

VIDAS CINEBIOGRAFADAS: NOTAS SOBRE A BIOGRAFIA E O FILME FLORES RARAS E BANALÍSSIMAS

CINEBIOGRAPHED LIVES: NOTES ABOUT THE BIOGRAPHY AND THE FILM RARE AND TRIVIAL FLOWERS

Alessandra Leila Borges Gomes FERNANDES¹

Bruna Laís Silva PINTO²

RESUMO: Este recorte trata das relações interdialogais entre o livro *Flores raras e banalíssimas* (1995), de Carmem L. Oliveira, e o filme *Flores raras* (2013), de Bruno Barreto, tendo como orientação comparativa as considerações de Arfuch (2010) e Ricoeur (2010) sobre biografia e escrita de discursos subjetivos, bem como os questionamentos de Green (2000) e Miskolci (2006) acerca do armário, no qual os desejos e afetos entre pessoas do mesmo sexo foram forçadamente colocados na maioria das culturas. Buscamos apontar a aproximação e o afastamento entre as duas obras livro e filme, analisando as estratégias usadas tanto por Oliveira (1995) quanto por Barreto (2013), para a composição biográfica da história de amor entre a arquiteta brasileira Maria Carlota Costallat de Macedo Soares (1910-1967) e a poetisa norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979). A seleção, interpretação e narração desse casamento lésbico, tendo como pano de fundo o Rio de Janeiro de 1950-70, engendram muitas questões simbólicas e culturais, para as quais adotamos a perspectiva de escuta livre, evitando julgamentos e projeções, e tentando, sempre, acompanhar os movimentos de idas e vindas dos próprios relatos artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Biografia. Cinema. Elizabeth Bishop. Lota Macedo Soares. Amor lésbico.

ABSTRACT: This excerpt deals with the interdialogical relationships between the book *Flores raras e banalíssimas* (1995), by Carmem L. Oliveira, and the film *Flores raras* (2013), by Bruno Barreto, having as comparative guidance the considerations of Arfuch (2010) and Ricoeur (2010) on biography and writing of subjective discourses, as well as the questions by Green (2000) and Miskolci (2006) regarding the closet in which the desires and affections between people of the same sex were forcibly placed in most cultures. We seek to point out the proximity and distance between the two works book and film, analyzing the strategies used by both Oliveira (1995) and Barreto (2013), for the biographical composition of the love story between the Brazilian architect Maria Carlota Costallat de Macedo Soares (1910-1967) and the North American poet Elizabeth Bishop (1911-1979). The selection, interpretation and narration of this lesbian marriage, against the background of Rio de Janeiro in 1950-70, engender many symbolic and cultural issues, for which we adopt the perspective of free listening, avoiding judgments and projections, and trying, always, follow the comings and goings of the artistic reports themselves.

KEYWORDS: Biography. Cinema. Elizabeth Bishop. Lota Macedo Soares. Lesbian love.

1. Doutora em Estudos Literários pela UFMG; professora titular do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Feira de Santana, BA. E-mail: albgomes@uefs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1329-0153>.

2. Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL), da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Feira de Santana, BA. E-mail: brunalaispinto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4361-3654>.

Introdução

A escrita acerca do outro apresenta tanto elementos ficcionais quanto elementos relacionados à história individual e coletiva, pois, ao construir o relato de uma vivência, a narrativa apresentará características político-sociais da época em que ocorreram os eventos os quais serão retomados. Existe uma interação profunda e necessária entre o espaço público (entorno, contexto, cultura) e o privado (construção do sujeito, subjetividades, relações, afetos) que envolve toda biografia e que estabelece tal texto como uma construção discursiva e complexa. Neste artigo, analisamos o livro *Flores raras e banalíssimas* (1995), de Carmen Oliveira, e o filme *Flores raras* (2013), de Bruno Barreto, ambos baseados na vida de Elizabeth Bishop e Carlota de Macedo Soares.

Flores raras e banalíssimas (1995), de Carmem L. Oliveira, publicado pela editora Rocco, apresenta a biografia não de uma personalidade, mas da história de amor entre duas mulheres que se destacaram em sua época: a arquiteta brasileira Carlota de Macedo Soares (1910-1967) e a poetisa norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979). Seu contexto abrange a história do Rio de Janeiro no período compreendido entre os anos de 1950 a 1970, e traz a abordagem de questões políticas que foram preponderantes para o processo de redemocratização no Brasil.

Com o superlativo *banalíssimas* excluído do título, a obra foi adaptada para o cinema em 2013, dirigida por Bruno Barreto em coprodução com a *Globo Filmes* e *LC Barreto*, trazendo no elenco as atrizes Glória Pires (no papel de Lota de Macedo Soares), Miranda Otto (interpretando Elizabeth Bishop), e Tracy Middendorf (como Mary Morse, esposa de Lota, antes de Elizabeth). Tanto o livro *Flores raras e banalíssimas* (1995) quanto o filme *Flores raras* (2013) foram bem recebidos pela crítica especializada: a obra impressa recebeu os prêmios *Stonewall Book* e *Lambda Literary Award*, por ocasião de sua tradução nos EUA, enquanto o filme despontou na escolha do público para o prêmio do Festival de Berlim.

A narrativa biográfica trabalhada por Carmen de Oliveira (1995) assume uma posição autoral, não se inibindo em introduzir certas doses de ficção, como nos diálogos e pensamentos das personalidades biografadas que são desenvolvidos pela escritora, transformado o casal em personagens de um grande romance. Entendemos esses recursos como forma de melhor se apropriar de seus objetos biografados, o que pode ser percebido durante toda a leitura do livro, através de um percurso narrativo assumidamente mais voltado para a vida privada do casal biografado, valorizando os pormenores triviais de uma vida a *duas*, analisando fotografias, poemas, canções e eventos domésticos, ou seja, fazendo todo um cotidiano falar.

A adaptação dessa biografia, feita por Bruno Barreto para o cinema, não deve ser interpretada simplesmente como um produto derivado, mas, antes, como um novo texto, numa nova linguagem. Por isso, comparamos *Flores raras* (2013) a partir de sua inter-relação discursiva com o livro de Oliveira (1995), e esse diálogo nos interessa, aqui, devido à abertura de interpretações que nos permite ter acerca da história de amor vivida por duas mulheres, cuja visibilidade no cenário cultural brasileiro ainda é precária. Para isso, apresentamos uma seção com a análise do

livro de Oliveira, com suas especificidades e os principais aspectos que nos chamaram atenção na leitura da escritora, e, em seguida, fazemos o mesmo, em seção separada, com o filme de Barreto.

A história de amor entre a arquiteta brasileira e a poetisa norte-americana ainda é pouco estudada no Brasil, nesse sentido, destacamos a tese de doutorado intitulada *Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop: Amores e desencontros no Rio dos anos 1950-1960*, de Nadia Cristina Nogueira, defendida na Universidade de Campinas, em 2005. Esse trabalho reflete as condições subjetivas relativas à relação amorosa entre Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop e como elas (re)inventaram vínculos afetivos e sexuais fora dos espaços institucionais, criando um ambiente íntimo e só compartilhado com amigos selecionados. Outro texto importante é a tese de doutorado de Regina Przybycien (2015), *Feijão preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, e que, posteriormente, foi publicada em formato de livro. Trata-se de um exame minucioso sobre a visão do Brasil na obra da poeta norte-americana Elizabeth Bishop, utilizando, para tanto, os elementos da crítica literária, da biografia e da etnografia. Por fim, destacamos a tese de doutorado *O não-lugar em Elizabeth Bishop*, de Tiago Barbosa Silva, defendida na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 2018, que busca desvendar os pormenores da trajetória literária de Elizabeth Bishop, realizando um mapeamento da escrita da autora e da sua obra literária.

Flores raras e banalíssimas: páginas de vidas (re)contadas

O espaço biográfico é um termo amplo que funciona como convergência de diversas memórias, individuais e coletivas, que podem ser relatadas de formas variadas, extrapolando as fronteiras entre o público e o privado, abarcando ou não a linguagem literária, bem como outros discursos e manifestações artísticas e culturais. Trata-se de um gênero textual que se ergue dentro de uma tensão permanente entre recontar fatos concernentes a uma personalidade específica e a manipulação intrínseca de qualquer sujeito que narra experiências alheias ou próprias. Essa tensão não é, obviamente, privilégio da biografia, uma vez que toda escrita lida com as possibilidades e os limites da linguagem, bem como com a complexidade e hibridização dos textos, no entanto, o gênero biográfico é, em sua prática, um espaço onde teoria e realização, muitas vezes, se chocam, e podem produzir até mesmo um relato que se volta contra o biografado, expondo-o em suas fragilidades, condenando-o etc. fenômeno chamado por Arfuch (2010, p. 138-139) de uso de *estilite* do narrador contra o próprio objeto.

De modo geral, o interesse por relatos de pessoas conhecidas envolve autores e leitores em busca de narrativas que respondam a curiosidade e interesses por aspectos sutis da vida de personalidades famosas. É um impulso pela verdade, pelo desejo de conhecer não apenas todos os fatos a respeito daquela figura pública, mas, sobretudo, desvendar aspectos sutis da própria condição humana: por que essa pessoa se tornou relevante, famosa? Em quais circunstâncias? O que ela esconde? Quem são seus amores e desafetos? Qual seu calcanhar de Aquiles?

O que denominamos de elementos biográficos nomes, datas, registros, fotos, relações, contexto, entrevistas, testemunhos também são recursos manipulados pelos narradores, ávidos por uma experiência que possa ser chamada de *verdade*, e isso pode ser encontrado tanto nas autobiografias quanto nas biografias. Nas autobiografias, é o sujeito que, simbolicamente, pleiteia essa *verdade* que é arrancada dos fatos mapeados na memória individual, enquanto nas biografias é outro sujeito quem seleciona e avalia o grau de *verdade* da vida que se conta.

Lejeune (2003) postulou o chamado *pacto autobiográfico*, que estabelece a identidade entre o tripé autor-narrador-personagem. A noção de verdade, portanto, se apresenta em primeiro plano ao leitor, a partir de uma correspondência clara de autoridade entre quem assina na capa (autor), aquele que conta os fatos (narrador) e aquele de quem se fala (protagonista). Para Lejeune (2003), o autobiográfico tem em sua natureza uma preocupação paradoxal de instaurar uma verdade pessoal sob a forma de um discurso verídico e, muitas vezes, também literário, o que implica tensão entre transparência (fatos referenciais) e opacidade (elaboração estética).

No que diz respeito à biografia, a autoridade de quem viveu o relato é trocada pelo distanciamento de quem pesquisou sobre o objeto. O pesquisador se faz de intruso das subjetividades alheias, inventariando-as e interpretando-os em novo recorte. Podemos afirmar que no produto desse empreendimento também há um eterno fazer-se e desfazer-se diante dos olhos do leitor, que, num primeiro momento compreende a biografia como uma narrativa que traz à tona vivências de sujeitos relevantes histórica e culturalmente, mas, num segundo momento, percebe a estruturação de interpretações e jogos de interferência de quem recria a *persona* do outro.

A inventividade, gerada pela interpretação das histórias do outro, pode ser observada na própria materialidade do relato de Oliveira (1995), que apresenta um diálogo entre ficção e realidade: por um lado, trata-se de duas mulheres notáveis e de seus círculos de relações durante o período de aproximadamente três décadas; por outro lado, para além dos fatos levantados e narrados, há diálogos criados e inserções de registros imagéticos e reproduções de documentos que emprestam facticidade ao relato, preenchendo as lacunas existentes em qualquer história. Nesse palco de representações e vivências variadas, nota-se que o casal de mulheres, transformado em personagens, não assumia um propósito político explícito quanto à identidade lésbica, no entanto, essa relação afetiva auxiliou no fortalecimento da individualidade sexual de cada uma, a partir da consciência de que precisavam de liberdade para amar e viver em paz.

Flores raras e banalíssimas (1995) é uma biografia rica em detalhes e registros de uma relação real e intensa vivida entre duas mulheres, entre as décadas de 1950 e 1970, no Brasil. Embora na sua composição a autora não utilize um mecanismo linear, a obra conta com vinte e seis capítulos e uma espécie de linha do tempo, compreendida entre os anos de 1951 a 1978. Através de cartas, agendas, artigos em jornais e revistas, depoimentos de artistas, políticos, escritores, jornalistas, amigos e empregados, foi construído um relato biográfico sobre a relação amorosa entre Lota de Macedo e Elizabeth Bishop, em que se deixam subjacentes todas as dificuldades, todas as barreiras e preconceitos, enfrentados pelas personagens no Rio de Janeiro dessa época.

A tessitura biográfica de *Flores raras e banalíssimas* foi alcançada pelo esforço de muitas mãos, tanto pelos relatos e entrevistas quanto pelos arquivos dos acervos pessoais das mulheres biografadas. Ao longo da narrativa, podemos observar a quantidade de registros fotográficos utilizados por Oliveira (1995). A fotografia é, na obra referida, uma espécie de memória lembrança e recordação e, talvez por esse motivo, o ato de recordar está conectado ao próprio gesto narrativo. Ao visualizar o conjunto de fotografias, o leitor pode se permitir adentrar à narrativa através do movimento de apreciação e sensibilização das imagens selecionadas.

Tendo em mãos o recurso fotográfico, a obra apresenta uma série de registros que estabelecem relações entre si, com uma sequência de informações visuais sobre as vidas pessoais e cotidianas de Lota e Elizabeth. Nesse texto biográfico, a linguagem escrita e a linguagem visual acionam certas representações imagéticas que constituem os sentidos da obra. As sutilezas de linguagem utilizadas por Oliveira (1995) são atravessadas pela presença dialógica do outro. São criados diálogos possíveis, a partir da exploração de cartas, entrevistas e depoimentos. Dessa maneira, a imaginação, que sustenta algumas passagens, funciona como um vislumbre da interioridade, ou seja, “[...] quando alguém nos diz algo, por meio da nossa imaginação, podemos pensar em um além do que a pessoa realmente quer nos dizer.” (MATTOS, 2015, p. 95). Nesse sentido, fotografias, entrevistas e cartas são o manancial de *Flores raras e banalíssimas*.

Arfuch (2010), ao tratar do espaço biográfico no campo das ciências sociais, acredita que “[...] o caráter dialógico, conversacional e interativo[...]” das entrevistas tornam os encontros entre os sujeitos uma espécie de “cena fundadora da pesquisa” (ARFUCH, 2010, p. 240). Assim, para o processo de elaboração do texto biográfico, a autora de *Flores raras e banalíssimas* empreendeu uma árdua tarefa de pesquisa para compreender quem eram aquelas duas mulheres e qual a influência que uma carregava na vida da outra. Na composição do perfil de Bishop, as informações acerca de seus relacionamentos com mulheres, antes do seu envolvimento com Lota, são extraídas de cartas e entrevistas, e funcionam como partes fundamentais para se entender a formação de sua personalidade. A poetisa, lembrada pelos amigos como uma pessoa “[...] de fácil convívio, de humor fino e aguçado e em estado de vigília poética permanente[...]”, vai sendo desvelada pela biógrafa de forma gradativa, pela cor da pele, dos cabelos e olhos, pelas capacidades intelectuais, gostos refinados e modos gentis para com as pessoas e consigo mesma, até chegar à síntese de Elizabeth como “[...] uma senhora de cabelos brancos e olhos tristonhos”. (OLIVEIRA, 1995, p. 11).

A construção da subjetividade da poetisa norte-americana é apontada, no livro de Carmem Oliveira, como fruto resultante de diversas culturas, inúmeras casas e vários lugares que, de uma forma ou de outra, interferiram na sua vida e na sua produção escrita. A respeito desse aspecto, Paulo Henriques Britto (2012) acrescenta: “[...] não ter um lugar que possa chamar de seu, levará Bishop a empreender uma série de viagens”. (BRITTO, 2012, p. 19). Dessa forma, no primeiro capítulo da narrativa (*Boston, 1978*), Oliveira (1995) traz os questionamentos de Bishop acerca dos motivos que a levaram a deixar os Estados Unidos:

Incapaz de definir o que fazer de si mesma, decidiu pegar um navio e simplesmente ir indo mar afora, sem destino certo. Só. Já que só estava. Durante a viagem, fechada em sua cabina, perguntava-se o que queria da vida, afinal. Tinha 40 anos. Queria escrever. Queria ganhar dinheiro. Queria ter amigos. Queria acreditar que de repente o amor pudesse voltar a acontecer em sua vida. [...] Seu destino era o Rio de Janeiro. Conhecia duas americanas que moravam lá. Pearl Kazin, irmã de seu amigo Alfred, e Mary Morse, que conhecera em Nova York em 42, na companhia de uma brasileira de muitos nomes e sobrenomes (OLIVEIRA, 1995, p. 11).

Em carta publicada no livro *Esforços de afeto e outras histórias* (1996), Elizabeth Bishop condensa, metaforicamente, a temática de quase toda sua obra: “vivi e agi toda minha vida como aquele maçarico, sempre correndo pelas bordas de países diferentes, procurando algo” (BISHOP, 1996, p. 20). Ela compara a si mesma com a imagem do maçarico, uma ave migratória que percorre os hemisférios. Nesse percurso, Bishop viveu em Paris (1937), México (1943), Flórida (1938-1947), Haiti (1949) e no Brasil (1951-1967) mas “[...] jamais deixou de sentir-se uma exilada.” (BRITTO, 2012, p. 38). As lembranças da infância também fazem parte da composição biográfica, mas é na presença da esposa, Lota, que a poetisa reelabora sobre a perda precoce dos pais e sobre a sua vida nos lares de parentes e internatos (OLIVEIRA, 1995, p. 33). No texto de Oliveira, essa memória não é apenas fato, mas inferida na caracterização da personagem, para a qual os pequenos traços dessa subjetividade foram transferidos e que, em alguns trechos, confunde o leitor no que diz respeito à noção da história de vida e da construção narrativa:

Passara a infância vivendo em casa de parentes, ora um, ora outro, sentindo-se sempre uma hóspede. Tendo que ser grata pela acolhida, nunca contestou nem desobedeceu. Mas produziu bronquite, asma, eczema e até sintomas da dança-de-são-vito, de tão infeliz que se sentia (OLIVEIRA, 1995, p. 32).

Essa espécie de veredito psicossomático é uma interpretação, possível e até lógica, da biógrafa, mas não é um fato extraído de diagnósticos ou declarações. A timidez de Elizabeth é outro aspecto que fundamenta a constituição de seu perfil por Oliveira, que a enfatiza como empecilho social. Contudo, devemos nos lembrar que, mesmo tendo uma personalidade mais contida e, por vezes, apresentando dificuldades para falar em público, Bishop passou os últimos anos de sua vida lecionando em universidades nos Estados Unidos, onde foi bem-sucedida, o que nos leva a compreender sua timidez como um aspecto não-estranho de sua personalidade, antes, permeável de acordo com as novas realidades experimentadas pela poetisa.

Carlota de Macedo, por sua vez, é descrita como “[...] uma mulher baixinha, bem mais morena do que Bishop se recordava” (OLIVEIRA, 1995, p. 11-15). A arquiteta havia “[...] sido favorecida pela idade. O contraste entre os cabelos prateados e a tez cor de mate era muito interessante. Lota tinha o ar nobre de um índio norte-americano” (OLIVEIRA, 1995, p. 120). A biógrafa informa que existia uma forte rejeição do pai de Lota por conta da orientação sexual da filha, bem como registra uma grande decepção por parte da filha devido à separação dos pais. (OLIVEIRA, 1995, p. 49-52). A arquiteta autodidata possuía uma personalidade complexa, era

apreciadora das artes e estava habilitada intelectualmente para experimentar o tempo no qual viveu; era preparada para o diálogo e, principalmente para se colocar em pé de igualdade e exigir tratamento recíproco de seus contemporâneos que, em sua grande maioria, eram homens.

De acordo com Oliveira (1995), Bishop mantinha profunda admiração pela forma com a qual Lota lidava com as intempéries da vida, com o seu humor aguçado e com a sua capacidade de ser culta e extremamente articulada (1995, p. 27). A falta de um diploma não diminuía a sua capacidade de criar soluções inovadoras. Mesmo sem ter frequentado universidade, ela já era conhecida como arquiteta autodidata e paisagista emérita quando foi convidada para “assessorar, sem ônus para o Estado, o Departamento de Parques, da Secretaria Geral de Viação e Obras e a Superintendência de Urbanização e Saneamento e, especialmente, para estudar a urbanização das áreas decorrentes do aterro do Flamengo e Botafogo” (OLIVEIRA, 1995, p. 92).

Em seu trabalho, Lota se preocupava em priorizar o bem-estar das pessoas, alinhado a um bom planejamento urbano para cidade (OLIVEIRA, 1995, p. 143). No entanto, a personalidade impetuosa e perfeccionista da arquiteta também foi responsável por estabelecer uma relação conflituosa dentro da política administrativa, o que, por fim, desencadeou a ruptura da relação entre ela e parte dos poderosos da política e da administração. Como se não bastassem esses dramas sociais, o comportamento autoritário de Lota passou a interferir, também, na sua relação afetiva com Bishop. Em um de seus relatos, após o rompimento das duas, Bishop relata: “[...] eu simplesmente não sou muito boa para lidar com gente mandona, e Lota é mandona, claro eu a deixei ser por anos e anos, e de repente descubro que não posso aguentar mais” (BISHOP *apud* GIROUX, 2012, p. 537).

A subjetividade do casal Bishop e Macedo parece explicitar um permanente estranhamento, uma espécie de desconforto em relação ao espaço social, vivenciado ora como descenramento ou deslocamento, ora como inadequação ou desajuste. No decorrer da biografia, é possível notar certa aceitação, por parte dos demais personagens, da relação entre elas. Mesmo não sendo segredo, a relação entre as duas esbarrava em preconceitos que invisibilizavam o casamento lésbico, ou seja, elas viviam uma espécie de *amizade íntima* que todos sabiam não ser somente amizade, mas sem direito à reconhecimento formal e documental, partilha de bens, demonstrações públicas, participação e apoio familiar etc. A condição social para que as personagens pudessem vivenciar a sexualidade e as suas relações afetivas é a de que tais vivências não fossem publicizadas. Carmem Oliveira (1995) reconstrói grande parte dos locais frequentados pelas personagens, tais como o apartamento do Leme no Rio de Janeiro, a Fazenda Samambaia, em Petrópolis e a casinha que Bishop comprou em Ouro Preto. Entretanto, foi na Fazenda Samambaia que elas encontraram um lugar de segurança e tranquilidade para vivenciar o casamento.

Para Lota de Macedo, a casa de Samambaia era um projeto de vida, oriundo de uma herança de família, que ela dividiu e loteou para venda, retendo para si uma parte suficiente para construir seu lar: uma casa moderna para os padrões da época, projetada pelo arquiteto Sergio

Bernardes (1919-2002), um dos nomes mais notáveis da arquitetura modernista brasileira. Para Bishop, foi o espaço onde pela primeira vez se sentiu em casa, amparada e segura. O encantamento de Elizabeth com a fazenda foi relatado em carta, datada em 9 de fevereiro de 1952, enviada a seus amigos Ilse e Kit Barker: “[...] Lota tem um terreno enorme, e está no momento construindo uma casa moderna, grande e sofisticada, numa encosta de granito negro ao lado de uma cascata o lugar não podia ser menos prático”, escreve a poetisa. (BISHOP *apud* GIROUX, 2012, p. 239-240). Ainda descrevendo o local da casa em Samambaia, em carta à poeta Marianne Moore, mentora e amiga de Bishop, datada de 14 de fevereiro de 1952, Elizabeth declara:

Além de uma profusão de montanhas nada práticas, e nuvens que entram e saem pela janela do quarto da gente, tem cascatas, orquídeas, todas as flores que eu conheci lá em Key West, e mais frutas de clima temperado como maçãs e peras. A Lota vendeu um dos terrenos dela para um polonês, um famoso administrador de jardim zoológico, e é só descer a serra dois minutos para a gente ver uma onça negra, um camelo, todos os pássaros mais bonitos do mundo” (BISHOP, 2012, p. 242).

Construindo uma relação entre o espaço físico e o espaço mental/afetivo das duas mulheres, Nadia Nogueira (2008) lembra que elas “[...] não se enquadravam nos estereótipos tradicionais do gênero feminino”, e que, apesar do distanciamento da sociedade carioca, a casa em Samambaia refletia a “[...] flutuação das fronteiras entre o público e privado, à medida que foi também um espaço de sociabilidade composto por pessoas escolhidas para compartilharem essa relação amorosa” (NOGUEIRA, 2008, p. 46-48). Desse modo, esse espaço, “selvagem” e distante da cidade, parece formar o lugar adequado para a experimentação das suas vivências enquanto mulheres lésbicas. Conforme Regina Przybycien (2005), essa casa foi capaz de possibilitar certas vivências afetivas e sexuais, funcionando como uma espécie de paraíso e, ao mesmo tempo, como um espaço de segurança e tranquilidade:

É fácil entender por que o sítio da Samambaia se tornou um refúgio contra as agruras do mundo, um porto seguro onde podia ancorar após uma vida de constantes mudanças. Paradoxalmente, seu exílio se tornou um lar, o único que conhecera até então. Segura nesse refúgio, ela pode observar o mundo em volta e extrair dele o pitoresco, sem se comprometer com os seus dramas, pelo menos no princípio (PRZYBYCIEN, 2005, p. 62).

De acordo com James Green (2000), devido às condições de isolamento e hostilidade social, os espaços privados tornaram-se lócus privilegiado de sociabilidade com a formação de turmas (ou grupos) que agiam tanto como rede de apoio quanto como meio de socializar indivíduos na ‘subcultura’, com todos os seus códigos, gírias, espaços públicos e concepções sobre sua homossexualidade (GREEN, 2000, p. 291). Nesse sentido, é possível perceber, na narrativa biográfica, o condicionamento do exercício das sexualidades das personagens ao espaço privado, representado pela casa-esconderijo em Samambaia, que, neste caso, é uma espécie de política do armário para as duas mulheres lésbicas.

Segundo Miskolci (2006), o armário funciona como um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas, mas diz respeito também aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e valor. Esse dispositivo opera através de regras contraditórias e delimitantes, baseadas nos binarismos de privacidade e revelações, conhecimento e ignorância, público e privado:

O armário é uma forma de regulação da vida social de pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo, mas temem as consequências nas esferas familiar e pública. Ele se baseia no segredo, na “mentira” e na vida dupla. Esta tríade constitui mecanismos de proteção que também aprisionam e legam consequências psíquicas e sociais àqueles que nele se escondem. Dividir-se em dois, manter uma fachada ilusória entre si mesmo e aqueles com quem convive, exige muito esforço e capacidade para suportar o medo de ser descoberto. O temor cria a necessidade de estar sempre alerta para sinais que denunciem sua intimidade e desejos, evitar lugares e pessoas que o associem a uma identidade temida, força para agir contra seus próprios sentimentos e manter o compromisso com a ordem social que o rejeita, controla e poda das mais variadas formas (MISKOLCI, 2007, p. 58).

É importante ressaltar que mesmo tendo essa atmosfera de paraíso e mesmo sendo a casa de Samambaia frequentada por amigos próximos, artistas e escritores, que respeitavam e apoiavam a relação afetiva das duas, tal empreendimento não deixa de ser uma forma de isolamento para o amor lésbico. Utilizando-se dessas informações, Oliveira (1995) promove, por meio do seu texto biográfico, uma espécie de habitat natural para o casamento de Lota e Elizabeth, tendo a construção da intimidade do casal recuada e isolada, a fim de caber as experiências do cotidiano em que ocorriam cenas de companheirismo, desejo, sexualidade, brigas, reconciliações e partilhas, como em todo casamento. Assim, ao configurar tais experiências, a biógrafa transforma o espaço físico, representado pela casa na fazenda, num local onde as liberdades sexuais e afetivas puderam ser vivenciadas sem maiores dificuldades.

O relato da vida das personagens históricas, abarcado pelo livro de Carmem Oliveira (1995) e, mais tarde, adaptado para filme de Bruno Barreto (2013), mostra parte do processo de busca da identidade por parte de duas mulheres que precisaram de estratégias de reinvenção do casamento lésbico e de si mesmas, a fim de nomear e de significar tanto as suas práticas sociais quanto sexuais. O casamento transferido para o isolamento da Fazenda Samambaia não significou apenas um refúgio, pois notamos que ambas cresceram, profissional e culturalmente, com essa relação: Lota de Macedo se tornou uma figura pública e destacada no Rio de Janeiro, aliando-se ao governador Carlos Lacerda (1914-1977)³ e assumindo a vultuosa construção do Parque do Flamengo no Rio de Janeiro; Elizabeth Bishop, por sua vez, escreveu, no silêncio de Samambaia, textos e poemas que lhe renderam reconhecimentos como o Prêmio Pulitzer, um dos mais importantes da literatura mundial.

3. Carlos Frederico Werneck de Lacerda (Rio de Janeiro, 30 de abril de 1914 Rio de Janeiro, 21 de maio de 1977) foi um jornalista e político brasileiro. Foi membro da União Democrática Nacional (UDN), vereador (1947), deputado federal (1955-60) e governador do estado da Guanabara (1960-65). Foi fundador (em 1949) e proprietário do jornal *Tribuna da Imprensa*, assim como criador (em 1965) da editora *Nova Fronteira*. O político morreu na Clínica São Vicente em 1977, na cidade do Rio de Janeiro, vítima de um infarto no miocárdio.

Flores raras, o filme: diálogo vivo

Se as cartas, depoimentos, registros, entrevistas e fotografias constituíram o manancial para a narrativa biográfica de Carmem de Oliveira (1995), o filme *Flores raras* tem na mescla de imagem e palavra em movimento seu principal meio de condução dos espectadores à fruição dos espaços arquitetônicos, desfrute da sonoridade, da poesia e da trilha sonora, vivenciados pelas personagens históricas. O diretor dá saltos na história, condensa-as, faz opções estéticas e sintetiza cenas-chaves para caber de modo produtivo na duração de um longa-metragem.

No ensaio “A arte da biografia” (2014), Virginia Woolf insere a sutil diferença entre fatos e imaginação, apontando o primeiro como uma série de acontecimentos verificáveis, ou seja, eles existem no mundo, podem ser pesquisados pelos leitores do relato, embora seus limites fronteiriços tendam a ser embaralhados na combinação autoral de quem os reconta. Para Woolf, a limitação dos fatos, na mão do biógrafo, deve ser encarada e respeitada, enquanto na mão do romancista essas fronteiras podem ser rasuradas em prol da imaginação. De modo contrário, se o biógrafo perde o fio condutor dos fatos comprovados, cairá no terreno fértil dos personagens inventados, sendo obrigado a abandonar o contorno do rosto da personalidade real famosa, amada ou odiada a que se intencionava desenhar.

Podemos afirmar que tanto o livro quanto o filme, aqui analisados, conseguem estabelecer um jogo criativo com o fio condutor dos fatos, defendido por Woolf (2014), e a liberdade de interpretar os objetos escolhidos, sem caírem no perigo de eleger uma narrativa única ou excludente. Dessa forma, ao compreenderem que a vida de um sujeito não é uma trajetória linear em direção a um fim determinado que já se manifestava desde os momentos mais remotos na sua infância, tanto o livro quanto o filme convergem para a concepção do biográfico como uma narrativa inacabada, aberta e em transformação.

O elemento constituinte da narrativa biográfica é o nome próprio, pois “[...] é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade das suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais.” (BOURDIEU, 1996, p. 187). Para Ricoeur, contam-se histórias, porque “[...] afinal de contas as vidas humanas precisam e merecem ser contadas.” (RICOEUR, 2010, p. 140). Na perspectiva desse pensamento, a narrativa biográfica traz a vida do outro, mergulhando-nos nas suas profundidades, emoções e nas suas maneiras de se relacionar, englobando todo um procedimento hermenêutico de compreensão e invenção para que a existência possa ser recriada:

Como falar de uma vida humana como de uma história em estado nascente se não há experiência que não esteja mediada por sistemas simbólicos, entre eles, os relatos, se não temos nenhuma possibilidade de acesso aos dramas temporais da existência fora das histórias contadas a esse respeito por outros ou por nós mesmos? (RICOEUR, 1983, p. 141).

Para Ricoeur (2010), a experiência humana contém uma demanda narrativa autêntica, como se houvesse, em nossas experiências, estruturas pré-narrativas. O autor supõe que as histórias contadas desencadeiam as imbricações de vida dos sujeitos biografados com outras histórias, responsáveis pelo pano de fundo daquilo que está sendo contado (RICOEUR, 2010), ou seja, a história que está sendo biografada constituir-se-á na relação com as diversas outras histórias que atravessam a narrativa do sujeito. No fazer biográfico existem tanto elementos de dimensões históricas – das conjunturas de uma época ou das realidades políticas, culturais e sociais de determinado lugar – quanto das escolhas, dos desejos e das questões específicas que pautam uma experiência de vida.

Em *Como ver um filme* (2012), Ana Maria Bahiana afirma que o desejo do espectador é que a sua imaginação seja alimentada diferentemente do livro, onde mundos interiores, estados de espírito e intenções ocultas podem ser descritos ou sugeridos, permitindo que nossa imaginação preencha o vácuo, o filme possui “a obrigação de nos mostrar, ou pelo menos balizar visualmente cada uma dessas coisas” (BAHIANA, 2012, p. 16). O filme de Barreto (2013) inicia a história de amor entre essas duas mulheres no outono de 1951, com a imagem de um pequeno barco navegando, numa alusão à viagem que trouxe a poetisa Bishop ao Brasil pela primeira vez. A câmera se movimenta lentamente e encontra a personagem de Bishop que recita um poema ainda inacabado para o seu amigo e poeta Robert Lowell. Surgem na tela as primeiras palavras do poema *A arte de perder*, publicado originalmente no livro *Geografia III* (1976).

O poema traz uma série de referências ao Brasil: as casas perdidas, as duas cidades, os dois rios e um continente. Desse modo, percebemos uma subversão da ordem cronológica documental: o poema, publicado quase dez anos depois da morte de Lota, foi utilizado para apresentar uma das protagonistas e representa uma tomada de consciência da poetisa com a sua condição de desenraizada:

A arte de perder não é nenhum mistério;
Tantas coisas contêm em si o acidente
De perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,
A chave perdida, a hora gasta bestamente.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:
Lugares, nomes, a escala subsequente
Da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero
Lembrar a perda de três casas excelentes.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. E um império
Que era meu, dois rios, e mais um continente.
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

- Mesmo perder você (a voz, o riso etéreo
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente que
a arte de perder não chega a ser mistério
por muito que pareça (Escreve!) muito sério.

(BISHOP, 2012, tradução de Paulo Henriques Britto).

Há uma análise de Roefero (2010) que explica que esse poema flagra um momento de tristeza e sofrimento na vida de Elizabeth Bishop, advindo do rompimento de seu relacionamento com Alice Methfessel. Quando assistimos *Flores raras*, a impressão que temos é de que o poema fora escrito exclusivamente por causa do suicídio de Lota e pela perda do sentimento de afeto e pertencimento ao Brasil, cuja síntese dolorosa e irônica é presentificada nos versos de Bishop. Mas, independentemente de ter sido elaborado uma década depois, o recorte proposto pelo filme tem uma potência indiscutível: mostrar a dor que o acúmulo de perdas gera. Sua exposição na tela nos faz sentir profunda e inequivocadamente a nossa própria condição: perdemos o tempo inteiro, do nascimento à morte, perdemos porque somos gente, porque amamos, atamos e desatamos laços, porque nossos desejo e afetos intentam, paradoxalmente, uma liberdade e uma permanência, a fim de abarcar pessoas, casas, rios, cidades, continentes, e mais ainda, o ser amado.

O poema traz a repetição de um verso inquietante *A arte de perder não é nenhum mistério* que confere uma ironia trágica ao que se expressa. Num primeiro plano, o verso nos impele a pensar numa posição distanciada do *eu*, que lista suas perdas de maneira estoica; num segundo plano, essa proposição se esfacela diante dos fragmentos dolorosos que permeiam a listagem íntima. O sofrimento reverbera ainda maior justamente porque vem embalado pela falsa proposição de que é fácil se resignar com as perdas, ao contrário, o que os versos mostram é a ciranda das dores reveladas a cada laço desfeito, culminando com a amargura-mor: a do ser amado perdido.

A escolha em iniciar a cinebiografia com esse poema faz com que seu conteúdo tenha uma função essencial na trama, pois a síntese poética acompanhará o espectador ao longo de todo o filme, servindo como uma espécie de pista para o tom misterioso da personalidade da poetisa e, também, para a tragicidade que o romance entre essas duas mulheres teve, com Lota de Macedo se suicidando nos EUA, enquanto Elizabeth Bishop dormia num quarto ao lado. A finalização do poema ocorre aos olhos do espectador mergulhando-o na grande ferida subjetiva da poetisa, ressaltando a iminência da perda.

Outro aspecto imagético muito forte no filme *Flores raras* (2013) é a diferença de estilos e personalidades do casal de mulheres, cristalizada pelas roupas, tom de voz e gestuais. Ao contrário de certa ambiguidade presente na descrição que Carmem Oliveira (1995) faz do casal no livro, no cinema, o figurino das personagens de Lota e Elizabeth foi construído em cima da caracterização obtida pelas fotografias, testemunhos de pessoas com as quais elas conviveram e

pesquisa de época. As roupas da arquiteta são elegantes e sóbrias: sempre de calça, uma camisa ou um terno, o “cabelo cortado *à la* homem” (OLIVEIRA, 1995, p. 126). Sua figura é encenada na tela como uma mulher de postura firme, que assume as rédeas das decisões e define a dinâmica dos seus relacionamentos. O estilo de Lota, guardada as devidas proporções de época e país, está próximo ao que comumente se denomina de *lesbianchic* termo lançado pela mídia nova-iorquina, a fim de tornar as lésbicas mais palatáveis em uma sociedade fundamentalmente machista (BIACHI *apud* FACCO, 2004).

Em contrapartida, as vestimentas de Elizabeth se aproximam de outros códigos, associados ao gênero feminino, como a delicadeza, a leveza e o sentimentalismo, representados pelos modelos de feminilidade, com saias, vestidos e blusas de corte delicado, em circulação nos anos 1950 e 1960 no Brasil. Seus gestos são coreografados na tela para soar como frágeis e sensíveis. Nesse sentido, essa suposta feminilidade estava condensada no tom de voz, mecanismos de sociabilidade e indumentárias cuidadosas, valorizando o cuidado com a aparência, com corte da moda, atuais, mas discretos. Tânia Navarro (2000) acredita que existe, no imaginário social, uma tipologia da mulher lésbica, que é a “[...] mulher-macho, paraíba, sapata, fanchona, caminhoneira, *butch*, *dyke* [...]” e que passa a ser identificada “[...] por um mimetismo das atitudes e maneiras masculinas.” (NAVARRO-SWAIN, 2008, p. 80). Em vista disso, a autora acrescenta: “[...] É possível que a rigidez da divisão binária da sexualidade humana faça com que a atração por outras mulheres crie a necessidade de adotar as características masculinas, físicas e comportamentais, tosca forma de encenar a sedução”. Nesse sentido, “[...] as mulheres, em geral ‘femininas’, poderiam sentir-se atraídas por esses tipos masculinizados. Temos aí uma transposição do esquema da ordem heterossexual em corpos biologicamente femininos, o casal *butch/femme*.” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 81).

Através do uso de figurinos padrozinados, da inserção de poemas (além da recitação de *A arte de perder*, temos também no filme uma belíssima cena que inspirou o poema *Banho de shampoo*, quando Bishop dedica à esposa versos que resgatam momentos íntimos em que ela lavou, na banheira, os longos cabelos negros da amada), da incorporação de trilhas e músicas cantadas pelas personagens, o diálogo e, ao mesmo tempo, a construção de uma nova biografia se faz, unindo diretor e sua equipe na composição das cenas.

Flores raras (2013) usa os movimentos de ir e vir das viagens de Elizabeth Bishop para montar sua narrativa. Os mapas afetivos da poetisa não são os guias exatos dos lugares onde o olhar do diretor vão pousar, mas são representações simbólicas da experiência de desenraizamento dela, elaboradas através de uma cartografia das emoções. Essa subjetividade lírica é proposta pelo diretor Bruno Barreto, através de cenas que priorizam a ideia de mobilidade e errância, dos objetos pessoais perdidos, dos espaços físicos, rurais e urbano. O diretor delimita alguns objetos significativos na construção das personalidades de suas personagens, montando um importante contraponto entre as protagonistas o que se assemelha, em certa medida, à narrativa de Oliveira (1995), para destacar, sutilmente, que uma delas é discreta e profunda, enquanto a outra é extremamente expansiva e poética.

O uso de músicas também funciona como signo sonoro de rememoração dos momentos de encontros e desencontros das personagens. A trilha sonora do filme é composta por músicas brasileiras e norte-americanas, figurando como elementos importantes na estruturação das cenas, dando o ritmo e o tom em função do movimento das personagens, além de direcionar o espectador à compressão da carga semântica da letra durante a experiência fílmica. Ainda que não tenhamos explorado todos os componentes que se encontram no filme, compreendemos que as cenas, poesias e músicas analisadas reverberam a memória e criação, as lembranças e devaneios vividos, bem como a relação multifacetada entre o que julgamos como realidade e como ficção no espaço controverso da biografia.

Considerações finais

A análise das construções dos personagens em uma obra de arte serve para que outras pessoas interessadas possam olhar para tais produtos ou para qualquer outra representação com um olhar mais crítico e interativo. Desse modo, levando em conta a perspectiva do não encerramento e da não conclusão de uma análise pois as interpretações são múltiplas e sempre possíveis, entendemos que tanto o livro quanto o filme, aqui estudados, adentram em territórios privilegiados para se pensar a construção biográfica, bem como a representação do amor entre duas mulheres.

A partir da compreensão dos principais recursos usados na construção do livro *Flores raras e banalíssimas* (1995) e do filme *Flores raras* (2013), refletimos sobre como as produções biográficas resultam numa constante tensão dialógica entre as pluralidades linguísticas de cada arte e as interpretações dos biógrafos. O contraponto entre a obra biográfica escrita e a obra visual é fundamental para compreender os diferentes modos de leitura, tanto de uma obra quanto das performances dos gêneros. Em ambos os textos livro e filme existe uma intenção de traduzir a delicadeza, o erotismo e a tragicidade do amor vivido entre duas mulheres que se destacaram em sua época.

Em relação à obra biográfica escrita, Oliveira (1995) incorporou ao seu texto passagens de diversas obras de Bishop, mas também investigou o seu processo criativo e sugeriu uma rica rede intertextual ao se referir a poemas, cartas, entrevistas, relações com outros autores, abrindo diversos caminhos investigativos quanto às influências, às apropriações e ao impacto geral da experiência brasileira na obra da poetisa norte-americana. Além disso, a autora buscou romper com uma tradição onde as representações lésbicas eram vistas como imorais e antinaturais, inserindo o casamento entre duas mulheres como o foco da história, se desvinculando do biografismo pretensamente factual e objetivo, para nos apresentar uma narrativa de traços romanescos, onde a subjetividade autoral aflora a cada momento.

Em relação à obra fílmica, entendemos que as cenas suscitaram novos diálogos entre o real e o ficcional, elegendo imagens substanciais para uma rápida recepção das personagens ali apropriadas. O longa-metragem *Flores raras* (2013) tratou do amor lésbico de forma a abarcar o

cotidiano dessas mulheres enquanto casal, extrapolando a mera cópia da narrativa biográfica, e se colocando como obra autônoma, que mantém relação com a biográfica, mas que traz características e motivações próprias.

Além disso, foi possível a identificação de elementos simbólicos tanto na produção fílmica quanto na biografia, que revelam opções narrativas e estéticas de seus autores frente ao manancial de documentos, fatos e imagens presentes da recontagem de duas vidas. Se cada obra utilizou estratégias distintas, seja em função das especificidades de suas respectivas naturezas, seja por escolhas de seus biógrafos, nossa leitura, na medida do possível, procurou acompanhar essas veredas, não para decretar qual a melhor versão da história real, mas, antes, tentando usufruir, como leitoras e espectadoras, dessa bela história de amor entre duas mulheres tão singulares.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BARRETO, Bruno (dir). *Flores raras*. Rio de Janeiro: Globo Filmes; LC Barreto Produções Cinematográficas; Filmes do Equador Ltda., 2013. 35 mm (118 minutos). Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/floresraras>. Acesso em: 03/02/2023.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BISHOP, Elizabeth. *Esforços do afeto e outras histórias*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1996.
- BRITTO, Paulo Henrique. “Elizabeth Bishop: Os rigores do afeto”. In: BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Edições GLS, 2004.
- GIROUX, Robert. *Uma arte (as cartas de Elizabeth Bishop)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GREEN, James. “Mais amor e mais tesão: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis”. *Cadernos Pagu* Revista do Núcleo de Estudos de Gênero, Campinas, UNICAMP, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madri: Megazul-Edymion, 2003.
- MATTOS, Tiago Ramos. “Entrevista e biografia: gêneros do discurso híbridos e heterogêneos”. *Verbum*, volume 6, n. 2, p. 76-99, fev/2015.
- MISKOLCI, Richard. “Machos e Brothers: uma etnografia sobre o armário em relações homoeróticas masculinas criadas on-line”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 681-693, dez. 2006.
- NOGUEIRA, Nadja Cristina. *Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop: Amores e desencontros no Rio dos anos 1950-1960*. 2005. 305f. Tese (Doutorado em História/Filosofia e Ciências Humanas) Universidade de Campinas Campinas, São Paulo.

NOGUEIRA, Nadja Cristina. *Códigos de sociabilidade lésbica no Rio de Janeiro dos anos 1960*. (2008). Disponível em https://www.defensoria.sp.def.br/dpesp/Repositorio/39/Documentos/codigos_de_sociedade_lesbica_rj.pdf. Acesso em 19 abr 2021.

OLIVEIRA, Carmen L. *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. Rocco, 1995.

PRZYNYCIEN, Regina. “Elizabeth e Pablo Neruda: Ulisses e os caminhos da poesia”. *Revista Letras*, n. 65, p. 105-120, Curitiba, UFPR, 2005.

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

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 2. A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROEFERO, Elcio Luís. “Da viagem: amor e perda anotações à margem de poemas de Elizabeth Bishop ou The art of losing isn’t hard to máster”. *Revista Ângulo*, n. 177, p. 84-87, 2010. Disponível em: <https://docplayer.com.br/17251896-Da-viagem-amor-e-perda-anotacoes-a-margem-de-poemas-de-elizabeth-bishop-ou-the-art-of-losing-isn-t-hard-to-master.html>. Acesso em 20 set 2023.

SILVA, Tiago Barbosa. *O não-lugar em Elizabeth Bishop*. 2018. 306f. Tese (Doutorado em Letras/Teoria Literária) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco.

WOOLF, Virginia. “A arte da biografia”. In: *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Fróes (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.