positioning of the lyric speaker as the poet ‘himself’. As part of this process, and despite his extensive expression of the personal in his own poems, Eliot argued for the ‘self-sacrifice’ of the artist and the ‘extinction of personality’ as crucial to ‘his’ progress. Ideally, through depersonalization, art would ‘approach the condition of science’ (MILLER, p. 52)

Moore”, disse ele, destacando sua “pungente crítica cômica à instituição mais sagrada e trágica de toda sociedade” (BLOOM, 2004, p. 14). A comparação com a *wasteland* de Eliot tem razão de ser. “Marriage” é um dos poemas mais conhecidos de Moore, publicado pela primeira vez em 1923 na *Manikin Number Three* e reunido em *Observations* e nos livros posteriores sem alterações. É também o único poema de Moore coletado na histórica antologia *The World Split Open*, de Lousie Bernikow. Assim como *The Waste Land*, “Marriage” costura uma ampla gama de citações literárias. Nas notas ao poema na edição *Complete Poems*, Moore o define como “Citações de que gosto que tentei arranjar de modo plausível” (CP, p. 271). Eliot organizou minuciosamente as notas de *The Waste Land* alegando que não gostaria de ser chamado de plagiário, e Marianne Moore justificou o uso de aspas — mesmo quando suas fontes eram as mais corriqueiras, sem autor ou impossíveis de serem localizadas em sua origem — e notas de forma semelhante. Enquanto “Marriage” se assemelha ao poema eliotiano pelo arranjo de citações de diversos tempos e origens — incluindo Francis Bacon, Richard Baxter, William Shakespeare, William Hazlitt —, seu “arranjo” evidencia a simpatia de Moore pelo discurso sufragista. “Devido à sua transgressão interartística, a colagem é a forma visual mais propícia à aproximação dos artistas da palavra”, afirma Elisabeth W. Joyce:

Embora os nomes que venham a mente a esse respeito sejam os de Ezra Pound e T. S. Eliot, um espaço proeminente deve ser concedido a Marianne Moore. De fato, se poderia dizer que Moore era mais perceptiva politicamente do que seus dois colegas modernistas, pois mobilizou a colagem para questionar a mais entranhada de todas as instituições burguesas: o casamento (JOYCE, 1993, p. 103)¹²¹

Bloom não se permite compreender que “Marriage” é convincente enquanto poema *também* pelo fato de sua autora ser uma mulher que teve uma educação feminista e uma compreensão bastante crítica do patriarcado. “Embora o poema pareça desinteressado a cada momento, é seu poema mais pessoal e talvez o mais formidável” (LEAVELL, 2013, p. 323)¹²², aponta Linda Leavell. A biógrafa esclarece que o pano de fundo de “Marriage” é uma proposta de casamento por conveniência que o editor Scofield Thayer, leitor entusiasmado de Moore, lhe fizera. Embora o arranjo fosse, para Thayer, o gesto de incentivo máximo para assegurar a

121 “Because of its interartistic transgressiveness, collage is also the visual form most amenable for approximation by verbal artists. It is therefore not surprising to see collage as a central component of the iconoclastic poetic manifestos in the early decades of this century. Although the name that come to mind in this respect are Ezra Pound and T. S. Eliot, a prominent place must also be given to Marianne Moore. Indeed, it could be argued that Moore was more politically perceptive than either of her male counterparts, for she used collage to question that most entrenched of all bourgeois institutions: marriage” (JOYCE, 1993, p. 103).

122 “Though the poem seems disinterested at every turn, it is her most personal poem and perhaps her most formidable” (LEAVELL, 2013, p. 323)

independência de Moore como artista (ao partilhar com ela sua fortuna), Moore achara a proposta inconcebível. “Marriage” tematiza essas relações de fachada que ela conhecera de perto não apenas através de Thayer, mas também por Bryher — uma artista e herdeira, lésbica e poligâmica, que teve dois casamentos por conveniência enquanto manteve H. D. como sua principal parceira romântica. O poeta e crítico James Fenton sugere que “parece provável que ambas [Marianne Moore e sua mãe, que leu e revisou o poema] tenham compreendido que parte do sarcasmo se dirigia a mulheres como Bryher e H.D., que aderiram ao matrimônio ao mesmo tempo em que pregavam a liberdade” (FENTON, 1997, s.p.)¹²³. Parte da força de “Marriage” consiste em mobilizar a colagem para criar a tessitura heterogênea de um poema que, em grande medida, versa sobre a impossibilidade de se superar certas diferenças numa relação forçada entre um homem e uma mulher que nunca se amaram:

Marriage

This institution,
perhaps one should say enterprise
out of respect for which
one says one need not change one's mind
about a thing one has believed in,
requiring public promises
of one's intention
to fulfill a private obligation:
I wonder what Adam and Eve
think of it by this time,
this firegilt steel
alive with goldenness;
how bright it shows --
"of circular traditions and impostures,
committing many spoils,"
requiring all one's criminal ingenuity
to avoid!
Psychology which explains everything
explains nothing
and we are still in doubt.
Eve: beautiful woman --
I have seen her
when she was so handsome
she gave me a start,
able to write simultaneously
in three languages --
English, German and French
and talk in the meantime;
equally positive in demanding a commotion
and in stipulating quiet:
"I should like to be alone;"
to which the visitor replies,
"I should like to be alone;
why not be alone together?"
Below the incandescent stars
below the incandescent fruit,

123 “it seems likely that they would both have understood a part of the sarcasm to be directed at women like Bryher and H.D., who entered into matrimony and at the same time preached freedom” (FENTON, 1997, s.p.)

the strange experience of beauty;
 its existence is too much;
 it tears one to pieces
 and each fresh wave of consciousness
 is poison.
 "See her, see her in this common world,"
 the central flaw
 in that first crystal-fine experiment,
 this amalgamation which can never be more
 than an interesting possibility,
 describing it
 as "that strange paradise
 unlike flesh, gold, or stately buildings,
 the choicest piece of my life:
 the heart rising
 in its estate of peace
 as a boat rises
 with the rising of the water;"
 constrained in speaking of the serpent --
 that shed snakeskin in the history of politeness
 not to be returned to again --
 that invaluable accident
 exonerating Adam.
 And he has beauty also;
 it's distressing -- the O thou
 to whom, from whom,
 without whom nothing -- Adam;
 "something feline,
 something colubrine" -- how true!
 a crouching mythological monster
 in that Persian miniature of emerald mines,
 raw silk -- ivory white, snow white,
 oyster white and six others --
 that paddock full of leopards and giraffes --
 long lemonyellow bodies
 sown with trapezoids of blue.
 Alive with words,
 vibrating like a cymbal
 touched before it has been struck,
 he has prophesied correctly --
 the industrious waterfall,
 "the speedy stream
 which violently bears all before it,
 at one time silent as the air
 and now as powerful as the wind."
 "Treading chasms
 on the uncertain footing of a spear,"
 forgetting that there is in woman
 a quality of mind
 which is an instinctive manifestation
 is unsafe,
 he goes on speaking
 in a formal, customary strain
 of "past states," the present state,
 seals, promises,
 the evil one suffered,
 the good one enjoys,
 hell, heaven,
 everything convenient
 to promote one's joy."
 There is in him a state of mind
 by force of which,

perceiving what it was not
 intended that he should,
 "he experiences a solemn joy
 in seeing that he has become an idol."
 Plagued by the nightingale
 in the new leaves,
 with its silence --
 not its silence but its silences,
 he says of it:
 "It clothes me with a shirt of fire."
 "He dares not clap his hands
 to make it go on
 lest it should fly off;
 if he does nothing, it will sleep;
 if he cries out, it will not understand."
 Unnerved by the nightingale
 and dazzled by the apple,
 impelled by "the illusion of a fire
 effectual to extinguish fire,"
 compared with which
 the shining of the earth
 is but deformity -- a fire
 "as high as deep as bright as broad
 as long as life itself,"
 he stumbles over marriage,
 "a very trivial object indeed"
 to have destroyed the attitude
 in which he stood --
 the ease of the philosopher
 unfathered by a woman.
 Unhelpful Hymen!
 "a kind of overgrown cupid"
 reduced to insignificance
 by the mechanical advertising
 parading as involuntary comment,
 by that experiment of Adam's
 with ways out but no way in --
 the ritual of marriage,
 augmenting all its lavishness;
 its fiddle-head ferns,
 lotus flowers, opuntias, white dromedaries,
 its hippopotamus --
 nose and mouth combined
 in one magnificent hopper,
 "the crested screamer --
 that huge bird almost a lizard,"
 its snake and the potent apple.
 He tells us
 that "for love
 that will gaze an eagle blind,
 that is like a Hercules
 climbing the trees
 in the garden of the Hesperides,
 from forty-five to seventy
 is the best age,"
 commending it
 as a fine art, as an experiment,
 a duty or as merely recreation.
 One must not call him ruffian
 nor friction a calamity --
 the fight to be affectionate:
 "no truth can be fully known

until it has been tried
 by the tooth of disputation."
 The blue panther with black eyes,
 the basalt panther with blue eyes,
 entirely graceful --
 one must give them the path --
 the black obsidian Diana
 who "darkeneth her countenance
 as a bear doth,
 causing her husband to sigh,"
 the spiked hand
 that has an affection for one
 and proves it to the bone,
 impatient to assure you
 that impatience is the mark of independence
 not of bondage.
 "Married people often look that way" --
 "seldom and cold, up and down,
 mixed and malarial
 with a good day and bad."
 "When do we feed?"
 We occidentals are so unemotional,
 we quarrel as we feed;
 one's self is quite lost,
 the irony preserved
 in "the Ahasuerus tkte a tkte banquet"
 with its "good monster, lead the way,"
 with little laughter
 and munificence of humor
 in that quixotic atmosphere of frankness
 in which "Four o'clock does not exist
 but at five o'clock
 the ladies in their imperious humility
 are ready to receive you";
 in which experience attests
 that men have power
 and sometimes one is made to feel it.
 He says, "what monarch would not blush
 to have a wife
 with hair like a shaving-brush?
 The fact of woman
 is not the sound of the flute
 but every poison."
 She says, "'Men are monopolists
 of stars, garters, buttons
 and other shining baubles' --
 unfit to be the guardians
 of another person's happiness."
 He says, "These mummies
 must be handled carefully --
 'the crumbs from a lion's meal,
 a couple of shins and the bit of an ear';
 turn to the letter M
 and you will find
 that 'a wife is a coffin,'
 that severe object
 with the pleasing geometry
 stipulating space and not people,
 refusing to be buried
 and uniquely disappointing,
 revengefully wrought in the attitude
 of an adoring child

to a distinguished parent."
 She says, "This butterfly,
 this waterfly, this nomad
 that has `proposed
 to settle on my hand for life.' --
 What can one do with it?
 There must have been more time
 in Shakespeare's day
 to sit and watch a play.
 You know so many artists are fools."
 He says, "You know so many fools
 who are not artists."
 The fact forgot
 that "some have merely rights
 while some have obligations,"
 he loves himself so much,
 he can permit himself
 no rival in that love.
 She loves herself so much,
 she cannot see herself enough --
 a statuette of ivory on ivory,
 the logical last touch
 to an expansive splendor
 earned as wages for work done:
 one is not rich but poor
 when one can always seem so right.
 What can one do for them --
 these savages
 condemned to disaffect
 all those who are not visionaries
 alert to undertake the silly task
 of making people noble?
 This model of petrine fidelity
 who "leaves her peaceful husband
 only because she has seen enough of him" --
 that orator reminding you,
 "I am yours to command."
 "Everything to do with love is mystery;
 it is more than a day's work
 to investigate this science."
 One sees that it is rare --
 that striking grasp of opposites
 opposed each to the other, not to unity,
 which in cycloid inclusiveness
 has dwarfed the demonstration
 of Columbus with the egg --
 a triumph of simplicity --
 that charitive Euroclydon
 of frightening disinterestedness
 which the world hates,
 admitting:

"I am such a cow,
 if I had a sorrow,
 I should feel it a long time;
 I am not one of those
 who have a great sorrow
 in the morning
 and a great joy at noon;"
 which says: "I have encountered it
 among those unpretentious
 protegés of wisdom,

where seeming to parade
as the debater and the Roman,
the statesmanship
of an archaic Daniel Webster
persists to their simplicity of temper
as the essence of the matter:

'Liberty and union
now and forever;'

the book on the writing-table;
the hand in the breast-pocket."

[Casamento

Essa instituição,
talvez fosse melhor dizer empresa
por respeito à qual
se diz não precisar mudar de ideia
sobre algo em que se acreditou,
que requer a promessa pública
da intenção
de cumprir um dever particular:
pergunto-me o que Adão e Eva
acham dele agora,
este aço dourado a fogo
a arder de douradura;
como fulgura —
“de tradições e imposturas circulares,
a praticar inúmeros espólios”,
requer todo ilícito engenho
para se evitar!
A psicologia, que tudo explica,
nada explica,
e continuamos em dúvida.
Eva: mulher formosa —
quando a vi
era tão graciosa
que me espantou ,
capaz de escrever simultaneamente
em três idiomas —
inglês, alemão e francês —
e de conversar entrementes;
de igual modo direta ao reclamar comoção
e ao impor sossego:
“*Eu* gostaria de ficar sozinha”;
ao que o visitante retruca:
“Eu gostaria de ficar sozinho;
por que não sozinhos juntos?”
Sob os astros incandescentes
sob o fruto incandescente,
a estranha experiência da beleza;
sua existência é demasiada;
dilacera
e cada nova onda de consciência
é veneno.
“Ei-la, ei-la neste mundo vulgar”,
a falha essencial
nesse primeiro experimento cristalino,
esta amalgamação que nunca será mais
do que uma interessante impossibilidade,
descrevendo-a

como “aquele estranho paraíso
 distinto das carnes, das pedras,
 do ouro ou de edifícios imponentes,
 a melhor escolha da minha vida:
 o peito a se elevar
 em estado de paz
 como um barco se eleva
 como o elevar das águas”;
 constrangida a falar da serpente —
 solta pele de cobra na história da polidez
 à qual não haverá de retornar —
 esse inestimável acidente
 a absolver Adão.
 E também ele tem beleza;
 é aflitivo — o Oh tu,
 a quem de quem,
 sem quem nada — Adão;
 “algo felino,
 algo colibrino” — quão verdadeiro!
 um acaçapado monstro mitológico
 nessa miniatura persa de minas de esmeralda,
 seda crua — nívea, ebúrnea,
 alvadia e seis outros matizes —
 esse pasto repleto de leopardos e girafas —
 longos corpos amarelo-limão
 de trapézios de azul polvilhados.
 A arder de palavras,
 vibrando feito címbalo
 a soar antes de ser tocado,
 ele profetizou corretamente —
 a diligente queda-d’água,
 “o veliz caudal
 a levar tudo de roldão,
 outrora silente como o ar,
 agora com a força do vento”
 “Trilhando abismos
 sobre a precária base de uma lança”,
 esquecido de que há numa mulher
 uma virtude mental
 que, enquanto instintiva manifestação,
 é perigosa
 ele continua a falar,
 no costumeiro tom formal,
 de “situações passadas, da presente,
 selos, promessas,
 o mal que se padeceu,
 o bem que se desfrutou,
 paraíso, inferno,
 tudo o que convém
 à promoção do prazer”.
 Nele um estado de espírito
 percebe aquilo que não
 era para perceber;
 “ele sente um solene prazer
 ao se ver transformado em ídolo”
 Importunado pelo rouxinol
 nas folhas novas,
 com seu silêncio —
 não seu silêncio mas seus silêncios —,
 diz ele:
 “Ele me veste com uma camisa de fogo”,
 “Não se atreve a bater palmas

para incentivá-lo a prosseguir,
 a menos que alçasse vôo;
 se nada fizer, ele dormirá;
 se gritar, ele não entenderá”
 Irritado com o rouxinol
 e fascinado pela maçã,
 impelido pela “ilusão de um fogo
 eficaz no apagar fogo”,
 comparado ao qual
 o brilho da terra
 não passa de deformidade — um fogo
 “tão forte e pleno
 e vivo e amplo
 e longo quanto a própria vida” —,
 ofende-se com o casamento,
 “uma coisa fútil mesmo”,
 que destruiu a posição
 que tinha —
 o conforto do filósofo
 cuja mãe desconhece.
 Inútil hímen!
 espécie de cupido demasiadamente grande
 reduzido à insignificância
 pela publicidade mecânica
 que passa por crítica involuntária,
 pelo experimento de Adão
 com saídas mas sem entradas —
 o ritual do casamento
 a aumentar-lhe a fartura;
 suas samambaias em voluta,
 flores de opúncias, lótus, dromedários brancos,
 seus hipopótamos —
 nariz e boca harmonizados
 num gafanhoto magnífico —
 sua serpente e a potente maçã.
 Ele nos diz
 que “para o amor que
 fita uma águia cega,
 que com Hércules
 trepa as árvores
 no jardim das Hespérides,
 a melhor idade
 é entre os quarenta e cinco e os setenta”,
 e a recomenda
 como arte bela, como experimento,
 dever ou simples recreação.
 Não se deve chamá-lo de malvado
 nem um atrito de calamidade —
 o esforço para ser afetuoso:
 “só se sabe de toda a verdade
 depois de ser provada
 pelo paladar da discórdia”
 A pantera azul de olhos negros,
 a pantera basáltica de olhos azuis,
 toda graciosa —
 que se lhes abram caminho —,
 a negra Diana obsidiana
 que “o próprio semblante tolda
 tal como a ursa”,
 a mão cravejada
 que tem amor por ele
 e o prova até a medula dos ossos,

impaciente para nos assegurar
 de que impaciência é a marca da independência,
 não do cativoiro.
 “Os casados têm quase sempre esse jeito” —
 “alheios e frios, para cima e para baixo,
 atrapalhados e maláricos
 com um dia bom e outro ruim”.
 Nós, ocidentais, somos demais de insensíveis,
 centrados em nós mesmos, a ironia preservada
 no “banquete *tête-à-tête* de Acasuerus”,
 com suas orquidiazinhas iguais a línguas de cobra,
 com seu “monstro bondoso, indica-nos o caminho”,
 com pouco riso
 e munificência de humor
 naquela quixotesca atmosfera de franqueza
 a qual “quatro em ponto não existe,
 mas às cinco
 as senhoras, com impreciosa humildade,
 estão prontas para recebê-los”;
 na qual a experiência atesta
 que os homens têm poder
 e às vezes alguém tem de senti-lo.
 Ele diz: “Que monarca não ia corar
 tendo uma esposa
 de cabelo com aspecto de pincel de barba?”
 A verdade de uma mulher
 é “não o som da flauta
 mas o próprio veneno”.
 Ela diz: “Os homens são monopolistas
 de ‘estrelas, ligas, botões
 e outras quinquilharias cintilantes’ —
 inadequados para ser os guardiões
 da felicidade de outrem”.
 Ele diz: “É preciso
 cautela ao lidar com estas múmias —
 ‘os restos da refeição de um leão,
 um par de tíbias e um tico de orelha’;
 pegue a letra M
 e verá
 que ‘uma mulher é um esquite’,
 esse objeto rígido
 cuja agradável simetria
 especifica espaço, não gente,
 recusando-se a ser sepultada
 e singularmente decepcionante,
 vingativamente afeita à atitude
 de adorável filha
 de ilustre genitor”.
 Ela diz: “Esta borboleta,
 este mosquito, este nômade
 que ‘propôs
 assentar em minha mão por toda a vida’ —
 O que faço com isso?
 Na época de Shakespeare
 devia sobrar mais tempo
 para se assistir a uma peça.
 Você conhece tantos artistas que são idiotas”.
 Ele diz: “Você conhece tantos idiotas
 que não são artistas”.
 Esquecido do fato
 de que “alguns têm só direitos
 enquanto outros têm obrigações”.

ele ama tanto a si mesmo
 que não se pode permitir
 qualquer rival neste amor.
 Ela ama tanto a si mesma
 que é incapaz de se ver direito —
 uma estatueta de marfim sobre marfim,
 o toque lógico e final
 dado a um esplendor
 conseguido como recompensa por um trabalho:
 não se é rico mas pobre
 quando se pode parecer tão correto.
 O que se pode fazer por eles —
 estes selvagens
 condenados a malquerer
 todos que não sejam visionários
 prontos para incubir-se da tola tarefa
 de enobrecer as pessoas?
 Este modelo de petrina fidelidade
 que “abandona o marido tranquilo
 só porque se cansou de vê-lo” —
 com esse orador a lembrar:
 “Estou às suas ordens”.
 “Tudo o que diz respeito ao amor é um mistério;
 a investigação desta ciência
 demanda mais que um dia de trabalho”
 Vê-se que é raro —
 esse notável domínio de opostos
 que se opõem um ao outro, não pela unidade,
 a qual, em ciclóide inclusão,
 excedeu à demonstração
 de Colombo com o ovo —
 uma vitória da simplicidade —,
 esse Euroclídon caritativo
 de assustadora indiferença
 que o mundo abomina,
 admitindo:

“Sou tão covarde
 que se sentisse mágoa
 ia senti-la por bom tempo;
 não sou desses
 que têm uma grande mágoa
 de manhã
 e uma grande alegria à tarde”;

que diz: “Encontrei-o
 entre os despretensiosos
 protegidos da sabedoria,
 onde, parecendo exhibir-se
 como o polemista e o romano,
 a habilidade do estadista
 de um superado Daniel Webster
 subsiste à simplicidade da índole dos dois
 enquanto essência da questão:

‘Liberdade e união
 agora e sempre’;

o Livro em cima da escrivaninha;
 a mão no bolso interno do paletó”.

“Perhaps one should say enterprise”: esse tom de comentário, frio no tratamento de uma relação tão idealizada e romaneada na cultura, traz uma reverberação cômica à abordagem do casamento. “Não é o amor”, como resume Pamela White Hadas, “mas um ‘empreendimento’ que está no centro das atenções” (HADAS, 1977, sp.)¹²⁴. A citação de Francis Bacon, tão contundente em sua negação do casamento enquanto uma tradição esvaziada de afeto e preenchida por interesses gananciosos, estabelece claramente os termos dessa reflexão proposta no poema. Parte do apelo de “Marriage” consiste no uso da colagem: ao ressignificar fragmentos da tradição em um novo contexto, Moore cria uma atmosfera de estranhamento a partir do que é familiar e propõe uma forma renovada de perceber essa instituição secular. “O poema”, prossegue Elizabeth Joyce, “também possui um papel particularmente central na obra de Moore, sobretudo porque seus esforços de questionar o casamento enquanto uma instituição social viável se tornaram um emblema do caráter subversivo de seu trabalho. Dessa forma, o poema é, verdadeiramente, a tentativa de Moore em criar um manifesto” (JOYCE, 1993, p. 108)¹²⁵. Embora Moore inclua algumas brechas de diálogo e intimidade, o casamento é abordado majoritariamente em sua dimensão pública. Como resume Donald Hall:

A Srta Moore se pergunta como o casamento moderno pareceria a Adão e Eva. Ela constrói uma Eva moderna, bela, bem sucedida e exigente. Enquanto Eva foi a falha central no “primeiro experimento cristalino” que foi o Éden, também a mulher moderna é considerada, por sua independência, a falha central no casamento comum. O casamento, como o Éden, é “um amálgama que nunca pode ser mais/ que uma interessante impossibilidade”, quando a curiosidade e a independência humana são o que são. Enquanto a instituição envolver amarras, ela vai, para pessoas de certo temperamento, fracassar. Enquanto Eva foi culpada por comer a maçã, “o acidente incalculável que exonerou Adão”, a mulher moderna também é criticada por seu desejo de independência (HALL, 1970 s.p.)¹²⁶

Conforme avançamos na leitura de “Marriage” e mergulhamos no diálogo do casal que retruca teimosamente um ao outro, o entendimento entre Adão e Eva modernos parece cada vez mais improvável, ou, como consta no poema, “uma interessante impossibilidade”. Embora homem e mulher sejam alvos da ironia do eu-lírico por suas respectivas vaidades, sendo egocêntricos demais para amar a diferença no outro, à mulher recaem as consequências

124 “Not love, but an ‘enterprise,’ is the center of attention as the poet wonders [...]” (HADAS, 1977, s.p.)

125 “The poem also plays a particularly central role in Moore’s oeuvre, mainly because its calculated efforts to question marriage as a viable social institution become a marked emblem of the essentially subversive character of her work. As such, this poem is truly Moore’s effort at a manifesto” (JOYCE, 1993, p. 108)

126 “Miss Moore wonders how modern marriage would seem to Adam and Eve. She posits a modern Eve, beautiful, accomplished, and demanding. As Eve was the central flaw in the ‘first crystal-fine experiment’ that was Eden, so modern woman in her independence is often considered the central flaw in the ordinary marriage. Marriage, like Eden, is ‘this amalgamation which can never be more / than an interesting impossibility,’ human independence and curiosity being what they are. As long as the institution involves bondage, it will, for people of certain temperaments, not succeed. As Eve was blamed for eating the apple, ‘that invaluable accident exonerating Adam,’ so modern woman bears criticism for her wish for independence.” (HALL, 1970, s.p.)

mais severas pela incompreensão existente: “*The fact forgot/ that ‘some have merely rights/ while some have obligations’*”. A inteligência feminina é destaque: como aponta Hadas, “Eva é moderna e é sua mente, sua incompreensível compreensibilidade, que nos atrai” (HADAS, 1977, s.p.)¹²⁷, mas Eva apenas fala pontualmente no poema, sempre em embate com o marido, ancorado por diversas vozes masculinas — fragmentadas e parodiadas por Moore — que sustentam sua posição. Um contraponto importante a essa predominância é a citação da sufragista Martha Carey Thomas, que aparece de maneira reduzida no poema, mas tem sua versão integral nas notas. Segundo Thomas, os homens são predominantemente o alvo da homenagem de honrarias na cultura — como monumentos, medalhas, placas e estátuas —, marcando portanto um reconhecimento quase que exclusivo a figuras masculinas. “*Men are monopolists*”, lemos sucintamente em “Marriage”, “*unfit to be the guardians/ of another person’s happiness*”: o vácuo deixado pela supressão dos exemplos de Thomas alude a uma violência latente, pois sugere que estão reservadas ao marido as posses do casamento — incluindo as liberdades da própria esposa. Nas palavras de Alicia Ostriker, “Moore ri da principal instituição do patriarcado, o casamento, que demanda toda sua engenhosidade criminosa para ser evitado, e de Adão, o marido que sente uma alegria solene quando percebe que se tornou um ídolo” (OSTRIKER, 1986, p. 487)¹²⁸

“*Why not be alone together?*” Enquanto Adão e Eva estavam a sós no paraíso, o marido e a esposa moderno estão sós em suas individualidades inconciliáveis. O salto que existe após a passagem na qual se discute o pedido da mulher para ficar só chama a atenção para a incompreensão de seu desejo. Os desentendimentos entre ambos são cada vez maiores e a solução de “ficarmos sozinhos juntos” parece estapafúrdia. O poema alterna representações radicalmente céticas do casamento e exemplos de discordância entre casais com sugestões de um caminho para o êxito. “Um casamento de independência no interior da união é raro, mas ainda desejado”¹²⁹, como resume Hall (1970, s.p.).

Esse anseio por uma parceria autêntica se concretiza para Moore, dentro e fora da poesia, em outros vínculos, inclusive o materno. Moore incorporou a sua eclética colagem uma alusão positiva à mãe, que participou da feitura de “Marriage”: “*turn to the letter M*”, afirmou enigmaticamente, aludindo talvez às palavras *Mary* e *mother*. Mary foi, afinal, a companheira vitalícia de Moore e representou para a poeta uma parceira melhor e mais adequada do que qualquer casamento poderia oferecer: “é possível ler ‘Marriage’ como um

127 Eve is modern and it is her mind, the incomprehensible comprehendability of it, that attracts us. (HADAS, 1977, s.p.)

128 “In ‘Marriage’, Moore makes fun of the central institution of patriarchy, marriage, which it takes all her criminal ingenuity to avoid, and of Adam, the husband who experiences a solemn joy in seeing that he has become an idol” (OSTRIKER, 1986, p. 487)

129 “A marriage of independence within union is rare but still to be desired.” (Idem)

poema de amor para Mary, celebrando sua parceria não ortodoxa”, apontou Linda Leavell. “Na década seguinte, Moore idealizaria o amor materno enquanto heroico e liberador.” (LEAVELL, 2013, p. 325).¹³⁰ O verso sobre a letra *M* em “Marriage” de fato marca uma espécie de contraste da misoginia: ele aparece ao lado da citação cruel Ezra Pound, “*a wife is a coffin*”, para logo dizer que a mulher recusa o enterramento (*refusing to be buried*). “This butterfly/ this waterfly, this nomad” ela resume, mobilizando o *M* como marca de uma metamorfose libertadora.

Não obstante, a própria Moore raramente apontou para o aspecto contestador de sua própria poesia. É incerto por que Moore empregou tão enfaticamente a retórica da modéstia em diversos momentos de sua trajetória. Possivelmente para chamar a atenção para a feitura da colagem — ao movimento da citação ao texto, das notas ao poema e vice versa — Moore insistiu que “Marriage” nada mais era do que um “arranjo” coerente. Como afirma Joyce:

Sua contínua modéstia a respeito de seu trabalho, sobretudo desse poema, e suas notas obscuras e provocantemente pouco úteis ao fim de *Complete Poems*, diminuem a intensidade com que ela critica comportamentos sociais, do casamento à guerra. Em uma entrevista a Grace Schulman, por exemplo, Moore descreveu ‘Marriage’ como ‘apenas uma antologia de citações que eu não gostaria de perder, que eu gostava muito, e que tentei arranjar da maneira mais plausível que pude. Então as pessoas não deveriam concluir uma filosofia toda a partir *daquilo*’ (JOYCE, 1993, p. 108)¹³¹

É possível que Moore, nesse ponto, estivesse se referindo com certo exagero ao que percebia como a estrutura fechada de “Marriage”: o poema se destaca como um dos poucos que permaneceu intocado por Moore em meio às diversas revisões de sua obra poética. Patricia C. Willis lê o poema como uma espécie de cântico nupcial moderno, que se apropria de recursos tradicionais do epitalâmio na base da colagem modernista¹³². Ainda assim, é espantoso que Moore negue a existência de uma “filosofia” que organiza os fragmentos, pois o que denomina “arranjo plausível”, ou a unidade de “Marriage”, consiste na paródia crítica do casamento enquanto instituição esvaziada de amor e parceira. Como destaca Celeste

130 But it is also possible to read “Marriage” as a love poem to Mary celebrating their unorthodox partnership. In the next decade Moore would come to idealize maternal love as heroic and liberating. “Love is more important than being in love,” she wrote in a 1932 book review, “as memories of childhood testify.” (LEAVELL, 2013, p. 325).

131 “Her continued modesty about her work, especially this poem, and her obscure and teasingly unhelpful notes at the end of her *Complete Poems*, underplay the intensity with which she denigrates social behaviors, from marriage to war. In an interview with Grace Schulman, for instance, Moore described ‘Marriage’ as ‘just an anthology of words that I didn’t want to lose, that I liked very much, and I put them together as plausibly as I could. So people daren’t derive a whole philosophy of life from *that*’ (JOYCE, 1993, p. 108)

132 “The rest of ‘Marriage’ comprises seven sections: a description of Eve (21-62); a description of Adam (63-132); an address to Hymen (123-66); the wedding (167-202); a dialogue between Adam and Eve (203-39); the characteristics of a bad marriage (240-64); and an exhortation on good marriage (265-98). We find in the descriptions of Eve and Adam the first three elements common to epithalamiums: desire, pursuits and beauty, and playfulness” (WILLIS, 2003, p. 282)

Goodridge, Moore, em toda sua obra poética e crítica, “desestabiliza a noção do que um texto é:

Notamos isso particularmente em seu uso de citações. O mosaico de citações do texto que ela está considerando, outro trabalho do autor, o autor em seu trabalho, outros autores a respeito do trabalho desse autor, e um sem número de outras matérias cria um novo texto, um que compete com o “original”. (GOODRIDGE, 1989, p. 22)¹³³

A maneira com que a colagem combina referências, humores e perspectivas sem estabelecer uma conclusão rigorosa torna o poema aberto à compreensão¹³⁴, como sugere Darlene Erickson:

Existem de fato tantas vozes em “Marriage” que o poema é orquestrado como uma grande composição para coral, polifônica, à beira da cacofonia, mas controlada pelas harmonias sutis de Moore. É uma espécie de coro onde diversas vozes apresentam breves solilóquios que não são ouvidos pelos outros personagens. Alguns dos discursos são cômicos, outros são sérios; e um ponto de vista tende a ser soterrado pelo outro. É o leitor que deve perceber a qualidade tangencial de tantas perspectivas masculinas e femininas e encontrar onde essas tangentes eventualmente se cruzam e onde elas, infelizmente, jamais se encontrarão¹³⁵. (ERICKSON, 1992, s.p.)

Como conclui Willis, “O modo de Moore de ajudar ‘esses selvagens’ se converte na exortação do casamento nas linhas finais de ‘Marriage’”¹³⁶ (WILLIS, 2003, p. 293). É possível que Moore, ainda, ao negar uma interpretação totalizante de ‘Marriage’, convide cada leitor a depreender da superfície heterogênea do poema sua própria relação com o matrimônio: não existe uma conclusão unívoca a respeito do casamento, pois cada casal precisa encontrar sua própria maneira de combinar “Liberdade e união/ agora e sempre”. Um dos sentidos ocultos desse equilíbrio é o de que a “liberdade” precisa ser horizontal, igual aos

133 Moore often de-stabilizes the notion of what a text is. We see this particularly in her use of quotations. Her mosaic of quotations from the text she is considering, the writer's other work, the writer on his own work, other writers on this writer's work, and any number of other subjects creates a new text, one that competes with the "original." (GOODRIDGE, 1989, p. 22)

134 Mais uma vez a comparação com *The Waste Land* parece propícia: da mesma forma que a crítica especializada propõe caminhos tão diferentes de leitura pelo poema de Eliot — ora sugerindo uma espécie de redenção, mesmo que pós-apocalíptica no fim, ora destacando impasses insuperáveis ao longo de todo o poema —, leitores de Marianne Moore também apresentam diversas divergências em suas conclusões sobre “Marriage”. Há quem veja um saldo otimista, há quem veja um pessimismo sem saídas. Enquanto Hall sugere que o casamento não seja completamente desacreditado no poema, Martin aponta que “o poema termina de forma pessimista ao igualar promessas artificialmente reguladas com livros fechados e gestos vazios” (MARTIN, 2014, s. p.).

135 “There are actually so many voices in “Marriage” that the poem is orchestrated like a great piece of choral music, a polyphonic, one verging on cacophony but held in place by Moore's own subtle harmonies. It is a kind of chorus where various voices deliver brief soliloquies which are not heard by the other characters. Some of the speeches are comic, some are serious; and one point of view tends to be layered upon another. It is the reader who must sense the tangential quality of the many male and female viewpoints and find where those tangents eventually cross and where they sadly never touch at all.” (ERICKSON, 1992, s.p.)

136 “Moore’s way to help ‘these savages’ becomes the exhortation on a good marriage that concludes ‘Marriage’” (WILLIS, 2003, p. 283)

parceiros de ambos os sexos, para que se converta em uma união efetiva. Ao mesmo tempo, ao emular uma “simplicidade” do arranjo, Moore aponta que o sucesso do casamento não depende de recursos ou erudição, mas de se fazer compreender. A pedagogia do poema, porém, permanece inconclusiva. Por um lado, dada a dimensão social do empreendimento, é possível lançar depreender um descrédito a um arranjo de conveniência que surge no patriarcado e o sustenta por consequência. Por outro, como é frequente em seus poemas, Moore amplificou as vias de acesso ao lugar do genuíno e deixou aberta a dedução de arranjos de companheirismo e proteção caso existam condições para o afeto e autonomia.

No livro *My Poets*, a poeta e pesquisadora Maureen McLane organiza uma percepção da história literária atravessada por sua própria experiência enquanto leitora e autora. McLane se ocupa das representações de Moore pela crítica e pela mídia ao apresentar sua abordagem:

Muito se disse sobre suas criaturas [...] Sobre seu verso silábico, muito. Sobre suas intrincadas estruturas, colagens, severidades tonais, estranhices ocasionais, entradas travessas. Sobre seu modernismo singular. Sobre seu chapéu de três pontas, sua casa no Brooklyn com sua mãe formidável; sua admiração por beisebol (MCLANE, 2012, 79)¹³⁷

McLane incorpora uma espécie de sobreposição não muito diversa do que Moore faz ao enumerar diversos elementos em seus poemas longos: de maneira quase que inédita nos textos críticos sobre a poeta modernista, McLane não anuncia que existem poucas abordagens da obra de Moore, mas que existem muitas. Ao mesmo tempo, McLane elenca alguns dos lugares comuns que procura evitar: o da comparação entre Moore e seus contemporâneos, da tematização de animais em seus poemas, de sua fama tardia. Entre muito o que se pode dizer sobre Moore, a autora contemporânea opta pelo que ainda considera marginal e insuficiente.

Nesse sentido, McLane destaca “Marriage” como a obra-prima ignorada de Moore: “É impressionante que um dos melhores poemas do século XX, ‘Marriage’, de Moore, seja aparentemente tão pouco lido” (Idem)¹³⁸. Na leitura de McLane, o poema é um dos mais poderosos em sua percepção panorâmica do tema, uma estratégia frequente na poesia de Moore. A autora sugere que passou a ler Moore mais a sério a partir de uma moldura

137 “Of her creatures much has been writtens Of her syllabics, much. Of her intricate structures, collaged facts, tonal severities, occasional whimsies, impish arrivals. Of her singular modernism. Of her tricorn hat; her Brooklyn residence with her formidable mother; her baseball fandom” (Ibid, p. 97)

138 It is remarkable that one of the best poems of the twentieth century, Moore’s “Marriage,” is apparently so little read. (Ibid, p. 97).

acadêmica que lhe forneceu ferramentas para lê-la melhor — e encontrar em sua poesia elementos esquecidos, ou mesmo subestimados, na fortuna crítica de décadas anteriores.

A primeira vez em que li Moore a sério foi quando eu estava estudando em Oxford; eu também estava lendo em diversas escolas do feminismo e da psicanálise, pois ele estavam em voga naquele tempo, e eu precisava das ferramentas para sobreviver. O poema de Moore [“Marriage”] pode ter me ensinado mais do que qualquer outro debate entre feministas francesas e anglo-americanas, ou entre, digamos, analistas objeto-relacionais e lacanianos. Ou talvez não me ensinaram nada; poemas não são para ensinar; eles insinuam (Ibid, p. 112) ¹³⁹.

Embora as duas pessoas do casal sejam evidentemente imperfeitas, o fracasso do enlace não reside em seus defeitos, mas na impossibilidade de conciliação entre as partes: “É como se ela se colocasse de fora e além do gênero e de fato além da espécie, ou que almejasse essa posição, essa posição generosa e divina que se dirige a ambos, caçoando gentilmente, balançando a cabeça” (Ibid, p. 99)¹⁴⁰. Um movimento que McLane considera essencial em “Marriage” é o da movimentação dos pronomes: o trânsito de *he* para *she* é frequentemente atravessado por *one* — que, como se sabe, pode se referir a alguém em específico ou a ninguém, numa modalidade equivalente à voz passiva:

Um poema sobre a possibilidade, a impossibilidade, de dois-se-tornarem-um, sobre um Ele e um Ela se tornando, talvez, um Nós, sobre um Você e um Eu se tornando Nós: Moore considera o casamento — e considera ao londo de “Marriage” — nos termos mais essenciais, ou mais gramaticais.

Antes do nome: o pronome

Ele

Ela

Um

(Ibid, p. 109)¹⁴¹

Nessa dinâmica, a diferença dos pronomes masculino e feminino é fundamental: a ironia do poema se dirige majoritariamente às relações heterossexuais — ao casamento, afinal, da “instituição”, da norma, preso à “tola tarefa/ de enobrecer as pessoas”, no qual predomina o egoísmo e a atenção aos defeitos do outro. “Esse notável domínio de opostos”, esse tornar-se

¹³⁹ I first read Moore seriously when I was studying at Oxford; I had also been reading in various schools of feminism and psychoanalysis, as they were in the air in those days, and as I needed tools for living. Moore’s poem may have taught me more than any debate between Anglo-American and French feminists, or between, say, object-relations and Lacanian analysts. Or perhaps it taught me nothing; poems aren’t for teaching; they insinuate (MCLANE, 2012, p. 110)

¹⁴⁰ It is as if she stands outside or beyond gender and indeed beyond the species, or rather that she aims for that position, that generous godlike yet unsexed position from which to assess them both, gently mocking, shaking the head (Ibid, p. 99)

¹⁴¹ “A poem about the possibility, the impossibility, of two-becoming-one, about a He and a She becoming, perhaps, a We, about a You and an I becoming an US: Moore reckons with marriage — and reckons throughout “Marriage” — in the most essential, that is to say grammatical, terms.//Before the noun: the pronoun./He./She./One” (Ibid, p. 109)

um através da assimilação da diferença e do exercício da liberdade, é “raro”. “Tudo que diz respeito ao amor é um mistério”, lemos na citação à fábula “Love and Folly”, de La Fontaine. Na fábula, da mesma forma que em “Marriage”, o narrador anuncia que seu propósito é apenas “relatar”, não explicar os tortuosos caminhos do amor. Em ambos os textos, existe conformidade diante do inexplicável, negando uma solução totalizante e unitária. Sabe-se apenas que, ao invés de um embate, o casamento bem-sucedido necessita de “liberdade e união”. “*Vê-se que isso é raro; raro, é, mas talvez, possível*”, arremata McLane¹⁴²

O que queremos então de nossas ancestrais poéticas? Eu acredito que queremos mães fortes; e uso o termo bloomiano não porque acredito que o êxito da mulher poeta dependa de matar e superar sua predecessora. Ao invés de Édipo e Laio na encruzilhada, o modelo de mulheres escritoras, tanto as críticas quanto as poetas, é Deméter e Koré: mas é a filha que descende ao Hades, tateando no escuro, para recuperar e reavivar sua mãe, que é forte e bela e sábia, mas foi estuprada (ou teria sido seduzida?) por um poderoso deus masculino. Assim que a mãe retorna à terra, a filha floresce. (OSTRIKER, 1986, 491)¹⁴³

Se Alicia Ostriker está correta em sua hipótese de que H. D. e Marianne Moore constituem dois paradigmas centrais para mulheres poetisas, Elizabeth Bishop foi essencial na elaboração de um retrato de Moore como referência pessoal e literária. Bishop fabricou uma precursora, dos anos de editora modernista até à fama nacional, em “*Efforts of Affection*” [“Esforços do Afeto”], um longo texto de memórias escrito por Elizabeth Bishop dedicado à sua relação com sua mentora. O título do texto foi escolhido a partir de um poema homônimo de Moore — poema previamente chamado “*Efforts and Affection*” e, depois, editado da forma como hoje o conhecemos. Antes de ter a versão impressa alterada, Moore, segundo Bishop, riscou seu exemplar a lápis, marcando a mudança desejada. Assim, na abertura do texto Bishop fornece diversas sugestões para compreendermos essa dinâmica de “esforço” e carinho num vínculo que nasce a partir da escrita e jamais se desvincula de diálogos sobre criação literária e leituras mútuas. “Quando nos fornece uma digressão anedótica para sua escolha ‘Esforços do Afeto’ como título de sua memória”, aponta Joanne Diehl, “Bishop cria um complexo sentido de ocasião, uma estratégia retórica que caracteriza a memória do começo ao fim”

142 “*One sees that it is rare; rare, that is, but perhaps possible*” (Ibid, p. 107)

143 “What then do we want in our poetic ancestresses? My belief is that we want strong mothers; and I use the Bloomian term not because I believe that the woman’s poet achievement depends on killing and superseding her predecessor. Rather than Oedipus and Laius at the crossroads, the model among women writers, critics as well as poets, is Demeter and Koré: only it is the daughter who descends to Hades, groping in the dark, to retrieve and revive her mother, who is strong and beautiful and wise, but has been raped-or is it seduced-by a powerful male god. As the mother returns to earth, the daughter will blossom” (OSTRIKER, 1986, 479)

(DIEHL, 1993, p. 10)¹⁴⁴. Além de sua própria relação com Moore e os efeitos que a convivência com a veterana tiveram sobre sua própria obra, Bishop aborda também características importantes — e com frequência subestimadas — a respeito das relações de afeto que marcaram a criatividade e a autoedição de Moore. O retrato de Moore que temos no texto é cheio de camadas: ela é uma figura maternal para Bishop, tão generosa quanto exigente: “A própria frase não implica uma resistência que deve ser superada? E o afeto deveria se repetir (portanto o plural) porque a resistência no interior do self e/ou do outro poderia desviar ou diminuir seu poder? Ademais, quem está fazendo esses esforços e onde se localiza seu objeto?” (Ibid, p. 11).¹⁴⁵

Esforços do afeto

Marianne tinha razão: os elefantes adoravam pão integral dormido. Começaram a barrir e a empurrar-se disputando o petisco. Permaneci numa extremidade da fila, colocando fatias de pão na tromba dos animais mais velhos, e a senhorita Moore andou rapidamente até a outra, para junto dos filhotes. Os adultos faziam tanto barulho que veio um guarda em minha direção, e com o rabo do olho vi Marianne debruçar-se por cima da corda na ponta dos pés, com o alicate na mão. Cabelo de elefante é duro; parecia-me que ela não ia terminar de cortar nunca. Mas conseguiu; triunfantes, distribuímos todo o pão e fomos ver os outros bichos. Ela abriu a bolsa e mostrou-me três ou quatro fios cinzentos e grossos, embrulhados num lenço de papel (BISHOP, 1996, p. 150)¹⁴⁶

Elizabeth Bishop e Marianne Moore se conheceram quando Moore tinha quarenta e sete anos. A essa altura, ela já havia publicado *Observations* e era relativamente conhecida em Nova York como poeta e editora. Bishop, por sua vez, ainda era uma estudante universitária que lia avidamente sua poesia. Fanny Borden, uma bibliotecária da faculdade de Bishop, intermediou o primeiro contato dessa longa amizade¹⁴⁷. Muitas passagens das memórias de Bishop, “Esforços do Afeto”, possuem a delicadeza e o humor da cena acima, passada no circo: para ela, Moore era uma figura divertida e habilidosa, absolutamente singular em tudo o que fazia. Com seu estilo peculiar — roupas masculinas, cabelo trançado à moda antiga sob chapéus extravagantes — a Moore das páginas de Bishop é domadora de elefantes e companhia

144 “By providing an anecdotal inflection for her selection of ‘Efforts of Affection’ as the title of the memoir, Bishop creates a complex sense of occasion, a rhetorical strategy that characterizes the memoir from its beginning to its end” (DIEHL, 1993, p. 10).

145 “Does the phrase itself not imply a resistance to be overcome? And must the effort be repeated (hence the plural) because of a resistance within the self and/or the other that would deflect or diminish its power? Furthermore, who is making these efforts and where is their object located?” (Ibid, p. 11).

146 A edição utilizada na pesquisa foi a brasileira, por isso não citamos o texto original em rodapé. As traduções citadas são de Paulo Henriques Britto, que também selecionou outros textos em prosa de Bishop na mesma edição.

147 Uma análise minuciosa da identidade de Fanny e sua relação com o caso do assassinato dos Borden, seus avós, excede o escopo dessa pesquisa. Mais adiante, porém, comentaremos sua representação no texto de Bishop.

encantadora: “Marianne foi certamente um dos maiores expoentes da arte de conversar” (Ibid, p. 149). Bishop lamenta não se lembrar das conversas que tiveram no primeiro encontro, no qual tivera a ideia de irem juntas ao circo. Mas incluiria no texto momentos de descontração e algumas lições de poesia que tivera. A admiração pela escrita de Moore não seria nunca maculada: “Poemas como ‘An Octopus’, sobre uma geleira, ou ‘Peter’, sobre um gato, ou ‘Marriage’, sobre o casamento, me pareceram, como até hoje parecem, milagres de linguagem e construção” (Ibid, p. 147). Bishop nutria uma espécie de ternura pela figura de Moore. Relativamente no começo do ensaio, escreve uma espécie de saldo da amizade:

Porém, jamais saí do apartamento da Cumberland Street sem me sentir mais feliz do que antes: moralmente elevada, até mesmo inspirada, decidida a ser uma boa pessoa, a trabalhar com mais afinco, a não me preocupar com o que as outras pessoas pensassem, a jamais tentar publicar algo a menos que eu estivesse certa de que havia feito o melhor de que era capaz, mesmo que levasse anos para chegar lá - ou então não publicar nada. (Ibid, p. 163)

Bishop leva para si a autonomia com que Moore produziu e editou sua própria obra: ao fazê-lo, ela não apenas chama a atenção para a importância dessa liberdade entre mulheres escritoras, mas reveste o “afinco” de Moore de positividade e consciência. Esse saldo, no entanto, surge no texto como uma espécie de balanço de uma amizade tensionada pela dinâmica de validação existente entre elas. Como já se notou, Bishop também preenche suas memórias com momentos de tensão e desencontro com Moore: o próprio título indica que o olhar de Bishop não se restringe aos elogios da homenagem. Como aponta Betsy Erkkila, “Esforços do Afeto” é o título de um poema de Moore no qual o amor não é uma realização, mas uma disputa:

No poema, o amor é representado como uma relação de luta, um esforço de integrar demandas conflituosas de individualidade e união no sentido da “completude” do amor. Ao dar o mesmo título às suas memórias de Moore, Bishop sugere que teve de ter “esforços” similares para se conciliar com a influência de Moore e o problema de suas diferenças pessoais, políticas e artísticas (ERKKILA, 1992, p. 147)¹⁴⁸

A dinâmica hierárquica entre as duas foi constante: a poeta mais velha infantilizava a mais jovem e não abria mão de certas posturas rigorosas, tanto na convivência quanto nas trocas intelectuais. Moore, fosse em casa ou na rua, advertia Bishop da hora certa de ir ao banheiro. No campo da poesia, Moore não poupou a caneta impiedosa na leitura dos poemas de Bishop: “Um poema longo, o mais ambicioso que eu jamais tentara até então, teve o efeito de

148 “In this poem, love is represented as a relationship of struggle, an effort to integrate the conflicting demands of individuation and union into the ‘wholeness’ of love. By giving her memoir of Moore the same title, Bishop suggests the similar ‘efforts’ she had to make to come to terms with Moore’s influence and the problem of their personal, political, and artistic differences.” (ERKKILA, 1992, p. 147)

despertar imediatamente o espírito crítico de Marianne e sua mãe. Um dia após eu o ter enviado pelo correio, Marianne me telefonou para dizer que ela e sua mãe haviam ficado acordadas até tarde da noite reescrevendo-o” (BISHOP, 1996, p. 173). Moore censurou o uso da palavra ‘sanitário’ [*water closet*] no poema e alterou toda sua forma e esquema métrico. Bishop, porém, apenas aceitou leves sugestões de vocabulário. Em mais de um momento, Bishop aborda essas interações com Moore como uma espécie de negociação. Bishop também comenta sua timidez para fumar na casa das Moore, sobretudo sob o olhar duro de Mary Moore — uma mãe, afinal, ainda mais severa, cuja rigor recaía para Bishop e Marianne Moore.

Para Joanne Felt Diehl, o afeto não se manifesta *apesar* da tensão: ao contrário, ele é uma chave para compreendê-la. Há, de fato no texto, irrupções de um esforço mais profundo do que o de receber sugestões para um poema ou segurar o impulso de fumar. A moral religiosa de Marianne Moore contrasta com a vivência liberada de Bishop: “Lembro-me de que uma vez ela estava preocupada com um amigo comum nosso cujas tendências sexuais sempre me pareceram evidentes: ‘O que vamos fazer com Fulano? Sabe às vezes chego a pensar que pode até ter caído nas mãos de um *sodomita*...!’” (Ibid, p. 154-155). A poeta mais jovem raramente confronta a mais velha — e o diálogo sobre o amigo em comum, no texto, não é exceção. Segundo consta em *Esforços do afeto*, não há qualquer indício de que Moore soubesse que a própria Bishop era lésbica.

Bishop tampouco constrói um retrato de Moore exclusivamente pudico. Aos olhos de Bishop, por vezes cintilavam momentos em que a sexualidade da mentora se manifestava. Ela descreve um jeito particular, um tanto construído e afetado, que Moore tinha de reagir a elogios: “era uma maneira de zombar do elogio, diminuí-lo, dando a entender que ela e seu interlocutor estavam ambos muito acima de tais bobagens”. Trata-se de um riso áspero acompanhado de um gesto de cabeça que, segundo Bishop, “era particularmente pronunciado na presença de homens, *pois Marianne tinha uma tendência inata a flertar*” (Ibid, p. 159, grifo nosso). Há ainda um erotismo sutil na passagem em que Moore se diverte num parque de diversões:

Marianne gostava de andar de montanha-russa; destemida, preferia o banco da frente. Sua mãe me contava que ficava esperando lá embaixo, vendo os carros subindo em lenta agonia, estalando, até os píncaros, para depois despencar num mergulho apavorante. Uma vez a longa trança ruiva de Marianne desprende-se, os cabelos foram jogados para trás, e junto com eles foram seus preciosos grampos amarelos ‘de tartaruga de verdade’ que felizmente caíram no colo de dois marinheiros que estavam no carro atrás do seu. No final, eles lhe entregaram os grampos ‘muito educadamente’ (p. 175)

Parece relevante ainda que os grampos tenham caído justamente no colo de marinheiros — cujo ofício é associado ao desprendimento e à virilidade. Moore não se constrangeu pelo acidente e recebeu os grampos de volta com desenvoltura. Nas memórias de Bishop, o rigor de Moore não se comparava ao de sua mãe, Mary, e de seu irmão, Warner. Beirando os setenta anos, Moore começa a aprender a dirigir entre visitas a uma amiga doente. Ela conseguiu ser aprovada no exame de motorista, o qual ela relata para Bishop detalhadamente. Mas seu irmão Warner pareceu achar uma péssima ideia: “Ao voltar para Nova York, mostrou orgulhosa sua carteira de motorista ao irmão, Warner, que fala de modo muito parecido à falecida mãe quando constata que: ‘Deve haver algum equívoco. É preciso devolver essa carteira *imediatamente*’” (Ibid, p. 176). É com alguma empatia que lemos essa reação tão desanimadora diante de uma conquista que causara tanta alegria a Moore — e Bishop, não por acaso, parecia nutrir uma especial afeição pelo lado mais espontâneo de sua mentora.

Mas Bishop também via em Marianne Moore uma espécie de figura materna, como ela deixa explícito na conclusão do texto: “Vejo-me virando as páginas de um manuscrito iluminado e encontrando aquela inicial porta parte: o monograma de Marianne; mãe; maneiras; moral” (Ibid, p. 184). Contraste da personalidade é o que parece ter definido esse afeto esforçado: esses esforços são também internos e transferenciais. É curioso que Bishop tenha optado por não dar detalhes sobre a história de Fanny Borden, a bibliotecária de Vassar College que lhe emprestou *Observations* e que intermediou o contato inicial com Moore, mas tenha dito que ela fora “uma pessoa muito apropriada para ter me apresentado a Marianne Moore” (Ibid, p. 145). Fanny era sobrinha de Lizzie Borden, que entrou para a história dos Estados Unidos com a mais provável assassina do caso Borden, que comoveu o país. O pai e a madrastra de Lizzie, Andrew e Abby Borden, foram brutalmente executados com uma sequência de machadadas na cabeça. Além de ter fornecido uma versão dos fatos incompatível com as conclusões da investigação policial, Lizzie tinha motivos para cometer o crime: ela era radicalmente contra o segundo casamento do pai e não tinha uma convivência pacífica com Abby. O crime teve imensa repercussão na mídia e, embora Lizzie tenha sido inocentada por falta de provas, a opinião pública a condenou. Porém quando Bishop, aponta que foi “propício” ter sido apresentada a Moore por Borden, uma mulher ligada a um caso de parricídio tão hediondo, parece improvável que ela com isso sugira que tenha impulsos aniquiladores — mesmo que inconscientes ou simbólicos — voltados para Moore (ao contrário do que sugere Johanne Diehl em seu estudo¹⁴⁹). Como aponta David Kalstone: “Para

149 Embora tenha sugestões poderosas sobre as tensões que permeiam o afeto de Moore e Bishop, Diehl por vezes pesa na caricatura do confronto: “The allusion to daughterly violence remains in the shadows as a background that, however silently, gestures toward the aggression so carefully controlled throughout the text, an

uma jovem poeta de vinte e três anos, a admiração de Bishop pelo estilo de Moore é surpreendentemente descolada e independente” (KALSTONE, 2006, p. 11)¹⁵⁰. A obra de Moore não estava exatamente esquecida nessa época, mas certamente o fato dela não ter publicado nenhum poema nesses anos — os mesmos em que editou a *Dial* — desviou até mesmo seu premiado *Observations* dos holofotes. Aliás, como Bishop aponta, ele já começava a ser um volume de difícil aquisição. O intermédio “propício” de Borden está relacionado ao fato da bibliotecária ser a leitora de poesia que lhe emprestou o livro de Moore. Ainda, parece igualmente independente — ou até “descolado”, para usar a expressão de Kalstone — que Bishop e Moore tenham tido uma relação de amizade com essa mulher evitada pelos demais por seu passado familiar¹⁵¹. Nesse sentido, a conveniência desse vínculo parece mais associada ao que cada uma das mulheres tem de singular, de sua autonomia em relação ao senso comum, do que ao escândalo do crime por si só.

Não por acaso, “Esforços do Afeto” é lido e comentado em estudos que buscam tratar da dinâmica da influência entre mulheres de forma mais ampla — muito mais frequentemente, as leituras enfatizam o aspecto formativo que Moore teve sobre Bishop do que o impacto da mais jovem sobre a mais velha. O texto de Bishop dá pistas para uma outra forma de compreender a singularidade de Moore no modernismo. Isso não somente por causa do retrato de Moore que Bishop traça, mas porque é através de Bishop que Moore passa a se tornar “precursora”. “Se Robert Lowell está certo (e acredito que esteja) quando conclui que é impossível imaginar Elizabeth Bishop sem Marianne Moore”, sintetiza Diehl, “pode ser porque torna-se estranhamente impossível imaginar a própria Moore sem Elizabeth Bishop, liberada como Moore é por sua forte leitora” (DIEHL, 1993, p. 81)¹⁵²

Quando comparada a Moore por uma revista francesa, Bishop escreveu para a amiga mais velha: “Todo mundo diz isso — já ia dizer, minha vida inteira — e meu único desejo é que fosse verdade” (BISHOP IN KALSTONE, 2006, p. 3)¹⁵³. David Kalstone, pautado pela

historical reference that contributes to the memoir’s rather disquieting tone. All apparent affection, the essay is laced with an aggression confined within the brackets of anecdote and verbal aside” (Ibid, p. 15).

150 “For a young poet of twenty-three, Bishop’s admiration of Moore’s style is surprisingly cool and independent” (KALSTONE, 2006, p. 11)

151 É oportuno destacar uma observação de Yi-ling Lin a respeito da leitura de Joanne Feit Diehl. Diehl, em sua leitura de “The Paper Nautilus” talvez pese demais na ambiguidade da equação amor-controle a ponto de considerá-lo um “risco” aos filhos: “Joanne Feit Diehl thinks that this poem presents two antithetic aspects of maternal affection: it can be “both a refuge and a risk”. Since the paper nautilus is a cephalopod like the octopus whose embrace kills, Diehl suggests that the paper nautilus will crush what she strives to protect. However, I believe that this poem eulogizes maternal love; the arms of the paper nautilus are not a strangling force, but a protective power.” (LIN, s.p). O foco na exigência materna, e não na reciprocidade do afeto, atravessa também sua leitura do ensaio de Bishop.

152 “If Robert Lowell is correct (and I believe he is) when he assumes that Elizabeth Bishop is impossible to imagine without Marianne Moore, it may be that Moore herself uncannily becomes impossible to imagine without Elizabeth Bishop, freed as Moore is by her own strong reader” (DIEHL, 1993, p. 81).

153 “Everyone has said that — I was going to say, all my life — and I only wish it were truer” (KALSTONE, 2006, p. 3)

correspondência entre Moore e Bishop, aponta como ambas evitaram destacar demais essa influência mútua. Não que a comparação feita pelos críticos de fato se convertesse em constrangimento, mas ambas parecem muito conscientes de suas diferenças e optaram por manter uma certa distância. Mesmo assim, os comparativos jamais cessaram. “Em um tributo a Elizabeth Bishop após sua morte”, disse Robert Giroux

o poeta James Merrill citou suas “personificações instintivas, modestas e vitalícias da mulher comum”, uma observação acurada e sagaz sobre uma mulher extraordinária que é considerada uma das maiores poetisas de nosso século. Richard Wilbur chamou seus poemas de “inesgotavelmente frescos”. Harold Bloom disse que sua poesia se localiza “nas margens de onde o que mais vale a pena ser dito é impossível de dizer”. Octavio Paz escreveu: “O enorme poder de reticência — essa é a grande lição da poesia de Elizabeth Bishop... ouvi-la não é ouvir uma lição; é um prazer, verbal e mental, tão grande quanto uma experiência espiritual”. Frank Bidart — um amigo próximo de Bishop em seus últimos anos (ela deixou sua biblioteca para ele) — mostrou que sua poesia também tem um “lado obscuro”, pois ela “foi considerada com muita frequência ‘fria’ e ‘perfeita’, e não a artista profunda, até mesmo trágica, que ela é” (GIROUX in BISHOP, p. 11)¹⁵⁴

Embora Moore não seja citada, na fala de Giroux é marcante a presença de adjetivos que também se atribuíam a Moore: “modéstia”; “poder de reticência”; “fria e perfeita”. Como bem resume Frank Bidart, esses elementos indicam um rigor que não dá conta da intensidade que também atravessa a poesia de Bishop. O próprio Giroux reforça essa ideia do poeta que se entrega a sua arte, colocando Bishop como uma autora que atingiu a perfeição à custa do autossacrifício: “William Butler Yeats acreditava que ‘O intelecto do homem é forçado a escolher entre / a perfeição da vida ou do trabalho’ e Elizabeth escolheu a última” (Ibid, p. 13)¹⁵⁵. Como exemplo de tamanha dedicação, Giroux traz o caso de “The Moose”, poema que Bishop levou dezesseis anos para concluir ¹⁵⁶.

¹⁵⁴ “In a tribute to Elizabeth Bishop after her death, poet James Merrill cited her “instinctive, modest, lifelong impersonations of an ordinary woman,” an acute and witty observation about an extraordinary woman who is regarded as one of the major poets of our century. Richard Wilbur called her poems “inexhaustibly fresh.” Harold Bloom said her poetry stands “at the edge where what is most worth saying is all but impossible to say.” Octavio Paz wrote: “The enormous power of reticence—that is the great lesson of the poetry of Elizabeth Bishop ... To hear it is not to hear a lesson; it is a pleasure, verbal and mental, as great as a spiritual experience.” Frank Bidart—a close friend of Elizabeth in her last years (to whom she left her library)—has shown that her poetry also has a “dark side” since “too often she has been considered ‘cool’ and ‘perfect,’ and not the profound, even tragic artist she is.” (p. 11)

¹⁵⁵ “William Butler Yeats believed that ‘The intellect of man is forced to choose / Perfection of the life, or of the work,’ and Elizabeth chose the latter” (p. 13).

¹⁵⁶ Esse mito da poeta perturbada e genial ganhou de fato força com o maior conhecimento da vida de Bishop. Em contrapartida, também promoveu-se uma representação de Bishop mais positiva, como mulher cosmopolita, progressista e lésbica. A polêmica em torno da homenagem da Flip anunciada em 2019 evidenciou o contraste entre essas figurações e seus respectivos limites. Escrevi um texto que apresenta um panorama dessas perspectivas, acompanhado de uma breve apresentação de Bishop. RODRIGUES, Júlia. *Com ou sem Flip, precisamos conhecer Elizabeth Bishop melhor*. Revista Zunái, Janeiro de 2020.

Esse elogio do rigor e da frieza predominou na recepção de Marianne Moore desde sempre. Através de Bishop, Moore seria considerada mais enfaticamente uma precursora. Como a própria Bishop destaca, Moore foi uma espécie de madrinha literária, pois apresentou Bishop na revista *Trial Balances*, uma antologia em que novatos eram introduzidos por veteranos. Seja por essa estreia, pelo vínculo de amizade ou por algumas semelhanças pontuais entre seus poemas, Bishop e Moore jamais deixariam de ser comparadas. Na correspondência, Bishop com frequência constata seu débito com Moore e, por vezes, o faz com remorso. Em carta de 1937, Bishop se desculpa com Moore por ter “plagiado” um verso dela enquanto escrevia um conto:

Passei a manhã trabalhando em ‘The sea & its shore’ — ou melhor, usando as sugestões dadas pela senhora e sua mãe — e de repente me dou conta de que no final talvez tenha roubado um trecho de ‘The frigate pelican’. Escrevi: ‘Grandes flocos de papel enegrecido, as bordas ainda vermelhas e faiscantes, voaram para o céu. Enquanto seus olhos puderam acompanhá-los, ele viu as manobras mais fascinantes e tortuosas que jamais vira’. Foi só quando comecei a observar os pelicanos que percebi a fonte em que me baseei. Sei que a senhora diz que eles voam como ‘papel queimado’ e usa a palavra ‘manobra’. Creio que é um plágio quase criminoso. Não estou com o livro aqui e peço-lhe que me diga se sou mesmo culpada e me perdoe por este roubo inconsciente (Ibid, p. 64).

A semelhança entre os dois textos, no entanto, não passa de incidental. “The Frigate Pelican” é um longo poema sobre a perícia do Pelicano Fragata, tanto no vôo quanto na caça. O elemento humano aparece de forma rasteira — na versão mais curta do poema, Moore compara o contentamento do animal em vôo com a autossatisfação do compositor alemão Georg Friedrich Handel, que preferiu o autodidatismo e os encantos da música ao casamento. Já “The sea and its shore”, o texto de Bishop, é um conto sobre o atrapalhado Edwin Boomer, que trabalha recolhendo papéis sujos em uma praia e é um ávido leitor dos fragmentos que encontra. Nas noites de vento mais forte, sobretudo quando está bêbado, Boomer se assusta com o voo dos restos de jornal e é capaz de ver o céu tomado deles e de letras que saltam, independentes. O fragmento que Bishop considera um roubo descreve a queima do papel, parte do ofício do protagonista. A semelhança entre a leveza da chama e um vôo de ave é apenas levemente sugerida pela palavra “manobra” — que não aparece em nenhuma versão do poema de Moore, ao contrário do que Bishop afirma na carta. Bishop tampouco se refere a pelicanos no conto.

Bishop se coloca como uma espécie de Boomer, coletando citações literárias a torto e a direito. Seu pedido de desculpas é exagerado: dificilmente um estudioso identificaria no conto um “plágio”, muito menos “criminoso”. O incômodo de Bishop, porém, parece sugerir que a queima dos papéis é um desejo inconsciente de purificar a influência de sua

materialidade identificável, que lhe causa tanta angústia. Enquanto o amontoado de papéis na praia desnorreia Boomer, as muitas sugestões de Moore, os muitos versos de sua poesia memoráveis para Bishop, têm peso significativo para ela.

Mas Bishop não ficaria permanentemente presa em uma posição tão subordinada a Moore. Moore também performou uma dívida com Bishop anos depois. Foi com espanto que Bishop leu o agradecimento de Moore à sua ajuda na tradução das *Fábulas de La Fontaine*, trabalho que a veterana exerceu com longa e profunda dedicação. Segundo Bishop, ela não fez mais do que algumas observações bastante evidentes, mas que escapavam aos olhos de Moore. “Quando eu lhe sugeria uma solução óbvia”, escreve Bishop:

como *flatter*, para rimar com *matter*, Marianne me constrangia ao elogiar minha ideia genial; ou então eu dizia: ‘Se você tirar (ou colocar) ‘*and*’ ou ‘*the*’, a métrica fica *tatá-tatá-tatá*’, Marianne exclamava: ‘Elizabeth, obrigada, você salvou minha vida!’. Embora meu nome também seja mencionado na introdução, não dei quase contribuição nenhuma à tradução de La Fontaine — umas poucas rimas e a regularização métrica de um ou outro verso. Porém isso bastou para me tornar mais cônica do que nunca do quanto é rara a verdadeira originalidade, e também da espécie de alienação que ela às vezes acarreta (Ibid, p. 166)

A alienação comentada por Bishop poderia se manifestar de maneira cônica, como na situação em que Moore fora ao cinema ver *Encouraçado Potemkin* e preferira uma animação de curta-metragem da Disney que fora exibida como prévia. Em outros casos, parece passível de contestação, como no aparente desinteresse de Moore por Emily Dickinson¹⁵⁷. O tensionamento entre o que Marianne Moore performava como puritano e o quão puritana ela era de fato — tensão que Bishop apenas deixa sugerida em seu texto —, a dúvida que paira na memória sobre o quanto Moore conhecia a respeito da identidade sexual da própria Bishop e as diferenças com que as duas mulheres percebiam a performance da sexualidade no universo literário são questões abertas à crítica. A construção de uma auto-imagem modesta e pudica, promovida em grande medida pela própria Moore, contrasta com sua história e formação, como resume Cristanne Miller:

Como em seu estilo de vestimenta, os padrões de vida de Moore equilibravam o decoroso e o não-convencional. Ela foi influenciada por esses padrões em três ambientes culturais primários, nos quais nenhum a homossexualidade era norma: sua família, sua faculdade, e seu ciclo de amigos. Durante anos, sua mãe manteve uma amizade íntima com uma mulher solteira da mesma cidade: Mary Norcross frequentemente passava a noite na casa dos Moore e cartas sugerem que essa intimidade se tornou uma paixão durante os anos em que Warner e Marianne estavam na faculdade. A jovem poeta dificilmente teria ignorado a semelhança que existia entre a intimidade da mãe com Norcross e seus sentimentos intensos por suas amigas. Em Bryn Mawr, ela participava entusiasmada da prática da faculdade de

¹⁵⁷ Afinal, como vimos, Moore fizera uma leitura pioneira e detalhista da poética de Dickinson e sua prosa epistolar, embora tenha dito a Bishop que não estava interessada em sua obra.

“paquerar”. A normalidade desses sentimentos dentro da perspectiva de Moore e sua família fica clara pela abertura e frequência com que eles eram discutidos na correspondência. Como a jovem poeta reporta, Bryn Mawr até publicou um “Correio Elegante” que “lida com todas as paqueras do colégio e aparece diariamente no mural. Aproximadamente metade das colegas de Moore não se casaram. Na idade adulta, suas amigas mais próximas eram lésbicas ou viviam com amigas ou parentes, incluindo H.D. e Bryher, as irmãs Frances e Norvelle Brown (amigas de Bryn Mawr), Elizabeth Bishop, Louise Crane, e Katherine Jones e Marcia Chamberlain. Embora Moore tivesse uma ampla rede de amigos, muitos dos quais não se incluíam nessa categoria, Hildegard Watson era a única entre suas amigas de longa data a ser casada à maneira convencional e mesmo ela possuía uma carreira profissional independente como musicista. Foi desse cenário que Moore construiu para si uma vida pessoal marcadamente homosocial e assexuada. (MILLER, 2005, 106-107)¹⁵⁸

Em que pese a parcialidade do relato de Bishop, ele continua sendo um dos poucos textos de uma pessoa contemporânea de Moore cujo retrato afetivo, híbrido e singular coloca em cheque alguns lugares comuns a respeito de sua apresentação na esfera pública. Desde o primeiro encontro com Moore numa estação, Bishop não reportaria pejorativamente a falta de atributos “femininos” de Moore, como Williams fizera, mas destacaria seu estilo — o cabelo ruivo impactante, o conjunto de tweed asseado e uma camisa pólo masculina, — de maneira elogiosa: “O efeito era antiquado — lembrava uma aluna de Bryn Mawr de 1909 — mas ao mesmo tempo elegante. Sentei-me e ela começou a falar” (BISHOP, 1996, p. 149).

Muitíssimo obrigada pelo que a senhora disse sobre meu conto — é incrível sua capacidade de ler meus pensamentos. Sem dúvida, há um defeito que o percorre de ponta a ponta. Hoje de manhã meditei um pouco a respeito do tema da crítica que a senhora dá a entender tão delicadamente [...] Estou escrevendo outra história que espero venha a ser mais do seu agrado. Ela tenta ao menos ser um pouco mais ‘importante’. Quem dera que eu soubesse com a mesma clareza como escrever poemas. Às vezes fico pensando que gostaria que a senhora me dissesse com toda a franqueza se acha mesmo que devo continuar a escrevê-los (Ibid, p. 78)

¹⁵⁸ Like her dress style, Moore’s life-patterns balanced the decorous and unconventional. She was influenced in these patterns by three primary cultural environments, none of which presented heterosexuality as a norm: her family, her college years, and her friends. For years, her mother maintained an intimate friendship with a local unmarried woman: Mary Norcross frequently spent the night at the Moore’s, and letters suggest that their intimacy became passionate during the years when Warner and Marianne were in college. The young poet could hardly have failed to associate her mother’s intimacy with Norcross with her intense feelings for female friends. At Bryn Mawr, she participated enthusiastically in the college practice of ‘crushes’. The normalcy of these feelings in the perspectives of Moore and her family is clear from the openness and frequency of their discussion in letters. As the young poet reports, Bryn Mawr even published a ‘Bird News’ which ‘deals with all college crushes and comes out daily on the bulletin board’. Around half of Moore’s college peers did not marry. In adulthood, many of her closest friends were lesbian or lived with female friends or family members, including H.D. and Bryher, the sisters Frances and Norvelle Brown (friends from Bryn Mawr), Elizabeth Bishop, Louise Crane, and Katherine Jones and Marcia Chamberlain. Although Moore had an extensive network of friends, many of whom did not fall into this category, Hildegard Watson was the only of her longterm intimate female friends to be conventionally married, and even she had an independent professional career as a musician. From this background, Moore constructed for herself a markedly homosocial and asexual personal life (MILLER, 2005, 106-107).

O conto sobre o qual Elizabeth Bishop falava com Marianne Moore, em carta de 1938, era “In Prison”. Segundo uma carta de janeiro do mesmo ano, Bishop sentiu que fora precipitada ao enviar o conto para a *Partisan Review*. O motivo para a rápida submissão era uma espécie de concurso que a revista estava fazendo, com um prêmio no valor de cem dólares — a validação e o dinheiro certamente eram importantes para Bishop e a convenceram do envio, pois ela escreveu à amiga Frani Blough que “eles praticamente arrancaram de mim um conto antes de 1º de fevereiro, e agora eu preferia tê-lo de volta” (Ibid, p. 75). Moore fez sugestões significativas de edição, mas o leitor que desconhece sua carta e apenas leu a resposta de Bishop fica tentado a imaginar uma crítica destruidora — que simplesmente nunca aconteceu:

Você e o Dr. Niebuhr são dois pontos altos impressionantes na minha experiência atual. Nunca ouvi um homem tão hábil, nem vi um artifício de insinuação mais insidiosamente inocente e natural, antes de suas meditações na prisão. O uso da experiência imediata e da leitura é mais notável: a potente timidez, a observação atenta e a interassociação do circunstancial com o exótico; sua menção aos tapetes turcos e à bolha de ar da liberdade potencial; a licença e a distribuição inofensiva dos uniformes. Tudo isso deve servir de consolo para você, penso eu, ao longo de qualquer dificuldade em andamento; Na verdade, estou me restringindo muito no que digo, por medo de mimar você (SL, p. 390)¹⁵⁹.

Com frequência nos estudos sobre a relação entre Moore e Bishop, predomina uma certa sombra repressora daquela sobre essa. Em diversos momentos, porém, da correspondência entre as duas, é possível notar que a ansiedade de Bishop fabricou uma mentora mais rígida do que a que se apresenta nas críticas. No entanto, parece pertinente nesse ponto, mais do que avaliar exatamente o rigor do olhar crítico de Moore foi justamente representado, em que medida essa mistura de afeto e atitude crítica é característica de Moore. Essa tensão foi do interesse de Alicia Ostriker, para quem Moore e H. D. “são ancestrais-chave para as mulheres poetas e críticas escrevendo hoje, em grande medida porque foram poetas capazes de aceitar a maternidade de outras mulheres e, apesar de suas diferenças, maternaram uma a outra” (OSTRIKER, 2015, p. 479)¹⁶⁰.

¹⁵⁹ You and Dr. Niebuhr are two abashing peaks in present experience for me. Never have I heard an abler man nor seen a more insidiously innocent and artless artifice of innuendo than in your prison meditations. The use of immediate experience and of reading is most remarkable, - the potent retiringness, the close observation and interassociating of the circumstantial with the exotic; your mention of the Turkey carpets and the air bubble of potential freedom; the leave and the inoffensive striping of the uniforms. All this should be ever present consolation to you, I think, for any hard spots in progress; I am much hampered, in fact, in what I say, for fear of spoiling you (SL, p. 390).

¹⁶⁰ “In this essay I wish to propose that H.D. and Marianne Moore are key ancestresses for the woman poet and the woman critic writing today, not least because they were poets who were able to accept the mothering of other women and, despite their differences, to mother each other.” (OSTRIKER, 2015, p. 479)

Nesse sentido, Ostriker deduz um contraste fundamental: H. D. emerge enquanto poeta “subjetiva e intensa” enquanto Moore escreve com “objetividade e razão aparentes, a uma fria distância do *self*”¹⁶¹. H. D., estudiosa e tradutora do grego, incorpora referências míticas em seus poemas com forte carga de sensual e lírica. Moore, por sua vez, escreveu uma poesia altamente cerebral, na qual a experiência sensorial é atravessada por um olhar treinado e crítico. Ostriker aponta ainda como suas respectivas biografias participaram dessa construção: H. D. foi, afinal, uma mulher atraente, sexualmente liberada, cosmopolita e contestadora; já Moore era a única autora contemporânea conhecida por sua castidade, pairando discretamente no meio literário como uma figura polida e sensata. “Em resumo, a assertividade feminina escancarada de H.D. provocou, em detrimento de sua reputação, certas ansiedades masculinas que a modéstia sistêmica de Marianne Moore não perturbou” (Ibid, p. 480-481)¹⁶².

Essa dicotomia, no entanto, não existiu na relação entre as duas, que teve caráter constantemente colaborativo. Tampouco a rebeldia mais expressa de H. D. implica que a postura recatada de Moore significou uma conformidade com o establishment literário:

Moore, em sua constante relação do humano com o reino animal, é tão ousada quando H.D. em seu reavivamento da deusa, se vemos as duas no contexto da alienação modernista. Há uma insistência absoluta quanto à nossa necessidade de sentir, uma recusa de separar sentimento e pensamento, e uma insistência corolária em redefinir o que a cultura quer dizer com ‘heroísmo’. Aquiles deve ser desarmado, precisa aprender a amar o que já odiou, precisa abdicar o bracelete de ferro da guerra e recuperar sua conexão com a mãe. “The Hero”, segundo a definição espantosa de Moore, não é nenhum conquistador ou ser superior (Ibid, p. 480 - 481)¹⁶³

Nesse sentido, a relação entre Bishop e Moore dá pistas sobre a relação que se estabelece entre uma poeta jovem e outra madura, por meio da qual aquela busca validação, exigência, inspiração e afeto. Em *Esforços do Afeto*, Bishop se dedica a comentar a dificuldade que era presentear Marianne Moore. Moore vivia sob um código de simplicidade espartano — Bishop comenta um episódio em que ela estava com quarenta graus de febre, mas se recusou a pegar um táxi saindo do consultório médico e voltou de metrô para casa — e não se impressionava com presentes caros. Bishop tentou muitas vezes agradá-la apostando em seu amor pelo

161 “[...] where H.D. is subjective and intense, Moore writes from a stance of apparent objectivity and reason, at a cool distance from the self (Ibid, p. 479 - 480)”

162 “Plainly, H.D.’s overt feminine assertiveness provoked, to the detriment of her reputation, certain masculine anxieties that Marianne Moore’s systemic modesty left unruffled” (Ibid, p. 480-481).

163 “Moore in her constant relation of the human to the animal kingdom is as bold as H.D. in her revival of the Goddess, if we see both in the context of modernist alienation. There is an absolute insistence on our need for feeling, a refusal to divide feeling from thinking, and a corollary insistence on redefining what the culture should mean by heroism. Achilles must be disarmed, must learn to love what he has hated, must relinquish the iron band of war and recover his connection with the mother. “The Hero,” according to Moore’s astonishing definition, is no conqueror or superior being.” (Ibid, p. 491)

exótico: uma pulseira marroquina, mais exótica que bonita, e também grande demais para seu pulso magro, foi um dos seus itens favoritos. Já uma cobra-coral da Flórida conservada em formol foi detestada. Um dos presentes que Moore mais amou foi um argonauta, que deu origem ao poema “The Paper Nautilus”.

The Paper Nautilus

For authorities whose hopes
are shaped by mercenaries?
Writers entrapped by
teatime fame and by
commuters' comforts? Not for these
the paper nautilus
constructs her thin glass shell.

Giving her perishable
souvenir of hope, a dull
white outside and smooth-
edged inner surface
glossy as the sea, the watchful
maker of it guards it
day and night; she scarcely

eats until the eggs are hatched.
Buried eight-fold in her eight
arms, for she is in
a sense a devil-
fish, her glass ram'shorn-cradled freight
is hid but is not crushed;
as Hercules, bitten

by a crab loyal to the hydra,
was hindered to succeed,
the intensively
watched eggs coming from
the shell free it when they are freed,—
leaving its wasp-nest flaws
of white on white, and close-

laid Ionic chiton-folds
like the lines in the mane of
a Parthenon horse,
round which the arms had
wound themselves as if they knew love
is the only fortress
strong enough to trust to.

[Nautilus de papel

Às autoridades cuja esperança
foi moldada por mercenários?
Aos escritores capturados pela
fama dos chazinhos e pelo
conforto dos chalés? Não é para
eles que a nautilus de papel
faz sua fina concha de vidro.

Dando seu perecível souvenir

de esperança, um branco e opaco exterior
 e uma superfície interna lisa e
 brilhante como o mar,
 sua atenta criadora o vigia
 dia e noite; ela mal

come até que os ovos choquem.
 Dobrada oito vezes em seus oito
 braços, já que ela é de certa
 forma uma manta-
 diabo, sua carga embalada em vidro
 se esconde, mas não quebra;
 como Hércules, mordido

por um caranguejo leal à hidra,
 teve seu êxito dificultado,
 os tão observados
 ovos saídos da
 casca a liberam quando se libertam, —
 deixando suas falhas de ninho de vespa
 brancas sobre o branco, e cerradas

dobras de chiton jônicas,
 como os fios da crina de um
 cavalo do Parthenon,
 ao redor da qual os braços se
 autoflagelaram como se soubessem que o amor
 é a única fortaleza
 sólida o bastante para se confiar.]¹⁶⁴

O próprio nome do animal evoca uma espécie de desdobramento: enquanto *paper nautilus* é, efetivamente, o nome comum, no poema “*paper*” se converte também em adjetivo ambíguo, já que o animal ganha vida no papel, na página escrita. Imersa nessa mensagem-presente, reside uma poderosa leitura da nutrição e do afeto maternal. Como resume Jeanne Heuving, Moore provavelmente “teve inclinações maternais e professorais em relação à jovem Bishop — um tipo de maternidade que, similar ao alimento dado pela nautilus embutida e pela própria mãe de Moore, fornece ajuda ao travar a mais jovem” (HEUVING, s.p.)¹⁶⁵. Nesse sentido, o afeto também se manifesta no poema através desse gesto maternal que dificulta a ação da mais jovem — a intenção, porém, é genuinamente boa, amorosa, e, segundo o poema, eficaz. Pensando o vínculo afetivo de Moore e Bishop também como uma relação atravessada pela poesia, essa dificuldade se presentifica enquanto leitura exigente. A comparação com a mãe de Moore é propícia pois, como se sabe, ela foi também uma importante editora de seus poemas, provavelmente a leitora mais exigente e na qual Moore mais confiava. Ao mesmo tempo, ao escrever para Bishop um poema a partir de um presente que a amiga mais jovem escolhera livremente, Moore parece sugerir que Bishop compreende e aprecia a natureza

164 Minha tradução.

165 “Moore herself seems to have had mothering as well as mentoring inclinations toward the younger Bishop — a kind of mothering that, like the nurturance provided by the chambered nautilus and Moore's own mother, helps by hindering the young.” (HEUVING, s.p.)

desse afeto rigoroso, e justamente por isso o poema que lhe dedica trata desse laço. Existe, ainda, uma explícita valorização da abertura que é, afinal, concedida. “A liberdade mútua dos ovos e da concha”, aponta Grace Schulman, “chama de volta aos compartimentos defeituosos das autoridades nos versos de abertura, e intensifica a relação entre a nautilus e seus ovos quando remete às interações entre autoridades e mercenários” (SCHULMAN, s.p.)¹⁶⁶. O poema tem início com uma espécie de alerta em relação aos perigos existentes quando se está em torno dos cínicos e mal-intencionados. A partir dessa caricatura, Sabine Sielke estabelece um paralelo oportuno entre “Marriage” e “The Paper Nautilus”: o egoísmo presente no enlace conjugal em nada se parece com a natureza do amor materno:

“Marriage”, como nos lembramos, representa Eva enquanto alguém que “se amando tanto/ não cansa de se olhar/ uma estatueta de marfim sobre marfim”, presa e imobilizada pelo processo de espelhamento, desejo e perda do self. Em “The Paper Nautilus”, as marcas deixadas pelos ovos da nautilus, essas “ falhas de ninho de vespa/ brancas sobre o branco,” ao invés se tornam signos de diferença dentro da semelhança, signos de uma simultaneidade da separação e conexão que inscreve uma leve, mas significativa diferença na economia do perde e ganha (SIELKE, s.p.)¹⁶⁷

Mas não há, afinal, uma associação entre amor e sufocamento. O processo de produção do “perecível souvenir” é também dificultoso para a mãe, mas o processo parece beneficiar ambas as partes: “love/ is the only fortress/ strong enough to trust to”, o poema conclui de maneira otimista, investindo claramente na potência desse amor entre mãe e filha. “Aqui parece que o amor não é uma emboscada”, conclui Schulman, “mas um processo recíproco de proteção e liberdade”¹⁶⁸ (Ibid).

Como as memórias de Bishop sinalizam, a cooperação entre mulheres é indissociável da trajetória de Moore: teve início com as edições propostas por sua mãe, Mary Moore. Existe um poema de Moore, surpreendentemente pouco comentado, que alude à figura materna em uma bem humorada reflexão sobre auto-imagem:

A face

166 “The mutual freedom of eggs and shell calls back the shoddy enclosures of the authorities in the opening lines, and it intensifies the relationship between the nautilus and her eggs by recalling the interactions of authorities and mercenaries.” (SCHULMAN, s.p.).

167 “Marriage,” as we remember, portrays Eve as “lov[ing] herself so much, / she cannot see herself enough—/ a statuette of ivory on ivory,” caught and immobilized in the process of mirroring, desire and loss of the self. In “The Paper Nautilus,” the marks left by the nautilus' eggs, those “wasp-nest flaws / of white on white,” instead become signs of difference within sameness, signs of a simultaneity of separation and connection that inscribe a slight but significant difference into the economy of gain for loss. (SIELKE, s.p.)

168 “Here it appears that love is not a trap, but a process of reciprocal protection and freedom” (Ibid).

“I am not treacherous, callous, jealous, superstitious,
supercilious, venomous, or absolutely hideous”:
studying and studying its expression,
exasperated desperation
though at no real impass,
would gladly break the mirror;

when love of order, ardor, uncircuitous simplicity
with an expression of inquiry, are all one needs to be!
Certain faces, a few, one or two—or one
Face photographed by recollection—
to my mind, to my sight,
must remain a delight.

[Uma cara

“Não sou maldosa, astuciosa, invejosa, supersticiosa,
orgulhosa, venenosa, ou completamente horrorosa” :
sua expressão é estudada e estudada,
desesperança exasperada
embora não exatamente num impasse,
quebraria o espelho com prazer;

quando o amor à ordem, ao ardor, direta simplicidade
com uma expressão de dúvida, são tudo o que se tem de ser!
Certas caras, algumas, uma ou duas — ou uma
fotografada pela memória —
à minha vista, à minha mente
deve ser sempre um deleite¹⁶⁹]

“A face” é um poema tardio de Moore que aparece em *Complete Poems*. Segundo Laurence Stapleton, trata-se de um tributo de Moore à mãe: as aspas do início são, provavelmente, uma citação próxima de algo que a Sra Moore teria dito (STAPLETON, 1978, p. 149). Como é frequente na poética de Moore, uma situação cotidiana é o pontapé para uma espécie de ensaio: a referência ganha uma aura de fábula quando ecoa a madrasta da Branca de Neve que faz indagações ao espelho. Aqui, o gesto cotidiano da mulher que se olha refletida enseja uma reflexão bem humorada a respeito do reflexo e da identidade. Enquanto na fábula da Branca de Neve o espelho serve ao intuito de validar a beleza da rainha — que deseja ser a mais bela entre todas as mulheres do reino —, no poema a mulher avalia seu reflexo de maneira dura, mas sem permitir que esse juízo da aparência recaia de forma pejorativa sobre uma avaliação mais ampla de si: antes da conclusão de não ser “completamente horrorosa”, a ausência de falhas morais, como inveja e orgulho, são apreciadas. O gesto de quebrar o espelho é sugerido como um capricho por parte de alguém que está disposto a passar bem sem ele — e, não sendo supersticiosa, a quebra do espelho não ganharia nenhum sentido adicional de má sorte. O “amor à ordem” ganha, ainda, mais possibilidades de sentido quando lembramos que a mãe de Marianne Moore foi sua interlocutora mais íntima enquanto ela estava criando: além de

169 Minha tradução.

terem vivido juntas durante toda a vida adulta de Marianne e nutrido um profundo vínculo afetivo, elas mantiveram estreitos diálogos literários. A Sra Moore foi uma leitora atenta e revisora minuciosa da poesia da filha. Nesse sentido, o reflexo do espelho se configura também como uma imagem dessa parceria: um aspecto importante que precisa ser considerado quando abordamos a poética de Marianne Moore é o quanto sua poesia se fez a partir dos diálogos com a mãe e com o irmão. A importância dessa interlocução familiar para sua poesia é imensa, pois as reflexões, criações e edições de Moore faziam parte dos assuntos cotidianos da família, como registra sua correspondência. No poema, a expressão que se estuda obsessivamente remete aos diversos exercícios de leitura e revisão dos poemas feitos a muitas mãos — *expression*, que também significa uma expressão verbal, não parece uma palavra escolhida ao acaso, mas valorizada por sua ambivalência.

O fato do poema se encerrar com uma imagem ainda mais evasiva que a do reflexo no espelho — a da imagem apenas “fotografada pela memória” — multiplica as proliferações dos rostos de tal forma que é difícil definir quem se vê, quem se lembra e quem é lembrado. Afinal, nesse ponto a poeta pensa em si mesma (já que *face* também pode significar “expressão facial” e remeter a uma pose, a um gesto momentâneo) ou pensa no rosto da mãe? Se o poema tem início com uma citação da Sra. Moore, é ela quem se posiciona diante do espelho? Ela pensa em si mesma ou na filha? O poema navega nessas ambiguidades e provoca a compressão da autoria como ancorada em uma única pessoa, ou mesmo em uma subjetividade unívoca — diversidade celebrada, não repudiada, por essa poeta que sempre escreveu em cooperação e diálogo, mesmo com suas interlocutoras mais exigentes.

O texto de Bishop parece essencial em destacar esses movimentos subestimados da poética de Marianne Moore: a partir de seu retrato afetivo e crítico, a natureza de sua contestação subversiva se torna mais nítida, no sentido proposto por Alicia Ostriker:

Acredito que buscamos, em nossas mães fortes, três qualidades que se vinculam. Em primeiro lugar, queremos modelos que possamos almejar por sua excelência como poetisas: poetisas que dominaram e contiveram o passado, que falam em suas próprias vozes e ainda com a voz da época, que trabalham nos níveis mais elevados de imaginação poética e habilidade técnica. Em segundo lugar, queremos poetisas que sejam subversivas: cujo trabalho constitui uma crítica da cultura, que são nas palavras de Adrienne Rich “desleais à civilização”. Pois a civilização sistematicamente oprime, exclui, marginaliza e trivializa a mulher, e privilegia valores que as mulheres não raro sentem que estão profundamente errados ou profundamente parciais. Se a subversão de nossa mãe é disfarçada, como costuma ser o caso, por uma submissão aparente, é nosso dever como poetisas e críticos recuperá-la. Terceiro, buscamos não meramente a crítica, mas a promessa de uma visão alternativa: atos de imaginação através dos quais possamos conceber, por

assim dizer, os vales sendo exaltados, os tortuosos tornados retos e os lugares ásperos, planos (OSTRIKER, 1986, p. 479)¹⁷⁰

¹⁷⁰ I believe that we seek, in our strong mothers, three linked qualities. First, we want models we can seize on for sheer excellence as poets: poets who have themselves mastered and contained the past, who speak in their own voices and yet with the voice of the age, who work at the highest levels of poetic imagination and technical skill. Second, we want poets who are subversive: whose work constitutes a critique of culture, who are in Adrienne Rich's words 'disloyal to civilization'. For civilization systematically oppresses, excludes, marginalizes, and trivializes the female, and privileges values that women not uncommonly feel do be deeply wrong or deeply partial. If the subversiveness of our mother has been disguised, as is often the case, by apparent compliance, it is our business as poets and critics to retrieve it. Third, we seek not merely critique but the promise of alternative vision: acts of imagination whereby we might conceive, as it were, the valleys being exalted, the crooked made straight, and the rough places plain (OSTRIKER, 1986, p. 479)

Conclusão

Em diversos sentidos, parte da escrita de uma tese sobre Marianne Moore consiste em se conformar com a incompletude. A rigor, evidentemente, o pesquisador não pode ambicionar cobrir tudo sobre seu tema, seja ele qual for. No entanto certas lacunas e dificuldades específicas no estudo de Moore — a começar pela impossibilidade de se delimitar com precisão o corpus de sua poesia — a tornaram particularmente opaca. Nas primeiras páginas de sua biografia de Moore, Linda Leavell afirma que, embora tenha alimentado diversos cadernos de anotações ao longo dos anos, a poeta não deixou neles praticamente linha alguma sobre suas emoções e inquietações privadas. Grace Schulman, que conviveu desde sua infância com Moore e manteve com ela diálogos literários vitalícios, também enfrentou dificuldades para compreender as últimas intenções editoriais de sua tutora e organizou sua seleção *The Poems of Marianne Moore* com base em deduções incertas de algumas falas cifradas de Moore. Mesmo aqueles e aquelas que buscaram acessar algum tipo de intimidade de Moore (seja para fins biográficos, como Leavell, seja com intenções editoriais e afetivas, como Schulman) voltaram de mãos vazias.

Mas após oito anos e seiscentas páginas de rascunho no projeto, eu percebi que enquanto eu consegui conhecer Mary e Warner até bem, eu ainda sabia pouco sobre Marianne. Ela era a personagem menos envolvida no drama familiar que eu estava montando. Por que ela permaneceu com a mãe ao invés de escapar na idade adulta como fizera Warner? E por que ela aparentava partilhar das devoções requintadas de sua mãe ao mesmo tempo em que participava de um grupo de artistas cujo único propósito era destroná-las? Acima de tudo, onde, em meio à profusão de palavras que compõe seu arquivo — algo em torno de trinta e cinco mil cartas bem como manuscritos, cadernos e fotografias — eu poderia encontrar respostas para essas perguntas? (LEAVELL, 2013, s.p)¹⁷¹

“Descobri que o melhor registro de sua intimidade”, conclui Leavell, “está em seus poemas” (idem). Ocorre que esse “registro”, como Leavell sabe, nunca é óbvio. A biógrafa precisou traçar diversos caminhos de conexão entre cartas, poemas e textos críticos para esboçar seu retrato de Marianne Moore. De maneira análoga, o leitor crítico de Moore também desempenha um trabalho de rastreio e montagem — ao comparar versões de poemas, ler seus textos críticos a contrapelo, ou conectar sua correspondência à produção do mesmo momento

171 “But eight years and six hundred draft pages into the project, I realized that while I had come to know Mary and Warner rather well, I still knew little about Marianne. She was the least engaging character in the family drama I was piecing together. Why did she stay with her mother rather than making the break into adulthood as Warner did? And why did she appear to share her mother’s genteel pieties at the same time that she joined a group of artists whose sole purpose was to overthrow them? Most important, where out of the profusion of words that make up her archive—some thirty-five thousand letters as well as manuscripts, notebooks, and photographs—could I find answers to these questions?” (LEAVELL, 2013, s.p).

— para que possa criar hipóteses a respeito de sua poesia e de suas ideias a respeito da escrita. “Um papel do crítico”, enuncia Alicia Ostriker, “é descobrir o talento individual que altera a forma da literatura” (OSTRIKER, 1986, p. 4)¹⁷². Nesse trabalho, procuramos compreender a singularidade do talento de Moore na tradição literária moderna. Para tanto, nos debruçamos sobre sua autoedição, incessante e específica, e também em sua posição singular como poeta, crítica e editora modernista.

Nesse sentido, concluímos que devido às diversas e infinitas autoedições, há muitas maneiras de aproximação com sua obra: a dedução de um *corpus* de trabalhos não é definitiva no caso de Moore, nem subordinada a processos de maturidade linear que encontramos em muitos poetas. A cada novo poema, o eu-lírico se permite encontrar novos sentidos, explorar novas sensações, tecer novas redes de palavras. No belo resumo de Davenport:

A poesia de Marianne Moore é um corpus de poemas tão consistentemente bons, e bons de tantas maneiras, que uma descrição resumida deles sabota sua riqueza. Poucos poetas construíram uma estética tão maleável e versátil. Cada poema é um complexo de experiências que se aplica àquele poema apenas, de forma que em sua obra não existem “fases”, nem sequências de poemas, nem poemas que usam um mesmo tema ou assunto ou forma de qualquer outro (DAVENPORT, 1997, p. 122).¹⁷³

Cada poema tem sua própria regra e, como vimos, cada poema pode ter diferentes versões e novas maneiras de abordar um mesmo tema. Davenport está particularmente interessado na ideia de “literalismo da imaginação”, um verso que aparece na versão estendida de “Poetry”, o poema mais metalinguístico de Marianne Moore e conhecido em suas diferentes versões. “‘Literalistas da imaginação’ é uma frase adaptada do ensaio de Yeats sobre as ilustrações que Blake fez de Dante”, ele lembra, remetendo ao crédito dado pela própria Moore em nota ao poema (Ibid, p. 115 -116)¹⁷⁴. O verso foi cortado da versão principal de “Poetry” na edição de *Complete Poems* — Moore, num gesto radical que continua assombrando críticos, reduziu o poema a apenas três versos na derradeira publicação, mas deixou o texto estendido em nota de rodapé, remetendo portanto a um dinamismo também interno a seu trabalho:

172 “One role of the critic is to discover the individual talent which alters the shape of literature” (OSTRIKER, 1986, p. 4).

173 “Marianne Moore's poetry is a body of such consistently good poems, and good in so many ways, that a summary description of them capsizes in richness. Few poets have made an aesthetic so pliable or versatile. Each poem is a complex of experiences appropriate to that poem only, so that in her work there are no "periods," no sequences of poems, no poems using a theme or subject-or form-used in any other.” (DAVENPORT, 1997, p. 122)

174 “‘Literalists of the imagination’ is a phrase adapted from Yeats’s essay on Blake’s illustrations to Dante” (DAVENPORT, p. 115-116).

Poetry

I, too, dislike it: there are things that are important
 beyond all this fiddle.
 Reading it, however, with a perfect contempt for it,
 one discovers that there is in
 it after all, a place for the genuine.
 Hands that can grasp, eyes
 that can dilate, hair that can rise
 if it must, these things are important not be-
 cause a
 high sounding interpretation can be put upon them
 but because they are
 useful; when they become so derivative as to
 become unintelligible, the
 same thing may be said for all of us – that we
 do not admire what
 we cannot understand. The bat,
 holding on upside down or in quest of some-
 thing to
 eat, elephants pushing, a wild horse taking a roll,
 a tireless wolf under
 a tree, the immovable critic twinkling his skin like a
 horse that feels a flea, the base-
 ball fan, the statistician – case after case
 could be cited did
 one wish it; nor is it valid
 to discriminate against “business documents
 and
 school-books”; all these phenomena are important.
 One must make a distinction
 however: when dragged into prominence by half
 poets,
 the result is not poetry,
 nor till the autocrats among us can be
 “literalists of
 the imagination” – above
 insolence and triviality and can present
 for inspection, “imaginary gardens with real toads
 in them”, shall we have
 it. In the meantime, if you demand on one hand,
 in defiance of their opinion –
 the raw material of poetry in
 all its rawness, and
 that which is on the other hand,
 genuine, then you are interested in poetry.

[Poesia

Eu também a abomino: há coisas mais importantes do que todo esse desatino.

Lendo-a, todavia, com total desdém, é possível que se presuma
 ali, afinal, um lugar para o genuíno.

Olhos dilatados, frio
 nas mãos, arrepio,
 nos cabelos, essas coisas não são importantes porque uma

interpretação altissonante as pode moldar, mas porque são
 úteis. Quando elas se tornam tão derivativas a ponto de ficarem ininteligíveis,
 o mesmo vale para todos nós, a gente
 não sente
 o que não entende; morcego de ponta-
 cabeça à busca de alguma

janta, tranco de elefantes, pinote de potranca, lobo sem des-
 canso à caça, o indefectível crítico a torcer
 a pele como um cavalo com pulgas, o fã de beise-
 bol, o estatístico,
 nem é lícito
 discriminar “os documentos comerciais e os

livros escolares”, todos esses fenômenos são importantes. Com uma distinção,
 porém; quando enaltecidos por semipoetas, o resultado não é poesia,
 nem até que os nossos poetas possam ser
 ‘literalistas da
 imaginação’ — desistam da
 insolência e da trivialidade e possam oferecer

para inspeção, ‘jardins imaginários com sapos reais’, chegaremos a obtê-
 la. Nesse ínterim, se você demandar, por uma via,
 a matéria bruta da poesia em
 toda a sua bruteza e,
 por outra via, o que é
 genuíno, então você se interessa por poesia
 (MOORE, 2019, p. 17)]

One must make a distinction: nessa versão estendida, Moore nos fornece com muitos detalhes ao menos duas maneiras de se fazer poesia — uma é abominável, a outra, rara e genuína. A poesia que Moore rejeita é “altissonante” e “ininteligível”. A poesia que Moore acolhe, por sua vez, está no terreno das respostas instintivas — mãos que captam, olhos que dilatam, cabelos que arrepiam são exemplos de fenômenos que não podem ser transmitidos de maneira inteligível. “Não admiramos aquilo/ que não entendemos”, resume Moore.

Por sua provocação aos efeitos nocivos da má poesia, “Poetry” — tanto nessa versão quanto na de 1968 — é frequentemente coletado em antologias de poemas como um exemplo de antipoesia. O verso “*I, too, dislike it*” é um exemplo clássico de compactuação com o desinteresse pela literatura — o “eu, *também*” operando como uma suposição de que o leitor, seja ele quem for, não está interessado em poesia. “O poema ‘Poetry’”, afirma Michael Hamburger,

é em si mesmo um antipoema, independentemente do que possa afirmar em favor da poesia. Trata-se de um antipoema porque subordina a música e o sentimento ao argumento, e poderia ter sido escrito em prosa sem perder quase nada de sua elegância, caráter sucinto e inventividade (HAMBURGER, 2007, p. 328).

É interessante como Hamburger de certa forma cai numa armadilha de “Poetry”: ele subordina o poema real que tem diante de si — e, como vimos, esse “real” é mais mutante do que estável, pois, apenas de “Poetry”, existem quatro versões — a um poema idealizado. Em suas palavras, “Poetry” é um antipoema porque sua tese é superior à “música” e ao “sentimento”, enquanto um poema típico inverteria as prioridades. Embora não seja

completamente imune aos encantos do poema — já que elenca aspectos de “elegância, caráter sucinto e inventividade” —, Hamburger salta quase que inteiramente o “argumento” do poema — “*independentemente* do que tenha a dizer em favor da poesia”. A *falta* se manifesta aqui na ênfase de Hamburger sobre o que o poema de Moore *não é* ao invés do que *faz*. Em sua leitura de “Poetry”, o poeta e ensaísta Ben Lerner sintetiza essa tensão entre um poema concreto e as possibilidades da poesia como uma tarefa impossível: “A poesia emerge do desejo de ir além do infinto e do histórico”, ele afirma:

— do mundo humano de violência e diferença — e alcançar a transcendência ou o divino. Você é movido a escrever um, você se sente impelido a cantar, devido a um impulso transcendental. Mas tão logo você sai do impulso ao poema de verdade, a canção do infinito é comprometida pela finitude de seus termos (LERNER, 2016, p. 7)¹⁷⁵

O “desprezo” de Moore pela poesia ilustra o que Lerner denomina “ódio à poesia”: um movimento externo a ela (presente no *I, too* de “Poetry”) e interno, que constata sua própria precariedade na tarefa de “cantar” o absoluto.

A poesia não é difícil, é impossível (Talvez isso nos ajude a entender Moore: nosso desprezo por qualquer poema específico deve ser perfeito, total, pois apenas uma leitura implacável que nos permita medir a lacuna entre o real e o virtual pode nos permitir a experiência, se não de um poema genuíno — isso não existe —, de um lugar para o genuíno, seja lá o que isso quer dizer) (Ibid, p. 8)¹⁷⁶

É por isso que, segundo Robin Schulze, o fim do poema sugere “que nós jamais vamos ‘ter isso’, isto é, um poema perfeito, completo ou uma definição estável de poesia. Só o que temos são respostas genuínas e formas poéticas que, conseqüentemente, evoluem” (SCHULZE, 1998, p. 288)¹⁷⁷. Na versão de “Poetry” reproduzida acima, provavelmente a particularidade mais distintiva seja a pluralidade de elementos que exemplificam o que pode ser o genuíno para Marianne Moore — uma espécie de catálogo de seus lugares e efeitos. O lugar do genuíno é o terreno fértil dessa combinação de elementos fragmentados e parte do efeito impactante do poema reside na exposição dessas fissuras, como na gambiarra. “A gambiarra”, afirma Sabrina Sedlmayer no ensaio *Jacuba é gambiarra*, “no esforço de integrar

¹⁷⁵Poetry arises from the desire to get beyond the finite and the historical—the human world of violence and difference—and to reach the transcendent or divine. You’re moved to write a poem, you feel called upon to sing, because of that transcendent impulse. But as soon as you move from that impulse to the actual poem, the song of the infinite is compromised by the finitude of its terms (LERNER, 2016, p. 7)

¹⁷⁶ “Poetry isn’t hard, it’s impossible. (Maybe this helps us understand Moore: Our contempt for any particular poem must be perfect, be total, because only a ruthless reading that allows us to measure the gap between the actual and the virtual will enable us to experience, if not a genuine poem—no such thing—a place for the genuine, whatever that might mean.)” (Ibid, p. 8)

¹⁷⁷ “that we shall never really “have it,” that is, a perfect, completed poem or a stable definition of poetry. All we shall ever have are genuine responses and the evolving poetic forms that result in the meantime” (SCHULZE, 1998, p. 288)

fragmentos, ainda que díspares, para que formas e funções se cumpram, realiza arremedos inovadores”(SEDLMAYER, 2017, p. 65). Assim, sustentamos que a inquietação dos “arremedos inovadores” de Marianne Moore é a característica mais distintiva de sua inventividade modernista. Portanto, o que foi muitas vezes ignorado ou tratado como falha de sua obra passa a ser um elemento central na abordagem crítica. Ao contrário do que Hamburger sugere, Moore não abdica do “poético” em sua investigação do genuíno, mas escancara as possibilidades e o maquinário da linguagem: participam, dessa busca, duas vias, segundo Moore, uma interior à poesia e seus recursos e outra imprevisível, aberta à excitação da vida cotidiana. Como resume Schulze:

O segundo catálogo de Moore constitui uma clara continuação do primeiro. Cada criatura — o morcego, o elefante, o cavalo, o lobo, o crítico, o fã de beisebol, o estatístico — exemplifica uma única resposta instintiva à experiência. Moore não faz nenhum esforço de priorizar sua lista. Cada hábito, cada modo de ser, não importa quão estranho possa parecer, tem valor. (Ibid, p. 284)¹⁷⁸

O principal ponto de contato entre as duas vias é o “jardim imaginário com sapos reais”. O uso das aspas no poema indica que esse fragmento central na leitura de Moore é uma citação; sua fonte, porém, jamais foi identificada, e paira como enigma no meio de seu eclético celeiro de referências. O lugar para o genuíno na poesia, quando possível, existe nessa encruzilhada entre imaginação e realidade — equilibrados de tal maneira que não sabemos se os sapos reais conjuram esse jardim imaginário do poema ou se é a força centrípeta da criação que organiza a dispersão do real. Nos últimos versos de “Poetry”, já não estamos certos se “a matéria bruta da poesia em/ toda a sua bruteza” é conteúdo textual, ou ainda se “o que é genuíno” está na ordem das “coisas mais importantes”, ou se é justamente o oposto. Apenas sabemos que esses jardins são apresentados “para inspeção”, estando, portanto, abertos a todos e que não cabe apenas aos poetas e eruditos a tarefa de avaliá-los — essa última lição foi reforçada em outros poemas nos quais Moore ironiza a arrogância dos especialistas, como “Critics and Connoisseurs” e “The Student”. Quanto mais afetada for a relação com a poesia, mais sujeitos estarão os poetas a escrever coisas ininteligíveis. E, como crava Moore, “a gente/ não sente/ o que não entende”.

Robin Schulze aponta, por fim, como “Poetry” é uma espécie de poema-manifesto de uma abordagem do texto literário como aquele que está passível de constante transformação: a coleta de diversas reações físicas de pessoas e animais aponta para uma afinidade mais

178 “Moore's second catalogue constitutes a clear continuation of her first. Each creature—the bat, the elephant, the horse, the wolf, the critic, the baseball fan, the statistician—exemplifies a unique instinctual response to experience. Moore makes no effort to prioritize her list. Each habit, each way of being, no matter how strange it seems, has value.” (Ibid p. 284)

profunda com o mundo natural. Schulze interpreta o “útil” da reação instintiva como uma leitura da teoria de Darwin. A constante reordenação dos poemas e versos de Moore em suas incontáveis edições performatiza, dessa maneira, sua percepção da poesia:

Ao longo de seu poema de 1919, os argumentos de Moore por um verso mais “genuíno” devem muito a Charles Darwin. As mãos frias, os olhos dilatados e o cabelo arrepiado servem a Moore como metáforas de uma expressão poética que figuram de maneira proeminente na discussão de Darwin sobre resposta instintiva em seu trabalho *A expressão das emoções em homens e animais*, um livro que Moore registrou pela primeira vez em seus diários de leitura em 1910. Em seu pioneiro tratado de 1872, Darwin aponta similaridades em diversas respostas de animais e homens a estímulos e argumenta que emoções humanas são, de fato, processos orgânicos, produtos, como todos os instintos, da jornada evolutiva em direção à adequação. Ao longo de seu livro, Darwin retoma frequentemente a ideia que emoções humanas não são as bases da ordem humana, tampouco felizes manifestações de uma inteligência humana criada divinamente. Moldadas pela evolução orgânica, emoções devem, por definição, beneficiar a sobrevivência do organismo. As mãos frias, os olhos dilatados, os cabelos arrepiados - essas reações, Darwin explica, não são nem boas nem más, belas ou feias, mas simplesmente úteis. Tomando emprestada a noção darwinista de “hábitos operacionais” em nome do bom verso, Moore argumenta que poetas devam evitar expressões derivativas apenas em prol da “interpretação altissonante” e criar, ao contrário, poemas úteis - respostas não mediadas à experiência e profundamente necessárias à sobrevivência do autor. Para Moore, a poesia funciona como uma forma básica, orgânica, de autoproteção (SCHULZE, 1999, p. 283)¹⁷⁹

“Poetry” não é um antipoema nos termos de Michael Hamburger também porque distingue pelo menos dois modos diferentes de poesia: um menor, “derivativo”, “ininteligível”, obra de “semipoetas”; outro talvez genuíno, livre “da insolência e da trivialidade”, dos poetas “literalistas da imaginação”. Essa citação, originalmente, era um comentário pejorativo de Yeats a respeito de Blake (SCHULZE, 1999). É propício — e moderno — que Moore tenha se apropriado dessa crítica de modo paródico, revestindo-a de positividade. Sobre Yeats, Moore afirmou numa resenha de 1933: “ele é, para mim, um dos autores cujos fracassos — se de fato o são — se subtraem quando voltamos a eles e não permanecem na memória para estragar o afortunado manto da invisibilidade”(MOORE, 1986, p. 296)¹⁸⁰. Não importa que o

179 Throughout her 1919 poem, Moore's arguments for a more "genuine" verse owe much to Charles Darwin. The grasping hands, dilating eyes, and rising hair that serve as Moore's metaphors for poetic expression figure prominently in Darwin's discussion of instinctual response in his work *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, a book that Moore first noted in her reading diaries in 1910. In his ground-breaking 1872 treatise, Darwin points to the similarities between many human and animal responses to stimuli and argues that human emotions are, in fact, organic processes, the products, like all instincts, of the evolutionary drive towards fitness. Throughout his book, Darwin returns frequently to the idea that human emotions are neither the base wages of human sin nor the happy manifestations of divinely created human intelligence. Shaped by organic evolution, emotions must, by definition, prove beneficial to the survival of the organism. Grasping hands, dilating eyes, bristling hair-these reactions, Darwin explains, are not good or evil, ugly or beautiful, but simply useful. Borrowing Darwin's notion of "serviceable habits" in the name of good verse, Moore asserts that poets should avoid derivative expressions fashioned only for the sake of "high-sounding interpretation" and create instead useful poems-- unmediated responses to experience deeply necessary to the survival of the author. For Moore, poetry functions as a basic, organic form of self-protection (SCHULZE, 1999, p. 283)

180 “and he is for me, the one author whose failures — if there are that — subtract themselves as one comes to them and do not in memory remain to mar the fortunate cloak of invisibility” (MOORE, 1986, p. 296).

poema falhe ou possa fracassar — as diferentes edições de Moore demonstram que nem sempre suas mudanças eram progressivas, amadurecidas em relação às versões anteriores. Sob sua própria inspeção, Moore assimilava a imperfeição na busca do lugar do genuíno: impossível alcançá-lo, porém, sem correr algum risco.

Em seu poema, Moore levanta um debate a respeito da representação em poesia. Enquanto isso, de uma perspectiva da historiografia literária, refletimos sobre como as representações mais frequentes de Moore (da jovem assexuada e pudica até o “mascote nacional” da velhice) contribuíram para o amortecimento da radicalidade de sua obra. Ao investigarmos a regularidade de certas leituras na crítica sobre Moore — como o elogio de sua objetividade e modéstia —, descobrimos que essa moldura discursiva não era exclusiva na fortuna crítica de Moore, mas recaía também com frequência a outras mulheres escritoras estadunidenses. Alicia Ostriker rastreou a permanência do elogio da modéstia, dirigido a Elizabeth Bishop, Adrienne Rich e Sylvia Plath, mas nunca voltado para autores homens (OSTRIKER, 1986). Assim, outra conclusão importante do trabalho diz respeito à representação das mulheres modernistas no centro de uma historiografia que sempre privilegiou a poesia e a escrita crítica de autores homens. As leituras da obra de Moore que destacam seu interesse pela colagem, seu peculiar senso de humor, seu desafio às agremiações literárias, sua subversão à estabilidade da obra — leituras que propomos aqui, com o apoio de autoras e autores que também desafiaram lugares-comuns da crítica a Moore — promovem não apenas um entendimento diferenciado sobre o legado de Moore, como também desafiam o que a obra poética de autoria feminina é capaz de significar na produção literária de uma época. De tantas representações possíveis de Marianne Moore, uma das mais potentes provavelmente é o poema de solidariedade que Bishop dedicou à amiga quando Mary Moore faleceu: “Por favor, venha voando”, insiste o eu-lírico, para que possam escrever juntas, rir ou chorar, “from Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on this fine morning,/ please come flying”. Encerramos com o poema de Bishop como última imagem, no qual Moore aparece com laços azuis, semelhantes ao do primeiro encontro entre as duas, numa imagem de juventude e ludicidade, sublime e feliz, como num quadro de Marc Chagall:

[...]
 With dynasties of negative constructions
 darkening and dying around you,
 with grammar that suddenly turns and shines
 like flocks of sandpipers flying,
 please come flying.

Come like a light in the white mackerel sky,
 come like a daytime comet
 with a long unnebulous train of words,

from Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on this fine morning,
please come flying.
(BISHOP, 2011, p. 80)

Referências

ABBOTT, Craig. "Magazine Verse and Modernism: Braithwaite's Anthologies". Indiana University Press: *Journal of Modern Literature*, Vol. 19, No. 1 (Summer, 1994), pp. 151-159. Retirado de: <http://www.jstor.org/stable/3831451> , em 08 de outubro de 2020.

ALDAN, Daisy. Review "Marianne Moore, subversive modernist". *World Literature Today*, Vol. 61, No. 3, A Salute to Iowa's International Writing Program at Twenty (Summer, 1987), p. 451 Accessed: 10-04-2016 06:09 UTC

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio do curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BAR-YAACOV, Lois. "The Odd Couple: The Correspondence between Marianne Moore and Ezra Pound, 1918-1939". Hofstra University, *Twentieth Century Literature*, Vol. 34, No. 4 (Winter, 1988), pp. 507-527. Acesso em: 26-06-2016 02:10 UTC. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/441890>

BERKE, Nancy. *Women poets on the left: Lola Ridge, Genevieve Taggard, Margaret Walker*. University Press of Florida, 2001.

BERNIKOW, Louise. *The World Split Open: women poets 1552-1950*. London: The Women's Press Ltd, 1984.

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

_____. *Prose*. Edited by Lloyd Schwartz. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011

_____. *Poems*. Edited by Lloyd Schwartz. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011

BLOOM, Harold (ed). *Marianne Moore*. Bloom's major poets. Chelsea House Publishers, 2004.

BROWNSTEIN, Marilyn L. Brownstein Review: "Marianne Moore, subversive modernist"; "Marianne Moore, the poetry of engagement". *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 7, No. 1 (Spring, 1988), pp. 151-153. University of Tulsa. Accessed: 06-03-2016 09:32 UTC

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *Marianne Moore em três dimensões*. 08/03/2012. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/marianne-moore-em-tres-dimensoes>

_____. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. "Resumo biográfico". Sem data. Consultado em 26/03/2019. Disponível em: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/bio_port.html

_____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução: Patricia Burrowes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

DICKIE, Margaret; TRAVISANO, Thomas (ed). *Gendered Modernisms: American Women Poets and Their Readers*. University of Pennsylvania Press, 1996.

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

ERKKILA, Betsy. *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History and Discord*. Oxford University Press, 1992

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 4ª edição, Volume III. Tradução: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

GOODRIDGE, Celeste. *Hints and disguises: Marianne Moore and her contemporaries*. University of Iowa Press, 1989.

_____. "The Poet on Her Peers" *The Women's Review of Books*, Vol. 4, No. 10/11 (Jul. - Aug., 1987), pp. 32-33 Old City Publishing, Inc. Acesso em 05 Nov 2015 02:13 UTC

HADAS, Pamela White "An Essay on 'Marriage'". In: *Marianne Moore: Poet of Affection*. Copyright © 1977 by Syracuse UP. Reprinted with the author's permission. Retirado de: http://maps-legacy.org/poets/m_r/moore/hadas.htm. Acessado em 24-08-2022 12:06.

JOYCE, ELISABETH W. "The Collage of 'Marriage': Marianne Moore's Formal and Cultural Critique." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 26, no. 4, 1993, pp. 103–118. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24780484. Acesso em 15 Jan. 2021.

KALSTONE, David. *Becoming a poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. The University of Michigan Press, 2007.

KENNER, Hugh. *A homemade world: the American modernist writers*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.

_____. *The Pound Era*. University of California Press, 1971. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS

KINEKE, Sheila. "T.S. Eliot, Marianne Moore, and the Gendered Operations of Literary Sponsorship". *Indiana University Press Journal of Modern Literature*, Vol. 21, No. 1 (Summer, 1997), pp. 121-136. Retirado de: <http://www.jstor.org/stable/3831579>. Acessado em 28-01-2016 17:51

KINNAHAN, Linda. *Poetics of the Feminine: Authority and Literary Tradition in William Carlos Williams, Mina Loy, Denise Levertov, and Kathleen Frase*. Cambridge University Press, 2008.

KIRK, Russel. *Eliot and His Age: T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*. Wilmington, Delaware: ISI Books, 2008.

LEAVELL, Linda. *Holding on upside down: the life and work of Marianne Moore*. London: Faber & Faber, 2013.

LERNER, Ben. *Estação Atocha*. Tradução: Gianluca Guirland. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2018

_____. *The Hatred of Poetry*. Toronto: McClelland & Stewart, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiras, 1968.

LIPKING, Lawrence. *The Life of the Poet: beginning and ending poetic careers*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1981.

MARTIN, Taffy. *Marianne Moore, subversive modernist*. University of Texas Press, 2014

MILLER, Cristanne. *Cultures of Modernism: Marianne Moore, Mina Loy & Else Lasker-Schuler - gender and literary community in New York and Berlin*. University of Michigan Press, 2005.

MOORE, Marianne. *10 poemas*. Tradução: Augusto de Campos. Londrina: Galileu edições, 2019.

_____. *Becoming Marianne Moore: the early poems, 1907-1924*. Edited by Robin C. Schulze. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.

_____. *Complete Poems*. New York: Penguin Books, 1991.

_____. *Selected Poems*: Faber & Faber 90th Anniversary Edition. London: Faber & Faber, 2019.

_____. *Observations*. Edited with an introduction by Linda Leavell. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.

Poemas. Tradução e posfácio de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

_____. *Poesía Completa*. Edición, traducción y prólogo de Olivia de Miguel. Barcelona: Lumen, 2010.

_____. *Selected Letters*. Edited with an introduction by Bonnie Costello. New York: Penguin Books, 1997.

_____. *The Complete Prose of Marianne Moore*. Edited by Patricia C. Willis. London: Faber & Faber, 1986.

_____. *The Poems of Marianne Moore*. Edited by Grace Schulman. New York: Penguin Books, 2005.

OSTRIKER, Alicia. *Stealing the language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução: Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Northwestern University Press, 1993.

PLIMPTON, George. *Shadow Box: an amateur in the Ring*. Lyon Press, 2010.

RODRIGUES, Júlia. *A Emily Dickinson de Susan Howe*. Conversa entre ruínas, 10 de junho de 2022. Disponível em: <https://conversaentruinas.wordpress.com/2020/06/10/a-emily-dickinson-de-susan-howe/>

SEDLMAYER, Sabrina. *Jacuba é gambiarra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SCHULMAN, Grace. *Marianne Moore: the poetry of engagement*. New York: Paragon House, 1989

SCHULZE, Robin G. "How not to edit: the case of Marianne Moore". *Textual Cultures*, vol 2, n 1, Spring 2007. University of Indiana Press: Society for Textual Scholarship. pp. 119-135.

SCOTT, Bonnie; CAYLEFF, Susan et al (ed). *Women in culture: an intersectional anthology for gender and women studies*. Chichester, West Sussex, UK : John Wiley & Sons, 2017.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SLATIN, John M. "Review: Marianne Moore, subversive modernist". Source: *American Literature*, Vol. 59, No. 3 (Oct., 1987), pp. 467-469 Duke University Press Stable. Accessed: 26-06-2016 22:59 UTC

STAPLETON, Laurence. *Marianne Moore: the poet's advance*. Princeton University Press, 1978.

SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

VILLORO, Juan. "Octavio Paz: o intelectual total e sua definição clara do idioma". *El País Brasil*. 22 de março de 2014. Acesso em 27 de ago de 2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/21/cultura/1395420906_871189.html

WASMOEN, Nikolaus. "Composure and Composition: Marianne Moore's Serial Imagination." *The Journal of Modern Periodical Studies*, vol. 9 no. 1, 2018, p. 53-75. *Project MUSE* muse.jhu.edu/article/726298.

WILLIAMS, William Carlos; HEAL, Edith. *I wanted to write a poem: the autobiography of the works of a poet*. New York: New Directions, 1978

WILLIS, Patricia C (ed). *Marianne Moore: woman and poet*. National Poetry Foundation of Maine, 1990.

WILLIS, PATRICIA C. "A Modernist Epithalamium: Marianne Moore's 'Marriage'" *Paideuma*, vol. 32, no. 1/3, 2003, pp. 265–299. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24726896. Acesso em 15 Jan de 2021.