

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

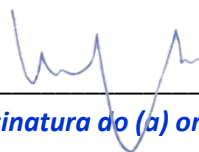
Nome do (a) aluno (a): Victor Pessoa Cavalcanti

Data da defesa: 16/05/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcelo Tápia Fernandes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13/julho/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E
TRADUÇÃO**

VICTOR PESSOA CAVALCANTI

Poéticas da tradução: a poesia de E. E. Cummings recriada

Versão corrigida

SÃO PAULO

2022

VICTOR PESSOA CAVALVANTI

Poéticas da tradução: a poesia de E. E. Cummings recriada

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C376p Cavalcanti, Victor
Poéticas da tradução: a poesia de E. E. Cummings
recriada / Victor Cavalcanti; orientador
Marcelo Fernandes - São Paulo, 2022.
128 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Poesia. 2. Tradução de poesia. 3. Transcrição.
4. Recriação. 5. E. E. Cummings. I. Fernandes, Marcelo,
orient. II. Título.

Nome: CAVALCANTI, Victor Pessoa

Título: Poéticas da tradução: a poesia de E. E. Cummings recriada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família e a todos meus amigos que me motivaram. Agradeço ao professor Dr. Marcelo Tápia por ter me orientado e à professora Dra. Alzira Allegro, da PUC, por ter me apresentado a poesia de E. E. Cummings durante a graduação e me incentivado a adentrar no mundo acadêmico.

RESUMO

CAVALCANTI, Victor Pessoa. **Poéticas da tradução**: a poesia de E. E. Cummings recriada. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Nesta dissertação, foi feito um estudo sobre tradução de poesia, com foco na tradução dos poemas de E. E. Cummings. Para atingir esse objetivo, analisaram-se as traduções do poeta estadunidense E. E. Cummings feitas por Augusto de Campos; além disso, apresentaram-se as propostas de Haroldo de Campos, Paulo Vizioli, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto sobre tradução de poesia; discutiu-se a vida e a obra do poeta em questão; e, por fim, três poemas foram traduzidos. Cummings é autor de uma poesia experimental que beira o intraduzível; contudo, levando-se em consideração as propostas tradutórias apresentadas juntamente à proposta de Augusto ao traduzir Cummings, este trabalho procura demonstrar que é possível traduzir Cummings de modo a oferecer ao leitor brasileiro uma experiência análoga à de um leitor do poema original.

Palavras-chave: poesia; tradução de poesia; transcrição; recriação; E. E. Cummings.

ABSTRACT

CAVALCANTI, Victor Pessoa. **Poetics of translation**: the poetry of E. E. Cummings recreated. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

In this dissertation, a study was made on poetry translation, focusing on the translation of E. E. Cummings' poems. To achieve this objective, the translations of the American poet E. E. Cummings made by Augusto de Campos were analyzed; in addition, the theoretical proposals of Haroldo de Campos, Paulo Vizioli, Mário Laranjeira, and Paulo Henriques Britto on poetry translation were presented; the life and work of the poet in question were discussed; and, finally, three poems were translated. Cummings is the author of an experimental poetry which is almost untranslatable; however, considering the translation proposals presented along with Augusto's proposal when translating Cummings, this paper seeks to demonstrate that it is possible to translate Cummings in a way that offers the Brazilian reader an experience similar to that of a reader of the original poem.

Keywords: poetry; poetry translation; transcreation; recreation; E. E. Cummings.

SUMÁRIO

| | | |
|------------|--|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 | POETAS DA TRADUÇÃO | 12 |
| 2.1 | Haroldo de Campos | 13 |
| 2.2 | Paulo Vizioli | 23 |
| 2.3 | Mário Laranjeira | 27 |
| 2.4 | Paulo Henriques Britto | 32 |
| 2.5 | Conclusão | 36 |
| 3 | E. E. CUMMINGS: VIDA E OBRA | 38 |
| 3.1 | Vida | 38 |
| 3.1.1 | Infância..... | 38 |
| 3.1.2 | Harvard | 42 |
| 3.1.3 | Primeira Guerra Mundial | 47 |
| 3.2 | Obra | 52 |
| 3.2.1 | Modernista x romântico | 53 |
| 3.2.2 | Os críticos de Cummings..... | 57 |
| 3.2.3 | O narrador cummingsiano: visão | 61 |
| 3.2.4 | PoetaPintor: técnica | 68 |
| 4 | AUGUSTO DE CAMPOS: TRADUTOR | 77 |
| 4.1 | Análise dos poemas | 82 |
| 4.1.1 | Um caso peculiar da tradução de Cummings | 82 |
| 4.2 | Traduções de Augusto de Campos | 86 |
| 5 | NOVAS TRADUÇÕES | 104 |
| 5.1 | Traduções comentadas | 105 |
| 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 114 |

| | |
|---|------------|
| REFERÊNCIAS..... | 116 |
| ANEXO A – Poema “it may not always be so”, primeira versão | 122 |
| ANEXO B – Poema “twi-”, original e tradução | 123 |
| ANEXO C – Poema “l(a”, original e tradução | 124 |
| ANEXO D – Carta de Augusto de Campos para E. E. Cummings | 125 |
| ANEXO E – Carta de resposta de E. E. Cummings para Augusto de Campos | 126 |
| ANEXO F – Carta “congratulations” de E. E. Cummings para Augusto de Campos | 127 |
| ANEXO G – Poema “air,” | 128 |

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo organizar algumas referências sobre a tradução poética na atualidade a fim de comentar analiticamente traduções de poemas de E. E. Cummings realizadas por Augusto de Campos, bem como fundamentar três traduções minhas do mesmo poeta, incluindo-se dois poemas não traduzidos anteriormente ao português.

De acordo com Jean Boase-Beier (2011), a tradução de poesia se divide em duas visões opostas: a primeira é a de que a tradução de poesia está tão presente em diversas culturas que não se discute sua eficácia; a segunda diz respeito à dificuldade ou impossibilidade da tradução de poesia. Ainda de acordo com o que é apresentado por Boase-Beier, esta segunda visão surge de duas hipóteses: a) poesia traduzida deve ser, em si mesma, poesia; b) a poesia é difícil, críptica, ambígua e possui uma relação especial entre forma e significado.

O presente trabalho se utilizará da segunda visão, incluindo-se as duas hipóteses. Sobre a hipótese b), Boase-Beier comenta que uma das soluções possíveis é a tradução de poesia em prosa; no entanto, este trabalho lidará apenas com a tradução de poesia como poesia por si própria, como na hipótese a).

Serão consideradas, neste trabalho, 1) a proposta da “transcrição”, de Haroldo de Campos, por ter sido ele o primeiro poeta-tradutor brasileiro a se dedicar sistematicamente à fundamentação e à construção de um pensamento sobre tradução poética, cujas proposições são referência nacional e internacional nesse campo de estudos; assim como a segunda visão apresentada por Boase-Beier, Haroldo discute a impossibilidade da tradução de poesia – “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra” (FABRI apud CAMPOS, H., 2013, p. 1), propondo a transcrição como um processo em que “não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade [...]” (CAMPOS, H., 2013, p. 5); 2) as abordagens dos tradutores Paulo Vizioli, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto, que servem como alternativa para a transcrição de Haroldo. Apesar da semelhança entre os aspectos abordados por cada um desses tradutores, escolheu-se para este trabalho abordá-los individualmente pelas suas diferenças e para reforçar os pontos de concordância

entre eles; o propósito aqui não é definir como se deve traduzir poesia, mas sim apresentar teorias que poderão auxiliar leitores e tradutores de poesia a desenvolver uma visão crítica sobre poemas traduzidos, incluindo-se as traduções feitas no último capítulo deste trabalho.

O segundo capítulo – dividido em autores: Haroldo de Campos, Paulo Vizioli, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto – apresenta nossa escolha relativa à fundamentação teórica da recriação poética e trata da abordagem transcriadora e da semiótico-textual, como uma tentativa de mostrar que poemas traduzidos podem desempenhar, para os leitores do novo idioma, o papel exercido pelos poemas no contexto de origem e, além disso, refletir sobre um processo em relação ao qual ainda há pouco consenso. O terceiro capítulo focaliza o autor Edward Estlin Cummings; são discutidas algumas características de Cummings como poeta, e um resumo de sua vida de escritor é apresentado. O quarto capítulo apresenta o tradutor Augusto de Campos, fazendo-se algumas considerações que buscam mostrar a sua importância como tradutor e a sua familiaridade com a produção lírica do poeta em questão; além disso, analisam-se cinco poemas de Cummings sob um foco estético-semântico, com o objetivo de evidenciar, sob essa perspectiva, as correspondências entre o original e as recriações de Augusto de Campos. No quinto capítulo, é feita uma tradução comentada dos poemas “air,” e “i am a beggar always”¹, de E. E. Cummings, ainda não traduzidos para o português, e do poema “plato told”², já traduzido por Augusto. Por fim, nas Considerações Finais, o estudo é concluído; a bibliografia e os anexos, com a imagem original dos textos escolhidos e de cartas trocadas entre o poeta e Augusto de Campos, finalizam o trabalho.

¹ Poema de número 44 do livro *50 Poems* (1940) de E.E. Cummings e poema FOUR – XV do livro *is 5* (1926), respectivamente.

² Poema 1 – XIII de *1 x 1* (1944).

2 POETAS DA TRADUÇÃO

A tradução de poesia é considerada uma das áreas mais complexas da atividade tradutória. Rosemary Arrojo comenta a visão dos escritores e poetas em relação ao texto literário e à tradução de poesia:

A grande maioria dos escritores e poetas que abordam a questão da tradução de textos literários considera que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar. Para muitos, a tradução de poesia é teórica e praticamente impossível. Para outros, a eventual traduzibilidade do texto poético é vista como sinal de inferioridade. (ARROJO, 1986, p. 25-26)

O poeta estadunidense Robert Frost e o poeta francês Paul Valéry têm essa visão de intraduzibilidade. Para Frost (apud ARROJO, 1986, p. 26), “a verdadeira poesia é intraduzível, definindo-se precisamente como aquilo que ‘se perde’ em qualquer tentativa de tradução”; para Valéry (apud ARROJO, 1986, p. 26), o “texto poético é inversamente proporcional à sua traduzibilidade: quanto mais resistente for o texto ‘aparentemente’ poético ao ataque de qualquer transformação formal, menor será o seu grau de poesia”. O brasileiro Manuel Bandeira, um dos maiores poetas brasileiros, apesar de ter traduzido diversos poemas, também afirmava a intraduzibilidade da poesia:

Certa vez em que eu estava preparando uma edição das *Poesias completas*, quis acabar com isso de versos em francês, que poderia parecer pretensão de minha parte, e esforcei-me por traduzi-los. Pois fracassei completamente, eu que tenho traduzido tantos versos alheios. Outra experiência minha: mandaram-me um dia uma tradução para o francês de poema meu, pedindo-me não só que sobre ela desse a minha opinião, como emendasse, mudasse à vontade. Pus mãos à obra e vi que para ser fiel ao meu sentimento teria de suprimir certas coisas e acrescentar outras. No fim não deu também nada que prestasse. Tudo isso me confirmou a idéia [sic] de que poesia é mesmo coisa intraduzível. (BANDEIRA, p. 76, II apud PAES, 2008, p. 56)

Quando se trata de tradução de poesia, poucos são os tradutores que procuram estabelecer, de algum modo, uma sistematização desse processo tradutório. No Brasil, destacam-se – em meu ponto de vista, decorrente de pesquisa – quatro tradutores que propuseram tal sistematização: Haroldo de Campos, Paulo Vizioli, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto. O objetivo aqui é apresentar suas propostas individualmente. A base bibliográfica para isso serão os livros *Haroldo de Campos – Transcrição* (2013), organizado por Marcelo Tápia e Thelma Nóbrega; *Poética da*

tradução: do sentido à significância (2003), de Mário Laranjeira; *A tradução literária* (2016), de Paulo Henriques Britto; e o artigo “A tradução de poesia em língua inglesa” (1985), de Paulo Vizioli. Nossa intenção não é abranger toda a obra desses autores, mas selecionar os principais aspectos de sua produção.

2.1 Haroldo de Campos

No Brasil, o primeiro autor a desenvolver sistematicamente um constructo teórico sobre o processo da tradução poética é Haroldo de Campos, com sua teoria da “transcrição”. De acordo com John Milton (apud FALEIROS, 2012, p. 19), essa seria a origem da primeira escola de tradução literária no Brasil. Haroldo dedicou-se durante toda a vida à sua poética da tradução; todo esse esforço, como afirma Marcelo Tápia (CAMPOS, H., 2013, p. XII), “visava à argumentação em defesa da especificidade da tradução de poesia, e à necessidade de entendê-la como uma empresa de natureza estética, análoga à própria criação”. Em 1962, no texto “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, na Universidade da Paraíba, o autor já refletia sobre a intraduzibilidade da poesia. Haroldo de Campos (2013, p. 2) apresenta o conceito proposto pelo filósofo e crítico Max Bense, que estabelece a distinção entre informação documentária, informação semântica e informação estética. Em relação à poesia, a informação estética transcende todas as outras; Haroldo explica que a informação estética, nesse caso, é o próprio signo na forma em que foi transmitido pelo poeta e não pode ser decodificada; por apresentar fragilidade máxima, não permite nenhuma alteração: “A informação estética é, assim, inseparável de sua realização” (CAMPOS, H., 2013, p. 3).

Tal afirmação sugere, então, que a informação estética é única e não pode ser dissociada do poema original. Para Bense (1958 apud CAMPOS, H., 2013, p. 3), “O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização [donde vem], pelo menos em princípio, sua *intraduzibilidade*”; dessa forma, um poema traduzido para outra língua, mesmo que igual semanticamente, não terá a mesma informação estética, que não pode ser semanticamente interpretada.

Por sua vez, Albrecht Fabri (1958 apud CAMPOS, H., 2013, p. 1) postula a “sentença absoluta”, que “não tem outro conteúdo senão sua estrutura” e não pode ser traduzida, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”.

De acordo com esses pensamentos, a intraduzibilidade de textos poéticos se confirmaria, pelo fato de que a informação estética não suporta a separação do código específico em que foi materializada; assim, uma única mudança nesse código criaria uma outra informação estética. Admitida a tese da impossibilidade da tradução desses textos, Haroldo propõe o conceito de “recriação”, termo anterior à transcrição, já que a tradução de tais textos é, em princípio, impossível. O objetivo da transcrição é criar uma outra informação estética, autônoma, mas ligada ao original por uma relação de isomorfia: “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, H., 2013, p. 4). A transcrição é, dessa forma, um trabalho de decifrar e cifrar o código “especialíssimo e frágilimo por outro de análoga natureza e propriedades” (CAMPOS, H., 2013, p. 24), ou seja, ela criará um novo poema que, apesar de sua originalidade, estará ligado ao original por uma relação de isomorfia, sendo autônoma, porém recíproca. Nela, não se traduz apenas o significado semântico, traduz-se o próprio signo estético, a própria fisicalidade do poema; o significado se torna apenas a “baliza demarcatória” da tradução. Portanto, a transcrição, ou recriação, reflete o caráter semiótico da tradução. O âmbito semântico deixa de ser foco do processo e se torna secundário, o que faz com que o texto não seja uma adaptação livre do original, mas sim uma adaptação fiel, que tenta recuperar sobretudo a estrutura, mas sem ignorar o conteúdo, como explicam Thelma Nóbrega e John Milton:

Recriação, ou transcrição, para Haroldo, não significa adaptação livre do original, mas sim extrema fidelidade. Significa uma reconfiguração que leva em consideração todos os elementos de um poema – fonoprosódicos, visuais, sintáticos. A criatividade, aqui, significa ser capaz de achar soluções dentro do escopo semiótico do poema e não fora dele. (NÓBREGA; MILTON, 2008, p. 259-260, tradução minha)

Haroldo de Campos (2013, p. 18), na mesma linha, diz que a transcrição deve ser um produto que deixe de ser fiel apenas ao “significado” para conquistar uma lealdade ainda maior ao “espírito do original”, ao próprio signo estético visto como “entidade total”. Para fundamentar essa proposta da fidelidade, ele se utiliza da teoria

de Walter Benjamin (2008) de “língua pura”, na qual a tradução é “a única possibilidade de entrevisão dessa língua pura” (CAMPOS, H., 1981, p. 179):

No original, o “modo de intencionar” voltado para a “língua verdadeira” está oprimido, velado por um conteúdo comunicativo que não lhe é essencial; incidindo sobre esse “modo de intencionar” – o que, em outros termos, se poderia chamar “forma significante” – do original, e não sobre o “conteúdo inessencial”, a tradução acaba sendo uma prática desocultadora, ainda que provisória, pois anuncia, à maneira de um modelo “intensificado” e “nuclear”, a complementaridade do *intentio* de cada uma das línguas isoladas na convergência harmonizadora da “língua pura”, na qual “os últimos enigmas, que atraem o esforço de todo o pensar, são conversados sem tensão e como em silêncio”. (CAMPOS, H., 2013, p. 48-49)

Ou seja, a tradução tem um papel desocultador da língua pura, mesmo que, por um momento, do texto original. Com isso, a “fidelidade à forma” ganha força na proposta de Haroldo:

W. B. inverte a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido, ou, simplesmente, tradução ‘servil’), concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original. Pois, na perspectiva benjaminiana da ‘língua pura’, o original é quem serve de certo modo à tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem (trata-se do caso de tradução de mensagens estéticas, obras de arte verbal, bem entendido), e permite-lhe dedicar-se a uma outra empresa de fidelidade, esta subversiva do pacto rasamente conteudístico: *Treue in der Wiedergabe der Form*, a ‘fidelidade à reprodução da forma’, que arruína aquela outra, ingênua e de primeiro impulso, estigmatizada por W. B. com o traço distintivo de má tradução: ‘transmissão inexata de um conteúdo inessencial’. (CAMPOS, H., 1981, p. 179)

Entretanto, é importante observar que o aspecto semântico do texto, a “baliza demarcatória” da empresa tradutória, não é ignorada por Haroldo. Para ele, o bastidor semântico é “pluridesdobrável”, não possuindo uma meta linear termo a termo a ser traduzido. Tratando-se do conceito de “função poética da linguagem” formulado por Roman Jakobson, Haroldo de Campos (1981, p. 181) aponta que o transcriador procura “re-correr o percurso configurador” da função poética do texto como “re-projeto isomórfico do poema originário”. Essa forma seria, pois, o “avesso da tradução literal”. Haroldo resume o papel do transcriador nesse processo como um “desocultador” e “reequacionador” das formas significantes do original: o tradutor iniciaria seu processo “descobrimdo” (“desocultando”) o código de formas significantes pelo qual o poema representa sua mensagem e, em seguida, “reequacionaria” tais

formas de acordo com os critérios de relevância estabelecidos *in casu* pelo tradutor, buscando manter um isomorfismo icônico com o texto de partida.

O transcriador levaria em consideração os “fatores intratextuais” – ou seja, tudo aquilo que cria significado no poema – e atentaria “fundamentalmente para as relações entre som, sentido e visualidade no texto” (TÁPIA, 2019, p. 140). Outra base fundamental para a elaboração da teoria da transcrição foi o pensamento de Ezra Pound, com seu lema “*Make it new*”. Para Haroldo, a transcrição seria, de certa forma, um processo usurpatório que, conforme Marcelo Tápia,

em vez de buscar reconstruir um mundo passado, [...] decide pela reinvenção de uma tradição, inserida em novo contexto: o texto, portanto, transforma-se na “viagem”, e seu ponto de chegada acolhe-o de modo a participar de sua reestruturação, para a qual o presente, a releitura e a comunicação em novo espaço e em novo tempo são determinantes. (CAMPOS, H., 2013, p. XVIII)

A tradução da tradição tem como objetivo criar uma “tradição viva [...] que se rege pelas necessidades do presente de criação” (CAMPOS, H., 2013, p. 39). Para exemplificar, temos a tradução feita por Edward Fitzgerald do rubai (quarteto) *The Rubáyát*, de Omar Kháyyám:

Ah make the most of what we yey may spend,
Before we too into the Dust descend:
Dust into Dust, under dust, to lie,
Sans Wine, sans Song, sans Singer – and sans End!
(FITZGERALD apud CAMPOS, H., 2013, p. 39)

Tendo em mente que cada texto é original e que cada poema, mesmo que seja uma transcrição, tem sua informação estética, Augusto de Campos recria o poema em português:

Ah, vem, vivamos mais que a Vida, vem,
Antes que em Pó nos deponham também,
Pó sobre Pó, e sob o Pó, pousados,
Sem Cor, sem Sol, sem Som, sem Sonho – sem!
(CAMPOS, A. apud CAMPOS, H., 2013, p. 40)

Haroldo de Campos comenta a tradução de seu irmão Augusto:

A “recriação” de Augusto foi publicada com um ensaio interpretativo, “A Língua do Pó, a Linguagem do Poeta”, no qual o *modus operandi* do tradutor é micrologicamente descrito, a começar da réplica à atomização monossilábica do original, passando pelo registro dos efeitos fono-

semânticos [sic] em jogo, e a culminar na presença dominante da palavra *dust* como chave da orquestração do texto e vetor do trabalho paramórfico a ser levado a efeito pelo transcriador do poema em português. (CAMPOS, H., 2013, p. 41)

Haroldo continua, mencionando a intertextualidade recuperada por Fitzgerald, e também por Augusto na tradução para o português, como uma forma de tradução da tradição:

Assim como o leitor inglês, contemporâneo de Fitzgerald, poderia recordar Shakespeare no poeta persa e acrescer um reforço emotivo à atmosfera do *carpe diem* fitzgeraldiano, o leitor brasileiro atual poderá captar no “rubai” augustiniano a nostalgia elaborada de uma espécie de metamúsica, que vai cantando, qual uma vibração de corda, junto ao SEM daquele “Sem Cor, sem Sol, sem Som, sem Sonho – sem!” (“Se diz a palo seco / o cante sem guitarra: / o cantem sem: o cante / o cante sem mais nada”). (CAMPOS, H., 2013, p. 43)

Ainda sobre a tradução de *The Rubáyát*, Haroldo apresenta a tradução de Octávio Tarquínio de Souza, para reforçar a importância do elemento formal no poema:

Bebe um pouco de vinho, porque dormirás muito tempo debaixo da terra, sem amigo, sem camarada, sem mulher. Confio-te um segredo: as tulipas murchas não reflorescem mais. (SOUZA apud CAMPOS, H., 2013, p. 40)

Souza, outro tradutor do texto de Omar Kháyýám, traduziu do inglês e do francês, já que não conhecia a língua persa, alegando que tentou recuperar a “vibração” do original; e acabou transformando um poema em prosa. Essa mudança radical de poesia para prosa é o exato oposto do que emprega a transcrição. Agel de Mello reflete sobre esse tipo de tradução, mais literal, que,

se por um lado tem a propriedade de conservar a pureza vocabular e refletir com mais exatidão os conceitos, por outro sacrifica elementos específicos – principalmente na obra poética – tais como o recurso às rimas, à métrica, às assonâncias, às aliterações, etc. – em detrimento da estética em geral e da sonoridade em particular. (MELLO apud TÁPIA, 2014, p. 57)

Também discutindo a questão da tradução focada no conteúdo em obras poéticas, Paul Valéry reflete:

O hábito do verso tornou-me, aqui e ali, mais fácil, e como que mais natural, a busca de uma certa harmonia sem a qual, em se tratando de poesia, a

fidelidade restrita ao sentido é um modo de traição. Quantas obras de poesia, reduzidas à prosa, ou seja, à sua substância significativa, deixam literalmente de existir! (VALÉRY apud CAMPOS, H., 2013, p. 69)

Para Valéry, o essencial em uma obra de arte não é o conteúdo nem a mensagem, mas sim a forma, a estrutura: “É que os mais belos versos do mundo tornam-se insignificantes ou insensatos, uma vez rompido o seu movimento harmônico e alterada a sua substância sonora [...]” (VALÉRY apud CAMPOS, H., 2013, p. 69). O poeta Salgado Maranhão (apud DOYLE; SCHENLEY, 2014, p. 219, tradução minha) compartilha a ideia de Valéry sobre a substância significativa da poesia: “Para mim, poesia consiste basicamente em som, ritmo e imagem”.

Alguns anos antes da primeira proposta de Haroldo de Campos, o linguista russo Roman Jakobson, em 1959, no artigo “Aspectos Linguísticos da Tradução” destacava a singularidade do texto poético, que eleva as equações verbais, tornando-as um princípio construtivo do texto; com isso, a poesia seria, por definição, intraduzível:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa [...]. (JAKOBSON, 2007, p. 71)

Haroldo de Campos (2013, p. XIII), quando publicou seu primeiro texto sobre o assunto em 1962, não conhecia a proposta de Jakobson; cinco anos depois, em 1967, citou o linguista russo pela primeira vez em seu artigo “Texto Literário e Tradução”. Roman Jakobson se tornou uma base para a proposta de Haroldo, que considerou a noção de “função poética” “central para a compreensão da atividade tradutória em poesia [...] como uma *transposição criativa* [...]” (CAMPOS, H., 2013, p. 110). Jakobson (apud CAMPOS, H., 2013, p. 124) considera que “a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas a torna ambígua”, o que leva Haroldo de Campos (2013, p. 125) a afirmar que “a referência que permanece no processo fictivo não é mais designável, não é mais suscetível de ‘tradução verbal’”. Para Álvaro Faleiros (2015, p. 266), o efeito da “supremacia da função poética” leva

Haroldo a defender que a relevância da tradução recai principalmente sobre os aspectos formais do poema. Entretanto, de acordo com Jakobson (1963, p. 220 apud LARANJEIRA, 2003, p. 56), a função poética “projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação”, o que aponta uma tensão entre o significante e o significado, e não necessariamente, a meu ver, uma relevância apenas dos aspectos formais, como aponta Faleiros; é justamente essa tensão que não permite a separação de sentido e palavra. Como mencionado, Haroldo não ignora o sentido semântico do poema, o que ele busca é apontar a especificidade da tradução de poesia por também possuir um significado icônico.

O próprio Haroldo admite, por vezes, a radicalidade de sua teoria, como se pode ver em sua “transluciferação” – que Paulo Henriques Britto (2016, p. 131) designa como “a defesa mais inequívoca” da transcrição – do poema “Fausto”, de Goethe. De acordo com Haroldo de Campos (1981, p. 181), a recuperação do “jogo etimológico”, da “verdadeira pedra-de-toque irônica da arte goethiana”,

só se poderá obter por uma operação radical, cuja virtude transfusora aja blocamente sobre os paradigmas (desprezando-se o sentido pontual desta ou daquela palavra isolada), para remobilizar, no texto traduzido, um análogo contraponto de séries fono-semânticas [sic], visando ao efeito icônico do todo. (CAMPOS, H., 1981, p. 183)

É justamente em relação à radicalidade proposta por Haroldo que surgem críticas à transcrição. O próprio objetivo da transluciferação teria sido “obliterar” o original:

A obliteração, no caso da “transluciferação” operada por Haroldo, corresponde ao desejo desse “duplo dizer do outro”. Por um lado, Haroldo diz um código de alteridades (mobiliza metáforas goethianas, germaniza o português, se quer isomórfico ao texto de partida) e, por outro, o faz em condição alterada, pois, para reescrever o Fausto, o poeta brasileiro parodia, carnaliza, e chega a introduzir uma dicção cabralina. (FALEIROS, 2013, p. 109)

Outro exemplo da radicalidade formal de Haroldo de Campos pode ser visto na tradução do poema “*Das ästhetische Wiesel*”, de Christian Morgenstern, em comparação à feita por Roberto Schwarz:

| | | |
|--|--|---|
| Ein Wiesel sass auf einem Kiesel inmitten Bachgeriesel | A doninha sobre a pedrinha na ribeirinha. | Um texugo sentou-se num sabugo no meio do refugio |
| Wisst ihr, weshalb? | Sabeis por quê? | Por que afinal? |
| Das Mondkalb verriet es mir im Stillen: | O bezerro lunar revelou-mo assim lá de cima: | O lunático segredou-me estático: |
| Das raffinier- te Tier tats um des Reimes willen. | O requin- tado animal o faz pela rima. | O re- finado animal acima agiu por amor à rima. |
| | (Tradução de R. Schwarz) | (Tradução de H. de Campos) |

(CAMPOS, H., 2013, p. 125-126)

Para Haroldo de Campos (2013, p. 126), a tradução de Schwarz “seguiu a regra da tradução literal, subserviente ao significado do texto de partida”, e, como primeira consequência da fidelidade ao conteúdo,

a rima foi banalizada. A terminação *-iesel*, do original, cuja incidência tripla, numa conjunção surpreendente, muito contribui para o clima grotesco da fábula fonológica de Morgenstern, foi vertida pelo diminutivo português *-inha*, como se se tratasse do sufixo alemão *-lein*, trivial por sua alta frequência. (CAMPOS, H., 2013, p. 126-127)

De acordo com Haroldo, um aspecto fundamental do poema original é a terminação em *-iesel*, rima incomum no alemão. Usando essa justificativa, em sua transcrição ele transforma “doninha” em “texugo”; “pedrinha” em “sabugo”; e “ribeirinha” em “refugo”. O próprio Haroldo já tem noção do grande deslocamento semântico que se instaura na nova tradução:

A transgressão da seleção lexical do poema de origem conferiu uma nova predicação semântica ao imaginário de segundo grau da tradução. O “refinado” animal-poeta (também um “esteta” decadente, “finado” ou em estado de defunção, à margem dos novos tempos) instala-se num “resto (sabugo)” no meio do “lixo (refugo)” (CAMPOS, H., 2013, p. 130)

Sendo assim, Álvaro Faleiros, apontando para uma abordagem mais textual, propõe que,

Caso [se] compreenda que, na equação fonossemântica que é o poema, as sequências fonológicas não podem ser isoladas das semânticas, talvez a

tradução mais próxima do original como poema seja a de Schwartz. (FALEIROS, 2015, p. 269)

De acordo com Oseki-Dépré (apud FALEIROS, 2013, p. 114), esse processo de obliteração do original, a “transluciferação” de Haroldo, corresponde à terceira etapa da obra e do modo de traduzir do autor, que, apesar de estar presente em grande parte de suas transcrições, não ocorria do mesmo modo ou intensidade. Contudo, Jorge Wanderley (apud FALEIROS, 2012, p. 29) defende que a prática tradutória dos irmãos Campos era, às vezes, menos radical do que a própria teoria sugeria; e Marcelo Tápia (2019, p. 137) afirma que nas traduções de Haroldo, apesar do privilegiamento à forma, ainda se pode “constatar, em suas traduções [...], um nível bastante elevado de correspondência com originais em seu plano de conteúdo”.

Como exemplo de tradução haroldiana que recupera forma e conteúdo, temos o poema “L’Infinito”. A operação crítica defendida por Haroldo não se aplicaria a essa tradução:

[...] vale sublinhar que a tradução de Haroldo de Campos obedece ao princípio de respeitar quase na íntegra o tecido poético leopardiano. Assim, evidencia-se o conflito entre a concepção teórica defendida por Haroldo de Campos e a sua prática de tradução. É uma boa tradução de poesia parece ser aquela que equilibra forma e conteúdo, como a do poema “L’Infinito”, realizada por Haroldo de Campos. Isso provavelmente acontece porque, neste caso, o tradutor e não transcriador, talvez movido por uma “afinidade eletiva”, preferiu seguir mais a poética leopardiana que sua própria poética, ou porque “somente um poema pode traduzir um verdadeiro poeta”, como afirmava o próprio Leopardi. (GUERINI, 2000, p. 112)

Além disso, é necessário ressaltar a importância do “movimento transcriador” para o sistema literário brasileiro, manifestado após uma prática intensiva de tradução de poesia do grupo Noigandres, constituído por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Esses tradutores concretistas tinham como propósito trazer para o sistema literário brasileiro poetas que o grupo considerasse ter uma poética inventiva. Essa proposta tinha como objetivo a “reformulação da poética brasileira vigente” (CAMPOS, H., 2013, p. 13), então foram traduzidos “primeiro Pound, e. e. cummings, Joyce e Mallarmé; e depois, Maiakovski, Khlebnikov, Valéry, Poe, os trovadores provençais, Goethe, Octavio Paz, Lewis Carroll, Keats, Edward Lear, John Donne e John Cage” (MILTON, 2010, p. 229-230).

Sendo assim, a força da transcrição, de acordo com Faleiros (2013, p. 114), está no “grau de liberdade e abertura” por utilizar novos termos análogos como

“transluminação” e “transparadização” para traduzir Dante, “transluciferação” para a tradução de Goethe, “trans-helenização” ao traduzir do grego etc., e Faleiros aponta que isso causa sua fragilidade pelo “excesso de generalidade”. Penso, no entanto, que se pode depreender justamente o contrário: Haroldo denominaria diferentemente cada tradução em função da proposta em diálogo com o original, apontando uma especificidade para cada texto, que exigiria um processo diferente para cada tradução.

Oseki-Dépré (1999, p. 125 apud FALEIROS, 2013, p. 114) afirma que há uma ambivalência enriquecedora no trabalho teórico e prático haroldiano por não estabelecer “um antagonismo entre os dois pressupostos”. Ademais, a própria afirmação, a princípio, da intraduzibilidade da poesia se fez essencial para a condição de traduzibilidade. De acordo com Haroldo de Campos (2013, p. 92), Jakobson, ao afirmar que só é possível a “transposição criativa”, “transforma a impossibilidade em condição de possibilidade” – esta é uma tentativa de “balizar”, especificar, o campo da tradução poética, visto que nela não se pode aplicar os critérios da tradução referencial.

Como se vê, ao dizer que “a poesia é, por definição, intraduzível”, Roman Jakobson não coloca em xeque a tradutibilidade do poema – pois ele próprio pratica a tradução poética e assim a chama –, mas quer simplesmente alertar para o fato de que se trata de uma tradução *sui generis*, podendo até merecer, quando necessário, denominação específica: transposição criativa. (LARANJEIRA, 2003, p. 28)

Pode-se observar a mesma ideia da possibilidade tradutória quando Haroldo de Campos cita Paulo Rónai, que propõe a tradução como arte:

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível. (RÓNAI apud CAMPOS, H., 2013, p. 5)

Dessa forma, a transcrição é uma proposta, assim como a de Jakobson, de especificar uma tradução não referencial: a tradução de poesia. O conceito de transcrição tem recebido – à parte do conhecimento de sua importância e do fato de ser referência para muitos que se dedicam à recriação de poesia – críticas que questionam seu caráter radical relativo à “fidelidade à forma”; exporemos, a seguir, outra abordagem da tradução poética no Brasil, resultante de “outro conjunto de perspectivas teóricas”, referidas por Álvaro Faleiros como “semióticas e textuais”:

Essa nova abordagem, chamada aqui de “semióticas e textuais” [...] propõe um equilíbrio dinâmico entre a forma, o sentido e as características retóricas do texto literário. Havia, então, certa desconfiança em relação aos excessos de liberdade da corrente antropofágica, desconfiança que leva à adoção de uma postura distinta. Esse é o caso da “recriação” proposta por Paulo Vizioli, da noção de “significância” de Mário Laranjeira e do conceito de “correspondência” de Paulo Henriques Britto. (FALEIROS, 2012, p. 30-31)

2.2 Paulo Vizioli

Vizioli, por não ser teórico, apresenta-nos uma proposta de acordo com suas próprias experiências como tradutor e se utiliza da sistematização poética de Ezra Pound: a fanopeia, a melopeia e a logopeia – questões ligadas à imagética, ao ritmo e ao significado poético, respectivamente.

Em seu artigo “A tradução de Poesia em Língua Inglesa: Problemas e Sugestões”, Vizioli (1983, p. 110) propõe uma abordagem entre dois extremos: a “recriação literária” – que estaria entre a fidelidade literal que “sacrifica” a poesia, e o da adaptação livre, que “nem sempre conserva o poeta”. Nessa proposta, busca-se uma maior equivalência possível entre original e tradução, sem “a subtração das riquezas do original e sem qualquer acréscimo aos méritos que possui” (VIZIOLI, 1983, p. 110). Vizioli explicita a intenção desse artigo:

Minha intenção aqui é discutir apenas as dificuldades que acompanham a tradução de textos poéticos em língua inglesa. E pretendo fazê-lo de maneira bastante informal e direta, sem empostar a matéria em arcabouços teóricos complexos ou esotéricos, e procurando guiar-me quase sempre pela experiência pessoal adquirida. O resultado deverá ser uma abordagem despreziosa e de caráter eminentemente prático. (VIZIOLI, 1983, p. 112)

Para isso, ele primeiro elenca alguns fatores extratextuais que se fazem importantes para o “sucesso” de uma tradução. Para Vizioli (1983, p. 111), o tradutor deve ter: excelente domínio da língua de partida e da língua de chegada; gosto pelo verso; um pouco de sensibilidade para ser capaz de “sentir as palavras e as estruturas do idioma e perceber o que valem”; conhecimento do poeta a ser vertido, seu ambiente e suas intenções para ter uma maior eficácia em recuperar “as técnicas que caracterizam o autor”; e, por fim, consciência das dificuldades que surgem da diferença entre as línguas.

Apesar do caráter pouco teórico, Vizioli, como já mencionado, remete à base da criação poética de Ezra Pound – melopeia, fanopeia e logopeia – para apresentar os problemas mais sérios de cada uma delas, bem como as soluções que considera as mais “adequadas”.

A melopeia refere-se ao “ritmo e [às] qualidades sonoras” (VIZIOLI, 1983, p. 112). Em relação ao ritmo, Vizioli primeiro aborda o fenômeno da “discrepância silábica”, referindo-se à diferença que há entre o inglês e o português, que exige um número maior de palavras quando traduzido do inglês. O autor afirma que o tradutor não pode aumentar arbitrariamente o número de sílabas dos versos de um poema, pois, “se o fizer, com certeza arruinará o efeito almejado pelo poeta” (VIZIOLI, 1983, p. 113); no entanto, diz também que, para manter o número de sílabas do original, o tradutor é obrigado a eliminar palavras ou imagens, o que, para Vizioli, também é condenável.

Nessa permanente necessidade de se escolher entre preservar o sentido em detrimento parcial do ritmo, ou manter o ritmo, prejudicando um pouco o sentido, inclino-me, pessoalmente, a favor da primeira opção. [...] como se pode constatar nas antologias que produzi ou nas quais colaborei, – em quase todos os meus trabalhos de tradução aumentei propositalmente, de pelo menos duas sílabas, os versos dos poemas. (VIZIOLI, 1983, p. 115)

O segundo ponto sobre o ritmo apontado pelo autor são as variações rítmicas. Os poetas da língua inglesa, como afirma Vizioli, apenas se prendem a regularidades métricas quando visam a algum efeito especial; o português, no entanto, possui uma métrica mais rígida, como o alexandrino ou o decassílabo, que possuem esquemas estabelecidos. É papel do tradutor, então,

jogar habilmente com os recursos limitados de que a métrica portuguesa dispõe, alternando, por exemplo, decassílabos com acentos na 6ª e na 10ª sílabas com outros cujos acentos recaem na 4ª, na 8ª e na 10ª; ou combinando alexandrinos acentuados na 6ª e na 12ª com outros acentuados na 4ª, na 8ª e na 12ª. Também o emprego do “enjambement”, desde que não se degenere em abuso, pode contribuir para a fluidez e a ruptura na monotonia. (VIZIOLI, 1983, p. 116)

Além disso, Vizioli (1983, p. 116) observa também o verso livre, que “só é livre em relação às normas métricas estabelecidas”, ou seja, todo verso possui também um esquema, mesmo que criado pelo poeta; assim, cabe ao tradutor reconhecê-los e recriá-los.

Nem sempre, contudo, esses padrões diferentes são localizados ou reproduzidos com facilidade. Às vezes, como na poesia de Walt Whitman e de alguns de seus seguidores, o modelo é supostamente o próprio ritmo do linguajar norte-americano, o que requer do tradutor brasileiro a descoberta de um ritmo que, mais ou menos, corresponda ao do linguajar de nosso povo. (VIZIOLI, 1983, p. 117)

Já em relação às qualidades sonoras, Vizioli aponta primeiro a rima. Para ele, a rima faz parte da linguagem da poesia e deve ser mantida na tradução, em seu número e, quando possível, no esquema do original; quando a recuperação for impossível, Vizioli (1983, p. 118) sugere que a perda da rima se faça em versos menos importantes, “que são quase sempre os do início da estrofe, preservando o final, – onde o leitor costuma esperar o maior impacto, – a integridade e a naturalidade da rima”, esta última devendo, também, ser preservada, na medida do possível, em sua natureza. Além de embelezar os versos, as rimas “podem igualmente reforçar uma ideia ou exprimir um sentimento” (VIZIOLI, 1983, p. 119):

É o que ocorre, sobretudo, no caso das rimas imperfeitas. Assim, Wilfred Owen, ao retratar os horrores da Primeira Guerra Mundial, empregava sistematicamente rimas em que a coincidência dos sons era incompleta, como que a sugerir um mundo onde as coisas não pareciam encaixar-se. (VIZIOLI, 1983, p. 119)

Seria, então, um erro grave do tradutor “melhorar”, corrigindo as rimas imperfeitas de um poema; deve-se, portanto, manter sua natureza “mesmo quando desagradáveis ao ouvido, sempre que forem particularmente relevantes” (VIZIOLI, 1983, p. 119). Outro aspecto das qualidades sonoras, que nem sempre chama a atenção dos tradutores, são as repetições, as assonâncias, as consonâncias e as aliterações. Mais uma vez um outro problema entre línguas nesse sentido: o inglês, além de possuir maior quantidade de palavras, utiliza-se mais de consoantes. O papel do tradutor, nesse caso, seria buscar a correspondência dos valores expressivos do texto original e o reconhecimento “da importância da sílaba tônica” (VIZIOLI, 1983, p. 121). Para o autor, os valores expressivos das consonâncias e assonâncias seriam determinados da seguinte forma:

A dor e a melancolia casam-se bem com as vogais longas, posteriores ou fechadas, e com consoantes nasais; as fricativas se prestam mais para a meiguice e a doçura (“soft flutes”), enquanto o vigor e a violência se sobressaem quando na companhia das oclusivas (“break, blow, burn”); as

sibilantes insinuam muitas vezes o silêncio e o mistério (“the silence of the seas”), quando não a traição e a ameaça (“sneaking serpents”); e assim por diante. (VIZIOLI, 1983, p. 122)

No português, a incidência dessas características nas sílabas átonas tem apenas valor visual, já que, para os ouvidos, perde a força. Vizioli aconselha então que, sempre que possível, o tradutor as faça cair sobre a tônica.

O segundo elemento da criação poética, a fanopeia, trata dos aspectos da imagética e da atmosfera. Para Vizioli, a fanopeia não oferece dificuldade para a tradução do inglês ao português, ou vice-versa; o que se deve seguir, nesse caso, é a fidelidade aos elementos do original – não alterar sua imagem nem trocar os aspectos culturais ou imagéticos do original:

Muitos se vêem [sic] tentados, frequentemente, a explicar, ou mesmo a trocar por elementos nossos, os aspectos da paisagem descrita pelo poeta e certos pormenores culturais, – ligados a jogos, cerimônias, costumes, etc., – que podem perturbar a compreensão com um excesso de “cor local”. (VIZIOLI, 1983, p. 123)

A logopeia, por sua vez, exige que o tradutor recupere o tom do texto original. Deve-se atentar aos aspectos da sintaxe, da morfologia, do nível do discurso etc.

A questão básica aqui [...] é a necessidade de se captar fielmente o TOM do texto original, seja ele sentimental ou contido, cômico ou sério, ingênuo ou irônico. Não se pode, por exemplo, traduzir de maneira idêntica expressões como “he bought a car” e “he purchased a car” [...]. (VIZIOLI, 1983, p. 123-124)

Logo, na tradução de um texto clássico, o tradutor poderá se utilizar de vocábulos “literários”, mais rebuscados, e inversões sintáticas; em um texto moderno, a tradução poderá se utilizar de um vocabulário simples e direto ou até mesmo de uma linguagem vulgar ou incorreta, conforme os padrões do texto original. Além disso, relacionadas à logopeia, estão as conotações múltiplas, os trocadilhos e as variantes linguísticas que, apesar de difíceis e muitas vezes intraduzíveis, o tradutor deve tentar recuperar.

Em suma, a proposta de Vizioli – mais prática do que teórica – busca se preocupar com todos os elementos do poema, sejam eles formais ou semânticos, tentando estabelecer uma aproximação da totalidade do poema original no poema traduzido e estabelecendo uma equivalência entre os dois textos. Em uma entrevista

organizada por Thelma M. Nóbrega e Giana M. G. Giani, Vizioli resume o papel da tradução e de uma boa tradução:

[...] a tradução é uma recriação, ela procura reproduzir as características do texto original, mas ela nunca as reproduz exatamente. Sempre há uma perda ou sempre há um ganho. A tradução por melhor que seja, não é o texto original. Esse é um só, é único e é único porque o autor resolveu que aquela é a forma final. O tradutor está tentando uma aproximação, como uma espécie de interpretação ao texto original.
A melhor tradução é a que mais se aproxima das qualidades do original [...].
(VIZIOLI apud NÓBREGA; GIANI, 1988, p. 60)

2.3 Mário Laranjeira

Alguns anos depois da proposta de Vizioli, em 1989, Mário Laranjeira defende sua tese de doutoramento sobre a tradução de poesia, a qual foi publicada em livro em 1993, ao título de *Poética da Tradução*. Assim como Haroldo de Campos, Laranjeira tinha como uma de suas preocupações desmitificar a ideia da superioridade do original sobre a tradução e do autor sobre o tradutor. Com uma abordagem mais linguística, Laranjeira se utiliza do ensaio “A morte do Autor”, de Barthes, o qual vê o texto como um constante criar e recriar de significados no qual o autor já não é mais o agente da significação:

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer, que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; ele está na sua obra na mesma relação de antecedência que um pai está para com o seu filho. Bem ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua criatura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 2004, p. 61)

E continua:

Sabemos agora que o texto não é feito de uma linha de palavra a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura [...]. Na escritura múltipla [...] tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a escritura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz da malha de uma meia que escapa) em todas as suas retomadas. (BARTHES, 2004, p. 62-63)

Este “fazer-se permanente e infinitamente múltiplo” (LARANJEIRA, 2003, p. 35) dá espaço ao tradutor para se tornar um cocriador, para “‘fazer’ algo semelhante ao que o autor ‘quis fazer’” (LARANJEIRA, 2003, p. 35). Mas o que seria esse fazer semelhante na concepção de Mário Laranjeira? Para o autor, um poema é constituído de *significância*, é responsável pela abertura a múltiplas leituras de um mesmo poema, todas possíveis; em outras palavras, a significância é “a maneira específica [do poema] de produzir sentidos” (LARANJEIRA, 2003, p. 12).

A significância surge da não referencialidade do texto poético, que possui uma geração interna de sentidos a partir dos sons, da forma e da iconicidade, enfraquecendo a relação de arbitrariedade do signo pela relação entre significado e significante. De acordo com Michael Riffaterre (1983, p. 13ss apud LARANJEIRA, p. 30, 2012), “o poema nos diz uma coisa e significa outra, e isso se explica inteiramente pela maneira como o texto poético gera o seu sentido”; para Laranjeira, esse “sentido” de Riffaterre faz com que o texto poético ultrapasse o nível estritamente linguístico e alcance a dimensão da semiose; a significância seria, então, uma manifestação da semiose. É esse processo de geração de sentidos que se trabalha na tradução, para que se possa obter uma relação semelhante de significantes capaz de gerar uma significância similar ao texto original.

A significância não se dá apenas pela forma, muito menos apenas pelo significado, o poema inteiro constitui a significância. Há, no poema, uma tensão criada pela organização métrico-rítmica dos elementos gramático-semânticos; é justamente nessa tensão que se encontra a significância:

Somente quando comparamos duas convergências que tais e descobrimos certa relação entre elas é que temos a estrutura importante para a poesia. Essa relação é aquela em que duas convergências abarcam formas naturalmente equivalentes (isto é, equivalentes quanto ao som ou ao sentido, ou quanto a ambos) que ocorrem em posições equivalentes; por outras palavras, quando temos um acoplamento de convergências. Ora, duas formas quaisquer que ocorram em posições equivalentes representam um emparelhamento de convergências; mas só se as formas forem naturalmente equivalentes é que teremos *acoplamento*, a estrutura verdadeiramente importante para a poesia. (LEVIN, 1975, p. 55 apud LARANJEIRA, 2003, p. 58-59)

Isso explicaria, então, a estrutura da poesia: uma fusão entre forma e significado, significante e significado, unificando o poema como um todo; e, enquanto unidade totalizante, “o poema gera seu próprio código do qual é a única mensagem”

(LEVIN, 1975, p. 67 apud LARANJEIRA, 2003, p. 59). A tradução, para dar conta dessa interação entre fundo e forma, de acordo com Mário Laranjeira, deve partir das descodificações dos elementos do original; são elas a descodificação sintática, a descodificação semântica e a descodificação sonora e prosódica. É pelo exame da interação entre esses três níveis que o tradutor pode captar as combinatórias que geram a significância no poema original.

O tradutor deverá “captar as combinatórias” que constituem a significância do original e, dessa forma, restituir, na língua de chegada, um poema que possua uma relação homogênea com a significância do original. Para tal, o tradutor deverá almejar fidelidade semântica, fidelidade linguístico-estrutural, fidelidade retórico-formal e fidelidade semiótico-textual, atentando para os signos duplos, os interpretantes textuais e as “agramaticalidades” do poema original, que são indícios da significância. Para exemplificar, tomemos o exemplo do próprio Laranjeira com o poema “Mea Culpa”, de Jacques Prévert:

MEA CULPA

C'est ma faute
 C'est ma faute
 C'est ma très grande faute d'orthographe
 Voilà comment j'écris
 Giraffe
 (PRÉVERT apud LARANJEIRA, 2003, p. 106)

Nesse poema, o próprio título já é um interpretante textual visto que remete ao “*confiteor*”, oração da tradição cristã que, em cada língua, possui uma forma fixa. Além disso, há, no terceiro verso, o signo duplo *faute*, que rompe com a tradição cristã e nos lança, com a sequência “*d'orthographe*”, à isotopia da escola. As principais marcas de significância estão, então, no signo duplo “*faute*” e no interpretante textual “*confiteor*”; são esses os dois aspectos essenciais para se recuperar na tradução.

A tradução a seguir é do poeta e tradutor Silvano Santiago:

MEA CULPA

Errei
 Errei
 Que enorme erro de ortografia
 Eis como escrevi
 Girafa
 (SANTIAGO apud LARANJEIRA, 2003, p. 107)

Para Laranjeira (2003), a tradução perdeu inteiramente a poeticidade do original por não ter recuperado o interpretante textual e o signo duplo, além de não recuperar a rima entre o terceiro e o quinto verso. Laranjeira propõe, então, a seguinte tradução:

MEA CULPA

Minha culpa
 Minha culpa
 Minha máxima culpa em ortografia
 Vejam como escrevi
 Bassia
 (LARANJEIRA, 2003, p. 107)

Laranjeira, com essa proposta, recupera o que considerou como as principais marcas de significância do poema de Jacques Prévert. Nota-se, no entanto, uma grande mudança semântica de “*giraffe*” para “*bassia*”; essa mudança, inconcebível em uma tradução de um texto referencial, torna-se aceitável em uma tradução poética. Para Laranjeira, o autor escolheu a palavra “*giraffe*” não por seu conteúdo semântico, mas sim por estabelecer recorrência fônica com “*orthographe*” e porque o redobrimento da consoante “f” se dá apenas na escrita. Sendo assim, com a tradução por “*bassia*”, Laranjeira recupera a rima e o erro estritamente gráfico. Para o autor, no texto poético, a fidelidade à significância do texto deve sempre prevalecer, mesmo que isso atinja o nível semântico:

[...] no texto poético, os elementos sensíveis, palpáveis do signo assumem papel preponderante e entram em relação uns com os outros para, numa terceiridade que se desvincula parcial ou totalmente da referencialidade exterior, gerarem eles próprios novos sentidos, dentro do processo de significância. Assim, não é raro que a fidelidade à significância do texto, que deve sempre prevalecer, imponha, na tradução do poema, infidelidades no nível estritamente semântico como condição para se manter o poético na reescritura. Seria dificilmente concebível que num texto referencial se traduzisse, por exemplo, “girafe” por “bacia”, numa agressão total à semântica. (LARANJEIRA, 2003, p. 126)

Retomando as questões de fidelidade do tradutor, também temos as fidelidades linguístico-estrutural, retórico-formal e semiótico-textual. A fidelidade linguístico-estrutural diz respeito a preservar a significância relativa aos níveis sintático e prosódico das classes morfológicas, do léxico, do aspecto fônico etc. O tradutor deverá traduzir o marcado por marcado e o não marcado por não marcado: as

marcações fonéticas, as sintáticas, as anomalias e as agramaticalidades são aspectos importantes da manifestação textual do poético.

A agramaticalidade, que Laranjeira considera ser uma das chaves para a significância, não se limita apenas ao que não é normativo da língua, ela abrange “desde os casos mínimos de perturbação da linearidade sintática até aqueles casos extremos que conduzem ao hermetismo ou esbarram no contrassenso” (LARANJEIRA, 2012, p. 31); e, da mesma forma, “as recorrências lexicais, semânticas, sintáticas e fônicas que chamam a atenção do leitor por seu caráter insólito podem ser consideradas como agramaticalidades *lato sensu*” (LARANJEIRA, 2012, p. 31).

Já a fidelidade retórico-formal relaciona-se a tudo aquilo que envolva a forma, a estrutura do poema original, que o tradutor deverá recuperar; a tradução deverá manter uma relação homóloga com o texto original, ou seja, um soneto deverá ser traduzido por um soneto, versos metrificados por versos metrificados, versos livres por versos livres etc., mantendo uma relação de isomorfia com o poema original.

A fidelidade semiótico-textual, por sua vez, consiste na recuperação do processo interno e oblíquo da geração de sentidos do poema original; tais características, já explicitadas e explicadas, seriam o signo duplo (ou múltiplo), a agramaticalidade, os interpretantes textuais etc., que caracterizam o texto poético como tal.

Em suma, nunca se há de pretender que o poema gerado pela tradução seja idêntico, em tudo e por tudo, ao poema original. [...] Entretanto, se o poema traduzido mantiver com o original os quatro tipos de fidelidade aqui apontadas, com ênfase para a fidelidade semiótico-textual, [...] ele não será uma simples recriação livre e terá todas as cartas de nobreza que um poema pode ter: será homogêneo ao texto de partida na medida em que foi gerado, não pela reprodução servil de uma estrutura-fora, mas por um trabalho na cadeia dos significantes capaz de dar origem a um poema autônomo e vivo. Só o poema gerado assim pode contribuir, tanto quanto qualquer poema original ou mais, para o enriquecimento da cultura em que o poeta-tradutor o (re)gerou. A tradução, nas condições que se colocam, é instauradora de texto na língua-cultura de chegada. (LARANJEIRA, 2003, p. 144)

Em suma, o tradutor tem por objetivo criar um poema homólogo ao original, um poema cuja interação de significantes seja semelhante aos do poema original; desse modo, o tradutor procura fazer algo semelhante ao que o autor quis fazer. A tradução parte de uma análise detalhada dos elementos do texto original; o tradutor terá como ponto de partida a identificação de onde se situa a manifestação textual do poético

por meio da descodificação sintática, da descodificação semântica e da descodificação sonora e prosódica com o objetivo de manter as fidelidades linguístico-estrutural, retórico-formal e semiótico-textual. Com isso, o poema traduzido será homólogo em relação aos significantes do poema original, recuperando a própria poesia do texto.

2.4 Paulo Henriques Britto

Paulo Henriques Britto, por sua vez, publicou diversos artigos e o livro *A tradução literária*, em 2012, que recebeu o Prêmio Literário Fundação Biblioteca Nacional, na categoria Ensaio Literário. Com mais de cem traduções publicadas, a dedicação de Britto à teoria foi motivada pela “proliferação, no campo dos estudos da tradução, de propostas inteiramente desvinculadas da realidade, que só poderiam ter surgido na cabeça de pessoas que não são tradutores práticos [...]” (GALINDO; COSTA, 2019, p. 38-39). O que Britto relata é que há certo abandono da ideia de fidelidade, já que o texto não tem um sentido único nem se pode captar as intenções do autor.

O argumento é o de que é impossível se ter acesso ao sentido único de um original, mesmo que exista de fato um texto único (ao contrário do que ocorre com o *Hamlet*), já que os textos admitem múltiplas leituras; tampouco se pode ter acesso à intenção do autor ao escrever o texto – aliás, o autor pode ter sido movido por impulsos inconscientes, e por isso ele próprio pode não saber qual a sua intenção. Assim, a própria ideia de fidelidade ao original cai por terra; não há um sentido estável no original a que ser fiel, e mesmo que houvesse tal coisa, o tradutor não poderia ter acesso a ela. (BRITTO, 2016, p. 24)

Afirmava-se, com isso, que, como não havia como ter um acesso ao significado original do texto, o sentido original, não havia motivos para perseguir uma fidelidade. No entanto, para Britto, a questão da fidelidade na tradução é essencial; de fato, o autor concorda com essa visão antiessencialista do sentido, mas afirma também que a tradução de textos segue algumas regras, as quais ele denomina de “jogo da tradução”. Nesse jogo, o tradutor deverá pressupor que o texto possui um conjunto de sentidos específicos e, com isso, produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, reproduzindo a forma, os efeitos de sentidos, de estilo, de som,

etc., “permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original” (BRITTO, 2016, p. 28-29).

Essa afirmação por parte do leitor, de poder dizer que leu o original – uma tradução como se fosse o original – é ponto central da proposta de Britto. Para ele, as características da tradução devem respeitar as características do original de tal forma que o leitor da tradução tenha a mesma experiência que teria um leitor do texto original:

Eis um exemplo: não sei alemão, e sou um leitor apaixonado de Kafka. Assim, quando leio uma tradução de Kafka em português, quero vivenciar algo semelhante à experiência que tem um leitor de fala alemã quando lê Kafka no original. Anima-me saber que Modesto Carone, o tradutor brasileiro de Kafka, conhece bem o alemão e é um estudioso das obras desse autor, que ele tem consciência de que Kafka escreve seus textos excepcionalmente poéticos num alemão frio e burocrático, e que ele tenta reproduzir esse efeito no português brasileiro. Se eu soubesse que Carone está interessado em afirmar sua autoria das traduções que publica, e por isso utiliza um português claramente diferente do alemão de Kafka, inserindo nelas coloquialismos brasileiros e referências ao Brasil de agora; ou se eu fosse informado de que Carone discorda veementemente de qualquer tentativa de fazer uma leitura religiosa de Kafka, e por isso elimina ou altera propositalmente toda e qualquer passagem do autor que possa alimentar uma tal leitura – eu simplesmente recorrería a outras traduções de Kafka que não as suas. E nisso eu estaria agindo como agiria praticamente qualquer leitor no meu lugar. (BRITTO, 2016, p. 27)

Como tradutor, Britto tem o mesmo objetivo; sobre sua tradução de um poema de Wallace Stevens, Britto (2016, p. 35-36) comenta que seu objetivo era produzir um texto que, de certa forma, fosse considerado “o mesmo poema” que o texto de Stevens e permitisse aos leitores, após lê-lo, afirmarem que haviam lido o poema original.

Ainda assim, na tradução, a fidelidade absoluta é impossível; conforme mencionado, o texto original não possui um sentido único que possa ser desvendado e proporciona uma pluralidade de leituras possíveis; dessa forma, o tradutor será fiel à sua própria leitura do original. Britto ainda aponta as diferenças linguístico-culturais, que dificultariam ainda mais a discutida fidelidade. Entretanto, para o autor, nada anula a fidelidade absoluta como meta, mesmo ela que jamais possa ser atingida; a responsabilidade do tradutor é criar um texto que corresponda, o máximo possível, de acordo com as limitações do tradutor, ao texto original.

Para atingir essa correspondência, o tradutor deverá recuperar a “literariedade” do texto original, ou seja, as características principais do texto enquanto obra literária: a tradução de um romance, por exemplo, deverá resultar em um romance; a de um

poema, em um poema; a de um poema com características marcadas de ritmo e metro, em um poema que recupere de forma análoga esse ritmo e metro do original; um texto de sintaxe difícil ou estranha, em uma tradução de sintaxe difícil ou estranha; e assim por diante. O tradutor, para Britto (2016, p. 37), deve entender que “tem a obrigação de se esforçar ao máximo para aproximar-se tanto quanto possível da inatingível meta de fidelidade, e que ele não tem o direito de desviar-se desse caminho por outros motivos”.

Se, como afirma Jakobson, o valor literário de um texto reside no texto em si, nas palavras tal como se encontram na página, e não apenas em seus significados, o tradutor de uma obra literária não pode se contentar em transportar para o idioma-meta a teia de significados do original: há que levar em conta também a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e muitas outras coisas. No caso do texto poético, o caso-limite da literariedade, podem ter importância igual ou ainda maior o som das palavras, o número de sílabas, a distribuição de acentos nelas, as vogais e consoantes que aparecem em determinadas posições de cada palavra; além disso, também pode ser relevante a aparência do texto no papel, a começar pela localização dos cortes que separam um verso do outro. Não se trata, portanto, de produzir um texto que contenha as mesmas informações que o original; trata-se, sim, de produzir um texto que provoque no leitor um efeito de literariedade – um efeito estético, portanto – de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original. (BRITTO, 2016, p. 49-50)

Sabe-se, porém, que é impossível recuperar todas as características de um texto, principalmente de um texto poético – é uma impossível meta da fidelidade absoluta. Como, então, recuperar a literariedade de um texto? De acordo com Britto (2016, p. 50), o tradutor deverá relativizar essa meta e se fazer duas perguntas: “A primeira é: quais as características mais importantes do texto, que *devo tentar* recriar de algum modo? E a segunda: quais as características do texto original *podem* de algum modo ser recriadas?”.

Essa avaliação sugerida seria feita caso a caso; na tradução de E. E. Cummings, por exemplo, poeta que será estudado mais adiante neste trabalho, o tradutor tem de recuperar, imprescindivelmente, sua topografia e tipografia – chamada por Augusto de Campos de “tortografia” –, seus deslocamentos sintáticos, a fragmentação das palavras, entre outras características essenciais à sua poética. Deve-se, portanto, fazer uma detalhada análise do texto original e colocar as características deste em uma escala hierárquica, de forma a priorizar, na tradução, os elementos mais importantes e, conseqüentemente, sacrificar certos elementos do poema, visto a impossibilidade de recuperar tudo de um texto. Britto salienta que,

apesar de o aspecto semântico – o significado – ser fundamental na grande maioria dos textos poéticos, os elementos formais podem ser de igual importância e, em alguns casos, ser até mais importante, pois “o que caracteriza a poesia é acima de tudo seu aspecto formal [...]” (BRITTO, 2016, p. 134).

Dessa forma, haverá, entre o original e a tradução, um grau de *correspondência*, que determinará o quão efetiva foi a tradução em grau de proximidade do original, podendo, também, ser utilizada para análise de traduções – uma análise que, conforme indica Britto, busca ser menos subjetiva e mais objetiva. Sendo assim, quanto maior for o grau de correspondência entre original e tradução, menor é o grau de “perda”; com isso, Britto novamente propõe algumas perguntas que o tradutor deve se fazer ao avaliar esse grau de correspondência e perda:

- (1) Até que ponto o item em questão é relevante no original? [...]
- (2) Até que ponto é possível o grau máximo de correspondência? Quando não houver na língua-meta elementos correspondentes aos itens trabalhados no original, a exigência de correspondência terá que ser afrouxada. [...]
- (3) Até que ponto uma correspondência exata seria de fato desejável? Pode haver casos em que seja necessário utilizar uma correspondência funcional e não formal. [...] (BRITTO, 2017, p. 237)

Como um exemplo de correspondência métrica, Britto (2017, p. 227) utiliza o pentâmetro jâmbico com duas irregularidades, representado como “ - / | - / | - / | - - | / / ”³. Seguindo o esquema de correspondência, o maior grau seria, na tradução, um decassílabo com acentos na 2^a, 4^a, 6^a, 9^a e 10^a sílabas (- / - / - / - - / /); em um nível menor de correspondência, o tradutor poderia se utilizar de qualquer decassílabo no qual predomine jâmbico; em um nível ainda mais genérico, qualquer decassílabo no português corresponderia a qualquer pentâmetro do inglês; e, em um grau de correspondência extremamente baixo, seria considerado o pentâmetro jâmbico como um verso longo, podendo ser traduzido como alexandrino – verso relativamente longo em português. Essa análise das correspondências pode ser feita ponto a ponto com as principais características do texto original; assim, quanto maior for o grau de generalidade, maior será o número de perdas no texto traduzido.

³ Paulo Henriques Britto desenvolve um sistema de símbolos baseado em Manuel Cavalcanti Proença no livro *Ritmo e Poesia*. No sistema de Britto, “-” representa uma sílaba átona; “/”, uma sílaba tônica; e “|”, o separador de pés.

Em suma, o tradutor deverá produzir um texto análogo ao original, com o objetivo de uma inalcançável fidelidade absoluta, para que se possa obter o maior grau de correspondência possível – recuperando os elementos que apresentam uma maior regularidade – de acordo com a capacidade de cada tradutor, para que o leitor em língua portuguesa possa afirmar, sem estar mentindo, que leu o texto original.

2.5 Conclusão

Nota-se, ao apresentar cada uma das propostas individualmente, uma grande similitude entre elas. Verifica-se, por exemplo, que todas buscam indicar a importância da poesia como tensão entre forma e significado e, para recuperar essa tensão, o papel do tradutor de definir quais são as principais características do original que deve recuperar para criar uma tradução isomórfica, aproximada, homóloga, que se possa ler “como a mesma coisa” do texto original. O objetivo da tradução em todas as propostas é a mesma; por outro lado, há divergências. Haroldo de Campos faz reflexões de caráter mais amplo, além do campo estritamente linguístico – considera, por exemplo, a importância que adquirem, para ele, as ideias de Walter Benjamin –, embora se valha de conceitos no campo da linguística e da semiótica de Charles Peirce; Mário Laranjeira nos apresenta uma proposta propriamente no campo da linguística e da semiótica; já Paulo Vizioli e Paulo Henriques Britto desenvolvem uma proposta baseada em sua prática. Quanto ao enfoque de cada um deles, Haroldo ressalta a iconicidade da linguagem poética, Vizioli se remete às bases da criação poética de Pound, Laranjeira sublinha a tensão que há entre forma e significado e Britto propõe o objetivo da fidelidade absoluta. Quanto às referências de cada autor, também se observa certa variedade: Haroldo utiliza-se de Albrecht Fabri, Max Bense, Walter Benjamin, Ezra Pound, Roman Jakobson etc.; Vizioli apenas apresenta as bases da criação poética de Ezra Pound; Laranjeira se vale de Roland Barthes, Michael Riffaterre, Julia Kristeva, Henri Meschonnic, Roman Jakobson etc.; Britto rebate algumas propostas como a de Vladimir Nabokov, André Lefevere e Rosemary Arrojo e se alinha a Henri Meschonnic e James S. Holmes, mas boa parte do que propõe é baseada em sua própria experiência.

A semelhança e a dessemelhança são enriquecedoras para o campo de tradução de poesia, pois nos mostram que, mesmo com diferentes meios e objetivos,

os fins são os mesmos: criar um novo poema que recupere as principais características do texto original, levando em consideração sua especificidade – a iconicidade enquanto geradora de significados.

Por fim, vale uma breve menção a José Paulo Paes com seu conceituado livro *Tradução – a ponte necessária* (1990). De modo geral, a proposta de Paes se alinha com os autores acima; ele aponta que na poesia há “operadores poéticos”, que seriam “o metro, a rima, o epíteto anormal, o determinativo indeterminante, a elipse, a inversão, a metáfora etc.” (PAES, 1990, p. 37); assim, a tradução não deve se manter na referencialidade do texto poético, pois tais operadores também devem ser traduzidos para que seja criado um poema capaz de reproduzir efeitos semelhantes aos produzidos pelo poema original. O que distingue Paes dos autores apresentados acima é a defesa pela estrangeirização. Para ele, “verter um poema do grego, por exemplo, ou de qualquer outro idioma, é, teoricamente pelo menos, reescrevê-lo em português como o faria seu próprio autor, se tivesse domínio operativo de nossa língua, mas sem, no entanto, deixar de ser grego” (PAES, 1990, p. 69). Essa é, portanto, uma alternativa tradutória à certa homogenia dos autores citados neste capítulo.

3 E.E. CUMMINGS⁴: VIDA E OBRA

Ao menos, a minha teoria da técnica, se é que tenho alguma, está muito longe de ser original, nem é uma teoria complicada. Posso exprimi-la em quinze palavras citando A Eterna Pergunta E Imortal Resposta do teatro burlesco, i. é: “Você bateria em uma mulher com uma criança?—Não, eu lhe bateria com um tijolo”. Como o comediante burlesco, sou extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento. (CUMMINGS, 2012, p. 49)

3.1 Vida

Apesar de este ser um subcapítulo que tratará da vida do poeta, o objetivo aqui é apresentar o início de sua vida até se tornar o poeta que conhecemos hoje; sendo assim, será abordado do início da sua vida até o fim da Primeira Guerra Mundial, depois da qual o poeta já atinge certa maturidade da poesia que conhecemos. As biografias utilizadas foram: *Dreams in the Mirror* (1980), de Richard S. Kennedy; *The Magic-Maker: E. E. Cummings* (1958), de Charles Norman; e *A Life: e. e. cummings* (2014), de Susan Cheever. A biografia feita por Kennedy (1980) foi a principal, por ser a que mais relaciona a vida do poeta com sua poesia e suas características.

3.1.1 Infância

Edward Estlin Cummings dedicou sua vida à arte, nada menos digno, então, falarmos um pouco sobre o início de sua carreira como poeta, possibilitando um melhor entendimento da criação de Estlin e as influências que o tornaram um artista. Edward Estlin Cummings nasceu em 14 de outubro de 1894, na 104 Irving Street, em Cambridge, Massachusetts, filho de Edward Cummings – ministro da South Congregational Church – e Rebecca Haswell Cummings. A relação de E. E.

⁴ Norman Friedman (1996b; 1992) questiona o uso do nome do poeta em minúsculo. Nos artigos “NOT ‘e. e. cummings’” e “NOT ‘e. e. cummings’ REVISITED”, ele aponta que alguns livros do poeta publicados ainda em vida utilizaram “e. e. cummings”, mas que foi por escolha dos editores; Friedman também desbanca a suposição de que Cummings costumava grafar seu nome em minúsculas. Quando D. Jon Grossman preparava uma edição francesa dos poemas de Cummings, questionou o poeta sobre como deveria escrever seu nome, e Cummings respondeu “E.E.Cummings; a não ser que os editores prefiram E. E. Cummings/ a folha de rosto você decide; mas que não seja complicado svp” (FRIEDMAN, 1996b, p. 41, tradução minha). Neste trabalho, então, optou-se por referir ao poeta como “E. E. Cummings”.

Cummings com a poesia começou antes mesmo de seu nascimento. Rebecca Cummings queria que seu filho fosse poeta; ela era grande admiradora de poesia, possuía um caderno no qual anotava diversos de seus poemas favoritos – os temas variavam, mas possuíam uma tendência à religião e ascensão social. Desde cedo Rebecca Cummings cantava cantigas infantis e *jingles* para Estlin, além das músicas que colocava no toca-discos, desenvolvendo a noção de ritmo de seu filho. Não demorou até que Estlin pronunciasse suas primeiras rimas, aos três anos de idade:

O, the pretty birdie, O
With his little toe, toe, toe!
(CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 36)

Rebecca Cummings estimulava esse tipo de produção, e Estlin o fazia com frequência; com o passar do tempo, começou a compor versos sobre o Dia de São Valentim, o Dia das Mães, o Natal, aniversários, feriados e outros acontecimentos. A escrita continuou durante a escola de gramática, e as formas poéticas e os temas se tornaram mais variados; seus poemas celebravam a primavera, a vida ao ar livre, traziam temas religiosos e até mesmo memoriais, como este, que reflete sobre a morte de sua avó Nana Clarke, como a chamava, e de sua prima Sarah:

As rooms are separated by a curtain,
So are our lives; yes, like those rooms; the first
Is this our present life; the second is
Our life to come,—our better life in Heaven;
The separating curtain,—it is death.
(CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 37)

Em 1906, aos 12 anos de idade, Estlin anotou em um caderno seus melhores poemas; apesar de não haver nenhum poema notável nessa coleção, percebe-se, por parte do jovem poeta, uma incessante tentativa de escrever versos, além de desenvolver um fascínio pelo papel do poeta, tendo Longfellow como um de seus heróis de infância. Nenhum dos poemas do pequeno Estlin dava indícios da promessa que estava por vir; no entanto, há um texto em prosa que já apontava um tratamento mais delicado da língua, com uma conexão entre o sentimento religioso e o mundo natural, remetendo ao soneto “Composed upon Westminster Bridge”, de William Wordsworth:

Stretching away to westward the great river lies quiet beneath me. So still it lies that it seems as if it had not yet awakened from the delicious sleep brought on by the silence of night. A little distance from the shore a boat is moored on its glossy surface,—perfect to every detail the reflection glimmers below it. All is still and sombre and wonderful, as dawn gives way to daylight and night to morning.

As I stand leaning over a rail of the old wooden bridge that spans it, I give full play to my imagination, and gaze ahead into the morning fog that rests above its polished surface. And as I gaze, gaze into the deep white mist, my thoughts turn from earth to heaven, from mankind to my God. Far away, beyond the limits of that stream that fades into the atmosphere, I can see a great celestial river and a great celestial land. Ah! How my fancy pictures it,—how vivid and how real it seems! How plainly I can see into the inestimable future! And how I doubly worship the Great Power that has created all this. How wonderful and how marvellous it all is! How sweet is this unconscious dreaming of the soul... (CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 38)

Em 1907, com apenas 12 anos, Estlin ingressou na Cambridge Latin School, um colégio preparatório da Cambridge High School. Sua grade escolar consistia em uma intensa ênfase em línguas estrangeiras e antigas; além das aulas rotineiras de Inglês, Álgebra e Geometria, Estlin contou com quatro anos de latim, quatro de francês e dois de grego. Mas o que realmente dava a essa escola sua ênfase em estudos clássicos eram as aulas diárias de latim e grego, enquanto as outras aulas ocorriam em dias alternados, além de três anos de História, divididos em um ano de história antiga, um ano de história da Grécia e um ano de história de Roma.

O sabor do século XIX desse currículo fica ainda mais evidente quando notamos que Estlin não fez nenhum curso de ciências durante esses quatro anos. Seja como for, foi uma situação afortunada para Estlin Cummings, o futuro poeta, pois aqui ele construiu as bases daquela habilidade linguística que marcou toda sua carreira literária. O estudo da língua o tornou intensamente consciente do alcance e da possibilidade da língua inglesa; tornou-o consciente dos significados literais, das raízes etimológicas, dos cognatos e das palavras relacionadas em línguas antigas e estrangeiras. Ampliou seu vocabulário e enraizou um senso de sintaxe em si. Mais do que isso, Estlin tomou conhecimento, por meio de seu estudo inicial de três línguas – que se estendeu a cinco em Harvard –, do funcionamento dos sistemas de comunicação linguística; em outras palavras, ele passou a entender a teoria linguística de maneira prática. (KENNEDY, 1980, p. 39, tradução minha)

Essa consciência linguística se mostra presente em muitos dos escritos posteriores de Cummings, nos quais o poeta se utiliza frequentemente de outras línguas e do ritmo silábico no lugar do ritmo acentual.

Estlin continuou escrevendo poemas durante seu estudo na Cambridge Latin School; os alunos dessa escola publicavam um periódico mensal chamado *Cambridge Review*, no qual continha ensaios, histórias, versos, piadas locais, fofocas escolares

e alguns anúncios oficiais da escola. Estlin passou a escrever para o periódico em seu segundo ano e, em seu último ano, já havia se tornado o editor literário da revista. Seu primeiro poema publicado no periódico foi escrito para o diretor e professor de matemática William F. Bradbury, que estava se aposentando:

Now when we find ourselves about to lose
 Your leadership, whose strength will ever dwell
 In us and by us to the very end,
 We know no better title we can use
 In wishing you a final fond farewell,
 Than that which fits you best,—our faithful friend.
 (CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 42)

Quando o soneto foi publicado, o tipógrafo havia ocultado a palavra “you” do último verso, Estlin ficou enfurecido. Essa desconfiança por editores e tipógrafos permaneceu em Cummings por toda sua vida, e, devido às peculiaridades de sua poesia, ele passou a exigir provas dos poemas que publicaria até que ficasse satisfeito, evitando erros que o desagradassem.

Em 1909, Estlin recebeu, de seu tio George Clarke, uma cópia de *The rhymester, or the rules of rhyme*, de Thomas Hood; a partir desse livro, Estlin começou a experimentar diversas formas poéticas, rimas e sonoridades. Estlin passava a se tornar um entusiasta do verso tradicional, fase que se estendeu até boa parte de seu período de estudos em Harvard.

I

Warm air throbbing with locust songs,
 Warm clouds screening the heaven's blue rifts,
 Warm sun shadowing over-head cloud drifts,
 Warm sky straining, earth-tethered, at her cloud-thongs.

II

Far away
 A thrush's silver trills,
 Far away
 The murmur of a river's rills,
 Drumming of the thunder fist,
 Coming of the rain mist,—
 Peeping,
 Creeping,
 Leaping,
 Sweeping,
 O'er the weeping,
 Hot hills.
 (CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 44)

Os temas de seus poemas continuavam os mesmos: religião e veneração à natureza – tema este que se perpetuou por toda sua carreira, mas se tornaram versos mais visuais e descritivos.

3.1.2 Harvard

Cummings entra em Harvard em 1911, onde estudou por cinco anos – quatro anos de graduação *magna cum laude* (“A. B. degree in Greek and English”) e um ano de mestrado (“A.M. degree in English”), formando-se em 1916. O período de Harvard foi essencial para uma mudança de perspectiva de Cummings em relação ao mundo, além de uma mudança de sua visão sobre a poesia, desenvolvendo-se no poeta que conhecemos hoje.

Cummings estudou cinco línguas nesse período: grego, latim, alemão, italiano e inglês – o estudo de latim havia se tornado secundário, dando lugar ao italiano, pois, para Cummings (apud KENNEDY, 1980, p. 57), o latim carecia de intensidade. Ele não se interessava por disciplinas sobre a história de civilizações antigas ou filosofia, interessava-se mais por disciplinas que envolviam literatura ou escrita criativa. Uma das mais importantes na formação do futuro poeta foi “Lyric Poetry” do professor Bliss Perry; o livro-base utilizado, *English verse: specimens illustrating its principles and history*, de Raymond Alden, contribuiu ainda mais para o aprendizado de Cummings das formas poéticas e dos ritmos. Apesar de ser uma área adjacente, Harvard possuía uma antiga tradição de foco em escrita criativa, sendo, até 1910, mais reconhecida pelo ensino de composição.

No final de seu primeiro ano em Harvard, Cummings já contribuía para a *Harvard Monthly* e *Harvard Advocate*, duas das principais revistas de Harvard, e participou com seus poemas até sua pós-graduação em 1916 (NORMAN, 1958, p. 34). Conforme aponta Kennedy (1980, p. 68), no início dos estudos de Cummings em Harvard, o poeta passou por uma fase obscura em sua poesia; a primeira pessoa a ajudá-lo criticamente em relação a isso foi o professor Theodore Miller, que o aconselhou a cursar uma matéria em redação expositiva “para corrigir sua tendência à obscuridade na poesia” (KENNEDY, 1980, p. 69, tradução minha) e classificava a poesia de Cummings como “forçada – elaborada demais” (KENNEDY, 1980, p. 76,

tradução minha). Cummings não deu ouvidos ao conselho até o último ano, no qual cursou “Advanced Composition” do professor LeBaron Russell Briggs, que comentou:

Você demonstra um sentimento literário e poético; mas, para mim, pelo menos, você está nebuloso. Você escreve como se anotasse combinações de palavras que você associa à poesia e esperasse que elas significassem o suficiente para serem aprovadas. Às vezes elas têm poesia que queima através do nevoeiro; às vezes elas parecem imprudentes, não muito normais, como se fossem retiradas de escritores que não têm a força de um homem. Provavelmente este comentário lhe pareça um filistinismo pouco inteligente: mas ainda assim também adoro poesia e não gosto de ver um homem com talento poético escolhendo falsos deuses. (BRIGGS apud KENNEDY, 1980, p. 71, tradução minha)

Foi também durante a disciplina de Briggs que Cummings escreveu seu trabalho final intitulado “The New Art”, que posteriormente se tornou seu notório discurso de formatura. Esse escrito defendia o cubismo e o futurismo na pintura; a música inovadora de Franck, Debussy, Ravel e Satie; e os experimentos literários de Amy Lowell, Donald Evans e Gertrude Stein. O que também chama a atenção nessa proposta, aponta Norman Friedman (1964, p. 22, tradução minha), é que, para Cummings, a “Nova Arte” seria “uma evolução claramente discernível de modelos” e “um desdobramento natural de tendências sonoras” e não possuía “qualquer vestígio daquela anormalidade, ou incoerência, que a crítica casual gosta de tornar objeto de diatribe contra a nova ordem” (CUMMINGS, 1965, p. 3, 9-10, tradução minha), ou seja, a visão de Cummings em relação à experimentação ainda se limitava apenas à tradição da poesia tradicional.

O discurso foi altamente ambicioso e abrangente, atingindo, em 1915, as figuras e técnicas que mais tarde viriam a resumir o movimento modernista. No entanto, o orador, apesar de sua consciência e seu desejo de se colocar dentro do movimento modernista, permaneceria para sempre como um *outsider* controverso. Pois, embora E. E. Cummings tenha se esforçado para ser um pintor e poeta modernista, suas pinturas eram quase modernistas demais para serem notadas, e seus poemas modernos demais para serem aceitos. (WASSERMAN, 2007, p. 156, tradução minha)

Cummings desejava fazer parte da poesia moderna; em 1916, passou a escrever uma série de poemas em verso livre, muitos dos quais eram as primeiras versões de poemas posteriormente publicados em seu livro *Tulips & Chimneys*. Um de seus poemas mais conhecidos, “in Just-”, foi escrito durante seu período em Harvard, ausente de aspectos gráfico-espaciais:

In just-Spring
 When the world is mud-luscious
 The queer old baloon-man
 Whistles far and wee,
 And Bill and Eddy come pranking

From marbles and from piracies,
 And it's Springtime.

When the world is puddle-wonderful
 The little lame balloon-man whistles
 Far and wee,
 And Betty and Is'bel come dancing

From hop-sotch and still-pond and jump-rope,
 For it's Springtime,
 And the world is ooze-suave,

And the goat-footed balloon-man
 Whistles
 Far
 And
 Wee.

(CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 97)

Durante essa época também foi escrito um dos primeiros poemas imagísticos de Cummings, do grupo de poemas "Impressions", de *Tulips & Chimneys*, primeira versão do poema "stinging":

Stinging gold
 Swarms upon the spires,
 Silver chants the litanies,
 The great bells are ringing with rose—

The lewd fat bells.

And a tall wind
 Is dragging the sea for a dream,
 For soon shall the formidable eyes
 Of the world be
 Entered
 With sleep.

(CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 98)

Apesar de não fazer qualquer experimentação com o espaçamento do poema, Cummings já apresentava outros tipos de experimentação. Foi durante esse período que o poeta pela primeira vez utilizou verbos como substantivos em um poema (KENNEDY, 1980, p. 99), que, posteriormente, apareceria em "Impressions III", de *Tulips & Chimneys*; segue sua primeira versão:

era pouco alfabetizado, e a ortografia e a maiusculização de suas cartas chamavam a atenção do jovem poeta:

i am sending Bill up to nov 17 i have the house finished all but painting the new Boards that came in sight to keep them from cracking i have the ice Houstop on and can finish that in a couple of days now i had to git Some more joice and some flashing to finish the Work around the chimleys the Woodshed the End next to the ice House is all gon and the side next to the garden is all rotten at the bottom and fell out in the feald i have piled the Wood over and i shall have Boards to board them up again. (WARD apud KENNEDY, 1980, p. 110)

E. E. Cummings passou, cada vez mais, a ignorar as regras de pontuação, maiusculização e sintaxe e procurou descobrir quais eram as operações linguísticas necessárias em uma língua; mas seu “i” tinha um significado mais profundo (KENNEDY, 1980, p. 110). Cummings era pequeno, principalmente ao lado de seu pai, e, ao tomar consciência de seu tamanho com o pronome “i”, minúsculo, ele se tornou diferente, tornou-se único; mais do que isso, essa marca se tornou um padrão em sua poesia, desenvolvendo-se, eventualmente, em um ato social, político e artístico.

Estudar na Universidade de Harvard não fez de E. E. Cummings um intelectual, nem teria ele aceitado tal rótulo. Mas isso fez dele um dos jovens mais bem educados do país. A formação em línguas clássicas e modernas lhe deu a capacidade de usar o inglês com grande habilidade, não para o discurso analítico, mas para a expressão criativa de formas únicas. Sua exposição a uma variedade de culturas – grega, romana, italiana, alemã, espanhola, russa e especialmente à cultura britânica – enriqueceu sua existência pelo resto de sua vida. (KENNEDY, 1980, p. 71, tradução minha)

Cummings finaliza seus estudos em Harvard em 1916, recebendo seu diploma de mestrado; em 1917, os Estados Unidos entraram na Primeira Guerra Mundial, e Cummings se voluntariou à Norton-Harjes American Volunteer Motor Ambulance Corps, que socorria os feridos durante a guerra.

3.1.3 Primeira Guerra Mundial

O período entre a formatura e o alistamento na Primeira Guerra Mundial foi produtivo para Cummings; o poeta passou a consolidar os aspectos básicos da sua poesia. Seguindo o que viu na poesia de Pound, Cummings passou a trabalhar no arranjo das palavras na página; revisitou poemas como “In just-Spring” e “Stinging

gold” e os deu seu aspecto visual; passou também a cortar o que considerava desnecessário em seus poemas:

The hours rise up, putting off stars, and it is dawn.
Into the street of the sky Light walks, scattering poems.

On earth a candle is extinguished; the city wakes,
With a song upon her mouth, having death in her eyes.

And it is dawn: the world goes forth to murder dreams;
And one shall buy with gold, and one shall pay with tears;
A white flower wither; a pale child weep.

I see in the street where strong men are digging bread.
And I see the shining shops, and brutal faces of people.
Contended, hideous, happy, hopeless, cruel people,
Cursing and laughing, dying and living, side by side.

Then I look up and behold palaces of business,
Floor on floor and house on house seeking heaven.
There is not a single room but is full of flying thoughts,
There is not a single tower but speaks the tongue of the world.

And I turn to look upon the shouting wharves and the docks.
Every ship is a soul, stepping the living sea.

Then I pass the mart and muster of commerce, seeing the place
Where dwells my brother, the Fairy, and my dear sister, the Broad,
Whom I greet well, and make to them profound obeisance,
Because their feast is dust, and their apparel pain,
Being immensely rich in priceless misery.

For the king of life is this bent spouse of hopelessness,
And the queen of the world is this pale bride unto despair.
Him I salute, and her I salute, saluting God.

Now is a candle lighted on earth; the city sleeps,
With death upon her mouth, having a song in her eyes.

The day is done: the hours descend, putting on stars.
Into the street of the sky Night walks, scattering poems.
(CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 122-123)

Esse poema foi revisitado pelo poeta, que retirou boa parte de sua estrutura e acrescentou um novo elemento – o homem frágil se olhando no espelho –, e publicado posteriormente em *Tulips & Chimneys*:

the hours rise up putting of stars and it is
dawn
into the street of the sky light walks scattering poems

on earth a candle is
extinguished the city
wakes

with a song upon her
mouth having death in her eyes

and it is dawn
the world
goes forth to murder dreams....

i see in the street where strong
men are digging bread
and i see the brutal faces of
people contented hideous hopeless cruel happy

and it is day,

in the mirror
i see a frail
man
dreaming
dreams
dreams in the mirror

and it
is dusk on earth

a candle is lighted
and it is dark.
the people are in their houses
the frail man is in his bed
the city

sleeps with death upon her mouth having a song in her eyes
the hours descend,
putting on stars....

in the street of the sky night walks scattering poems
(CUMMINGS, 2016, p. 72-73)⁶

As consequências dessa mudança são claras: a leitura se torna mais lenta, o poema se torna mais imagístico e o “i” cummingsiano se torna presente. Além de consolidar sua técnica, Cummings também já havia consolidado três gêneros poéticos principais: lírico e mítico; satírico; e o que Cummings chamou de “modernista” (KENNEDY, 1980, p. 126) – sua poesia gráfico-espacial. O estilo satírico, no entanto, viria a se desenvolver ainda mais durante o período em que o poeta passou na guerra.

Os Estados Unidos entram em guerra no dia 6 de abril de 1917; um dia após a declaração, Cummings se voluntariou à Norton-Harjes, como motorista, a fim de evitar o alistamento obrigatório para não ser enviado para as linhas de frente da guerra. Durante a ida até a França, onde prestaria os serviços, Cummings se perdeu do resto do grupo de voluntários junto a William Slater Brown – estudante de jornalismo da

⁶ *Tulips and Chimneys*, “Impressions IX”.

Columbia University –, e os dois passaram cinco semanas em Paris, desfrutando da cidade.

Em 13 de junho, foram levados a Germaine, uma comuna na França, onde prestariam os serviços voluntários. Cummings e Brown não se davam bem com ninguém além de eles mesmos, e suas tarefas como voluntários se tornaram apenas lavar os veículos repletos de lama. A relação mais hostil se dava com o chefe de seção, Harry Anderson, que os discriminava; quando oficiais de segurança questionaram Anderson sobre Brown, ele os disse que acreditava que Brown era um homem mau e que ele era um espião da Alemanha (KENNEDY, 1980, p. 147). Os oficiais estavam atrás de Brown pelo conteúdo de algumas cartas que causaram suspeita sobre ele; o conteúdo de suas cartas o fazia parecer uma ameaça à França (KENNEDY, 1980, p. 147). Cummings, por ser amigo de Brown, foi interrogado e, ao ser perguntado se odiava os alemães, recusou-se a dizer “sim”, respondendo apenas “não, eu gosto muito dos franceses”; essa rebeldia causou a prisão do poeta, e, após passar duas noites em uma cela, ele foi levado até uma *Dépôt de Triage* próximo à comuna La Ferté-Macé – um campo de concentração onde Cummings experienciaria a “doença da civilização moderna” (FRIEDMAN, 1964, p. 24, tradução minha).

O que mais chama a atenção é que Cummings e Brown estavam felizes com a prisão, para eles ela representava uma liberdade (FRIEDMAN, 1964, p. 24) – mais ainda, aponta Cheever (2014, p. 84), essa prisão pode muito bem ter salvado a vida deles, visto a situação na qual a guerra se encontrava. Essa seria a moradia de ambos pelos próximos três meses, e essa situação se tornaria o material para o primeiro livro de E. E. Cummings: *The Enormous Room*, “um dos romances autobiográficos mais importantes da era modernista” (BEACH, 2003, p. 112, tradução minha). A *Dépôt de Triage* não era uma prisão convencional; nela, prisioneiros que pudessem pagar conseguiam adquirir quartos privados, comidas, tabaco, chocolate etc. e alguns prisioneiros que possuíam a confiança dos funcionários podiam até mesmo viver na cidade. Cummings e Brown, que tinham dinheiro suficiente para um quarto privado, escolheram dividir o salão no qual ficava a maioria dos prisioneiros; para Cummings, essa oportunidade de conhecer homens de diversas classes, países e costumes foi uma experiência fantástica, chegando a declarar em uma carta destinada a seus pais: “Estou tendo o *melhor momento da minha vida!*” (CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 150, tradução minha).

Cummings continuou escrevendo poemas durante o aprisionamento, alguns dos quais são encontrados no manuscrito de *Tulips & Chimneys*, como “god gloats upon her stunning flesh”, “Doll boy’s asleep”, “when unto nights of autumn do complain” e “when citted day with the sonorous homes”; seu primeiro livro de poesia, *Eight Harvard Poets*, foi publicado enquanto o poeta ainda estava na prisão. Em uma carta confiscada por autoridades francesas, Cummings escreve a seu pai:

Nunca apreciei tanto o lazer. Escrevo continuamente notas sobre pintura, poesia e escultura, bem como sobre música; e a própria Musa não foi indelicada. Meus dias passados em prazerosas discussões com meus bons amigos, cujos gostos coincidem alegremente com os meus, lembram-me das peregrinações mentais de seu favorito Sócrates, na medida em que já iluminaram muitos recantos sombrios da maior de todas as ciências – a Arte. (CUMMINGS apud KENNEDY, 1980, p. 156, tradução minha)

Esse entusiasmo persistiu; as condições sanitárias do local eram terríveis, a comida era insuficiente, mas só quando Brown foi levado a outro local, em 14 de dezembro de 1917, que Cummings perdeu seu senso de aventura e fascínio (KENNEDY, 1980, p. 156). Após esforços de seu pai, Edward Cummings, o poeta foi libertado da Dépôt de Triage em 18 de dezembro; “ele estava em má forma física devido a seu aprisionamento, estava muito abaixo do peso, sofrendo de uma grave infecção de pele que havia adquirido no campo de concentração” (CUMMINGS, Edward apud CHEEVER, 2014, p. 86, tradução minha), aponta seu pai em carta; Cummings parecia depressivo e quieto, seu pai estava furioso.

E. E. Cummings chega aos Estados Unidos em 1 de janeiro de 1918. Seu pai considerava abrir uma ação judicial internacional contra a França e foi convencido pelo poeta a desistir da ideia em troca de um livro que retratasse a história do que Cummings passou durante o aprisionamento. Esse livro, *The Enormous Room*, seria lançado apenas em 1922 – financiado por seu pai –, junto ao manuscrito de *Tulips & Chimneys*, que seria lançado em 1923 ao título de *Tulips and Chimneys*⁷.

Em 24 de julho de 1918, Cummings foi convocado novamente e foi obrigado a passar seis meses no Camp Devens para treinamento. O poeta continuou escrevendo durante todo esse período, aprimorando sua poesia e explorando as possibilidades

⁷ O livro *Tulips and Chimneys* foi publicado pela primeira vez em 1923, por Thomas Seltzer, que encurtou o livro a 66 poemas; a versão original de Cummings, *Tulips & Chimneys*, continha 150 poemas e foi publicado apenas em 1937. Os poemas retirados da primeira edição foram posteriormente publicados em & [AND] (1925), *XLI Poems* (1925) e *is 5* (1926) (FRIEDMAN, 1964, p. 36).

da língua. Esse período foi responsável pelo aumento da revolta do poeta contra governos, sociedades e grupos – sua poesia satírica se tornou ainda mais presente.

3.2 Obra

Conforme aponta Christopher Beach (2003, p. 11), durante o período entre a Guerra Civil e a Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos tiveram uma explosão demográfica e uma economia em expansão, e o resultado disso foi uma nação focada em questões pragmáticas, com pouca energia para se dedicar à poesia. No início do século XX, a poesia era ofuscada pelo romance; enquanto o realismo era o ponto alto no desenvolvimento do romance estadunidense, a poesia ainda se escondia na sombra do século XIX, incapaz de romper com as formas tradicionais ou com a dicção sentimental para entrar no mundo moderno. A primeira geração de poetas a responder a essa necessidade inclui William Carlos Williams, T. S. Eliot, Marianne Moore, Wallace Stevens, Robert Frost, Ezra Pound e E. E. Cummings.

A mudança da compreensão das sociedades e da natureza humana trazida pelas guerras contribuiu para o movimento literário e artístico chamado Modernismo e a reformulação do propósito da poesia no século XX. Em 1912, Pound (apud BEACH, 2003, p. 12, tradução minha) declarou “a iminência do Risorgimento americano”, que afastaria o país da “idade das trevas”; de fato, os poetas do século XX exploraram os limites da composição poética, questionando o que é poesia e como ela deve ser escrita, sendo o Modernismo

a única arte que responde ao cenário do nosso caos. É a arte consequente do “Princípio da Incerteza” de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da constante aceleração industrial, da exposição existencial à falta de significado ou ao absurdo. (BRADBURY; MCFARLANE apud ESSERT, 2006, p. 199, tradução minha)

Os experimentos linguísticos trazidos por essa geração refletem uma língua ultrapassada, que necessitava, diante de um mundo moderno, ser expandida – ela deveria dizer mais, revelar mais e incorporar ainda mais do que era possível até então (MALAMUD apud ESSERT, 2006, p. 200).

3.2.1 Modernista x romântico

Cummings possui uma posição atípica na poesia moderna. De um lado, ele é visto pelos anti-modernistas como um poeta da vanguarda, um poeta extremamente obscuro e a figura principal do que Max Eastman chamou de “o culto do ininteligível”; do outro lado, ele é visto, por aqueles a favor da estética modernista, como um romântico, um eterno adolescente e um sentimentalista (FRIEDMAN, 1996a, p. 3). De fato, a obra de Cummings contém elementos modernistas e românticos; ele não é moderno em sua falta de sofisticação e ambivalência, mas compartilha com poetas como Pound, Stevens, Auden e Eliot a oposição contra o racionalismo científico e o comercialismo vulgar da classe média moderna, a insistência sobre o valor do irracional e do intuitivo, o interesse pela experimentação técnica e estilística etc.

Friedman (1996a, p. 3-18) detalha essas semelhanças e diferenças. A temática de Cummings difere, tanto em conteúdo quanto em tratamento, da dos modernistas; enquanto ele fala dos prazeres da primavera, os modernistas estão suscetíveis a discutir seus pesares; enquanto ele enaltece o conhecimento da infância, os modernistas analisam seus conflitos; enquanto ele vê paisagens e estações do ano como uma visão afirmativa, os modernistas veem como símbolos da alienação humana. Ambos se preocupam com a perda da sexualidade e da criatividade da sociedade do século XX, mas, enquanto ele simplesmente afirma o valor dessas coisas, os modernistas se prendem ao fardo da repulsa e da culpa; enquanto ele exalta o indivíduo, os modernistas se preocupam com como o indivíduo se reconciliará com a sociedade.

Os modernistas tentavam, por meio de técnicas complexas, capturar de forma estética o que era até então inexpressível; para eles, o mundo era complicado e a noção de verdade absoluta era complexa. A realidade era multifacetada e o objetivo de sua poesia era capturar essa realidade, conforme aponta T. S. Eliot no artigo “The Metaphysical Poets”:

Podemos apenas dizer que parece provável que os poetas em nossa civilização, como ela existe no presente, devem ser *díficeis*. Nossa civilização compreende grande variedade e complexidade, e essa variedade e complexidade, aproveitando-se de uma sensibilidade refinada, devem produzir resultados variados e complexos. O poeta deve tornar-se cada vez mais abrangente, mais alusivo, mais indireto, para forçar, deslocar, se necessário, a linguagem de seu sentido. (ELIOT, 1921, p. 670, tradução minha)

Observa-se proposta semelhante em *The Harper Handbook to Literature*:

A arte se tornou sujeita a mudanças em todos os sentidos, de modo que o conteúdo, as formas e as técnicas herdadas do século XIX existiam para serem contestadas, desmembradas e reformadas. A vida era vista como incoerente, a experiência era fragmentada e a realidade era uma questão de percepção... Tanto os poetas quanto os prosadores fragmentavam seus temas, suas imagens e suas narrativas. Muitos estenderam sua experimentação à própria estrutura da língua. (FRYE apud FALLON, 2011, p. 57, tradução minha)

Diversos mecanismos foram utilizados pelos modernistas para atingir seu objetivo de acompanhar a complexidade do mundo. Havia a obsessão modernista com as possibilidades expressivas da língua; as formas com as quais essas possibilidades se multiplicavam – conotação, sugestão, ironia e ambiguidade; a preocupação com dicção e ritmo, juntos ao tom e ao estilo; o interesse por figuras de linguagem e símbolos como forma de pluralizar os sentidos; a supressão de conectivos e conjunções para manter apenas o essencial do poema e evitar o lógico e o racional; e, por fim, a “máscara”, como uma forma de autopercepção de seu oposto por parte do narrador do poema.

Cummings, no entanto, possui uma imagem do mundo diferente e suas técnicas variam em natureza e função. Ele não se interessou pela máscara modernista, pelas técnicas de descontinuidade, pela simbologia mítica etc.; no entanto, explorou ainda mais as possibilidades da língua: praticou mudanças gramaticais e sintáticas, criação de palavras, experimentação em versos livres e versos tradicionais e mistura de diferentes tipos de dicção, além de suas próprias criações como a disposição gráfico-espacial, a pontuação e a maiusculização arbitrárias. Essas técnicas previnem o leitor de seguir uma sequência lógica e racional durante a leitura e, quando o leitor entende o padrão da linguagem cummingsiana em um poema, ele entende o poema inteiro de uma vez e não por partes (FRIEDMAN, 1996a, p. 10).

Se por um lado os modernistas se utilizavam de estruturas complexas para refletir uma realidade complexa, Cummings se utilizava de temas simples de modo complexo; escrevia sobre poetas, palhaços, inocência infantil, amantes, vagabundos, morte, estações do ano, natureza, universo, sexo, ruas de Nova York, ruas de Paris, prostitutas, bêbados, pedintes, bares etc. – tudo aquilo que chamava a atenção do

poeta. Cummings escrevia sobre o que era considerado não poético ou clichê, e uma de suas principais temáticas era o amor:

never could anyone
who simply lives to die
dream that your valentine
makes happier me than i

but always everything
which only dies to grow
can guess and as for spring
she'll be the first to know
(CUMMINGS, 2016, p. 761)⁸

O que era até então clichê foi transformado em algo completamente novo – de uma forma nova, única. Se por um lado o Modernismo argumentou a favor do não poético e do impoético – o que era feio, estranho, sórdido e chocante –, Cummings explorava o clichê, e sua técnica era uma forma de expressar o inexpressível:

Sua poesia não é apenas o que muitas vezes foi pensado, mas nunca tão bem expresso. Drenar os pântanos da terra dos clichês nos leva ao coração do mistério. Afinal, o que é o amor? Ou inocência? Ou um indivíduo? Estamos realmente cansados desses temas porque eles são tão tediosos e óbvios? Ou porque temos dificuldade em compreendê-los, e sempre tivemos? (FRIEDMAN, 1996a, p. 12, tradução minha)

Um outro ponto de divergência entre os modernistas e Cummings se encontra em sua transcendência, como a conclusão do poema “A dialogue of Self and Soul”, de Yeats:

When such as I cast out remorse
So great a sweetness flows into the breast
We must laugh and we must sing,
We are blest by everything,
Everything we look upon is blest
(YEATS apud FRIEDMAN, 1996a, p. 13)

Enquanto os modernistas alcançam a transcendência por meio de dificuldades e esforços, Cummings a alcança diretamente, pois, para ele, render-se é prazeroso; para os modernistas, a percepção direta se refere ao mundo bidimensional, enquanto para Cummings se refere ao mundo natural; para eles, a transcendência se alcança por meio de uma consciente disciplina, enquanto, para Cummings, é uma experiência

⁸ 95 *Poems*, nº 46.

sentida. Os poemas de Cummings se iniciam onde os dos modernistas terminam – “O que eles procuram, ele já tem” (FRIEDMAN, 1996a, p. 14, tradução minha).

someone i am wandering a town(if its
houses turning into themselves grow

silent upon new perfectly blue)

i am any(while around him streets
taking moment off by moment day
thankfully become each other)one who

feels a world crylaughingly float away

leaving just this strolling ghostly doll
of an almost vanished me(for whom
the departure of everything real is the
arrival of everything true) and i'm

no(if deeply less conceivable than
birth or death or even than breathing shall

blossom a first star)one
(CUMMINGS, 2016, p. 763)⁹

A objeção a esse ponto de vista de Cummings se encontra na constatação de que a visão afirmativa deve ser conquistada. Sua carreira não é marcada pelo clímax de conversão espiritual, como na carreira de poetas como Eliot e Yeats; ele não passa pelo caminho difícil da escuridão em direção à luz, é como se tivesse nascido sabendo o que sabe – e por isso foi chamado de um eterno adolescente. Ele não se preocupa com a visão trágica porque sabe que nós criamos nosso destino; o fracasso não o impede, pois ele o aceita como uma condição para a liberdade (FRIEDMAN, 1996a, p. 15).

Em suma, Cummings se encontra entre o Modernismo e o Romantismo; conforme aponta Friedman (1996a, p. 16), é na mistura de ambos que se encontra a essência de sua poética. Fallon ainda o defende como um *faiteur* do Modernismo:

Cummings incorporou a noção do artista, o *faiteur* que fez arte que desafiava gênero e classificação. Escreveu trabalhos em prosa com imagens surreais e cenas absurdas, pintou figuras vibrantes e imagéticas e escreveu poesias com imagens surreais surpreendentes e com uma forma revolucionária que agregava significado por meio do uso criativo da pontuação para representação visual e auditiva na página. Talvez o valor de Cummings não tenha sido avaliado com precisão porque ele é julgado por ideais específicos de gênero, uma ideia que se opõe diretamente ao que a maioria dos artistas

⁹ 95 *Poems*, nº 48.

modernistas havia imaginado. Talvez o estudo de Cummings e do movimento modernista precise ser reconsiderado em termos de ver seus principais praticantes como *faiteurs*, criadores de coisas, e não como poetas, escritores de ficção, pintores e afins. Se tal revisão fosse feita do movimento modernista, Cummings estaria em seu centro como um verdadeiro *Faiteur* Modernista. (FALLON, 2011, p. 58, tradução minha)

3.2.2 Os críticos de Cummings

Cummings recebeu pouca atenção crítica comparado a seus poetas contemporâneos como Pound, Eliot e Williams. Apesar de boa parte das críticas recebidas serem positivas, ainda havia aqueles que não sabiam muito bem o que fazer com sua poesia. Esse é o caso de R. P. Blackmur, influente crítico estadunidense do século XX; para ele, a linguagem utilizada por Cummings em seus quatro primeiros livros de poesia não passava de uma espécie de “*baby-talk*” (BLACKMUR, 1984a, p. 124), dizendo que Cummings “absolutamente não é um poeta experimental” (BLACKMUR, 1984b, p. 70). Os ataques continuaram: para o crítico, ao escrever poesia para o olho, e não para o ouvido, Cummings estava cometendo um pecado contra o Espírito Santo (BLACKMUR, 1984b, p. 71); a técnica utilizada nos poemas – a hifenização de palavras, o “i” minúsculo, a quebra das linhas, a pontuação entre as letras de uma palavra – era pouco relevante para o crítico, pois ela tinha “quase nenhuma referência ao *significado* dos poemas” (BLACKMUR, 1984a, p. 110, tradução minha). Blackmur condena Cummings como um poeta da anticultura, do ininteligível.

Aqui ele esquece que a poesia, na medida em que assume uma forma permanente, é escrita e destinada para ser lida, e que não pode ser uma mera reflexão própria. Simplesmente porque sua fantasia própria fornece suas imagens mais vivas, essa é a pior razão para supor que tal fantasia será aproximadamente vivida pelo leitor ou mesmo indicada na página impressa. (BLACKMUR, 1984a, p. 113, tradução minha)

Depois de recusar a técnica de Cummings, Blackmur se volta a criticar as palavras utilizadas por Cummings, notando que o poeta utiliza a palavra “flower” 48 vezes em *Tulips & Chimneys*: para ele, a repetição da palavra fez com que ela se tornasse “uma ideia e, no processo, foi privada de sua história, suas qualidades e seu significado” (BLACKMUR, 1984a, p. 112, tradução minha). Para o crítico, a palavra

deve ser a soma de toda a sua história apropriada, tornada concreta e particular no contexto individual [...] porque o único tipo de significado que a poesia pode ter necessita que todas as suas palavras retomem sua vida plena; a vida plena sendo modificada e tornada única pelas qualificações que a palavra desempenha uma sobre a outra no poema. (BLACKMUR, 1984a, p. 111, tradução minha)

Com isso, de acordo com Blackmur, o significado da palavra desapareceria, não teria um mistério interno, apenas uma superfície impenetrável. Apesar de ser um assunto já discutido por diversos defensores de Cummings – Norman Friedman, Michael Webster, Etienne Terblanche, John Logan etc. –, para fins deste trabalho é apropriada breve discussão.

A poesia de Cummings não é apenas técnica, muito menos apenas escolhas lexicais: o poeta é “apegado àquela precisão que cria o movimento” (CUMMINGS, 2012, p. 49), sua técnica é utilizada para intensificar os significados do poema, além de criar significados próprios. Observe um poema no qual aparece a palavra “flower”:

riverly is a flower
gone softly by tomb
rosily gods whiten
befall saith rain

anguish
and dream-send is
hushed
in

moan-loll where
night gathers
morte carved smiles

cloud-gloss is at moon-cease
soon
verbal mist-flowers close
ghosts on prowl gorge

sly slim gods stare
(CUMMINGS, 2016, p. 115)¹⁰

Logo no primeiro verso, já se observa a precisão de Cummings utilizando a palavra “flower”. O poeta cria a palavra “riverly” a partir do sufixo “-ly”, podendo ser lido como um modificador de “flower”, como “riverly flower”/“a flower is riverly”. Cummings cria uma metáfora que cabe ao leitor interpretar; no entanto, o que chama mais a atenção, e que pode passar despercebido facilmente, é a possível afixação de

¹⁰ *Tulips & Chimneys*, “Post Impressions IV”.

“flow” (corrente/fluxo) + “-er”, criando “flower” – intensificando a imagem de “river”. A sonoridade a partir de “flow – er”, em versos alternando entre palavras de uma e duas sílabas, também intensifica a imagem, entre vários outros dispositivos técnicos utilizados – inversões sintáticas, repetições sonoras, comprimento dos versos, justaposição de imagens. A segunda ocorrência da palavra, “mist-flowers”, trata-se de uma flor específica, proporcionando um terceiro significado à palavra em um mesmo poema.

Percebe-se, nesse poema, a precisão com a qual Cummings trabalha. Ao ignorar a técnica do poeta, por considerá-la de pouca importância, Blackmur perde o significado de sua poesia. Michael Webster teve acesso à cópia de Cummings do artigo de Blackmur e aponta que

EEC está muito atento à linguagem que Blackmur utiliza para defender seu caso. As palavras circuladas muitas vezes estão apontando para a retórica da certeza, clareza e significado tradicional de Blackmur. Muitas vezes tenho a sensação de que a emoção que Blackmur vê como uma falha é vista por EEC como bastante positiva. (WEBSTER apud HUANG-TILLER, 2020, p. 102, tradução minha)

Os artigos de Blackmur geraram uma escola crítica que diminui a poesia de Cummings; atualmente ainda se vê esse posicionamento, como August Kleinzahler, em seu artigo “Little Lame Balloonman” (2014), com ideias afins às de Blackmur, e Beach (2003, p. 103), que alega falta de desenvolvimento e projeto estético, ideológico ou filosófico na poesia de Cummings, dizendo que ele continuou sendo um poeta lírico tradicional apesar da experimentação formal. Curioso, ainda, que mesmo aqueles que admiram a poesia de Cummings por vezes ignoram os aspectos tipográficos do poeta; Harriet Monroe, em seu *review* “Flare and Blare”, ao apresentar um poema de Cummings, comenta:

(Aqui é adequado um pedido de desculpas entre parênteses. O Sr. Cummings tem um sistema excêntrico de tipografia que, em nossa opinião, não tem nada a ver com o poema, mas se intromete irritantemente, como lentes riscadas ou borradas, entre ele e a mente do leitor. Ao citá-lo, portanto, estamos buscando imprimi-lo quase como qualquer outra pessoa, com a quantidade usual de pontos finais, vírgulas, letras maiúsculas e outras convenções normalmente aceitas da arte do tipógrafo.) (MONROE, 1984, p. 40, tradução minha)

Em um estudo feito por Friedman (1996a, 1964b), foram analisados 325 ensaios e *reviews* sobre a poesia de Cummings de 1922 até 1962; apesar de a grande maioria das críticas ser positiva, Friedman nota que tanto as análises positivas quanto

as negativas não entendem a essência da poesia de Cummings e que cada década o analisa conforme suas próprias preocupações.

A década de 1920 possuía preocupações técnicas, então Cummings era visto como um experimentalista que buscava formas para expressar a nova sensibilidade da época. As críticas positivas admiravam sua originalidade e precisão; Cummings era visto como um modernista com raízes tradicionais, que podia combinar o belo e o feio, a avidez e a ternura, e suas técnicas se justificavam como meios necessários para atingir a precisão e o imediatismo. Os intermediários apreciavam sua honestidade, sua originalidade e seu lirismo, mas desaprovavam sua preocupação com o não poético e suas acrobacias estilísticas. As críticas negativas alegavam que os experimentos técnicos de Cummings não funcionavam e falhavam em esconder a banalidade do que o poeta dizia.

Na década de 1930, Cummings já não era visto apenas como um poeta de sensações, mas também como um poeta de ideias, e o problema do individualismo se tornava central. Ele era defendido como um romântico que protestava contra o sistema e, conseqüentemente, era taxado como um poeta antirracionalista e anarquista. Os intermediários lamentavam que um bom poeta estivesse sendo deteriorado pela falta de desenvolvimento de sua visão social.

Na década de 1940, a questão do desenvolvimento de Cummings passou a receber mais atenção. Peter Munro Jack, Mizener, Blackmur, Arthos, R. P. Warren e Trilling notaram uma maturidade em desenvolvimento, enquanto Bogan, Nemerov, Weiss e Matthiessen não constataram nenhuma maturidade; os intermediários e as críticas negativas questionavam se Cummings tem alguma visão acessível, queixavam-se de que Cummings não oferecia uma alternativa à sua rejeição ao mundo dos homens e perguntavam-se a que ponto o sensacionalismo romântico e o anarquismo podiam levar um poeta.

Na década de 1950 e no início da de 1960, preocupou-se com questões morais sobre a visão de Cummings do bom e do mal e sua postura em relação às pessoas. Nesse ponto já se aceitava que Cummings tinha uma visão de vida, mas ainda não estava claro qual era ela e principalmente se ela era complexa ou inclusiva o suficiente. Haines, Maurer, Andrews, Wells, Logan, Watson, Wegner e Mills apontavam um desenvolvimento de um transcendentalismo e um misticismo unificante e inclusivo na poesia de Cummings, que já não era mais visto apenas como um

romântico individualista. Os intermediários o admiravam, mas se queixavam de sua recusa em desenvolver a si e a sua visão simplista do mundo. Sua crítica negativa o via como um solipsista que odiava pessoas e instituições, um poeta sem senso trágico e sem a habilidade de responder à realidade e a toda sua complexidade.

3.2.3 O narrador cummingsiano: visão

O narrador cummingsiano reflete a visão do mundo do poeta; seu narrador é um observador que sempre está sozinho ou com sua amada, ele não tem de bater ponto num trabalho, não tem um trem para pegar ou uma conta para pagar. Seu narrador é sempre um poeta ou um pintor: o poeta, para Cummings, representa o verdadeiro homem, e todos os verdadeiros homens são poetas: homens que veem claramente, sentem emoções incondicionais e amam sem medo, homens que são completos, inteiros e vivos (FRIEDMAN, 1967, p. 10). Ele é um espectador do mundo que está entretido e furioso com as pessoas que o habitam e se identifica com as minorias; ele está entre os “noones” e os “anyones” em oposição aos importantes “someones” e “everyones”.

O objetivo desse narrador é a individualidade, é ser livre de bens materiais, ter consciência sobre si, é um homem que

(would rather make than have and give than lend
—being through failures born who cannot fail

having no wealth but love, who shall not spend
my fortune (although endlessness should end)
(CUMMINGS apud FRIEDMAN, 1967, p. 12)

Esse narrador, essa máscara pela qual Cummings fala, vê o mundo dividido entre o bem e o mal, o certo e o errado, e com isso ele aspira pelo mundo transcendental, que é um só e cheio de amor. Para ele, o sofrimento e o mal são causados pela própria humanidade; ele não compreende os efeitos históricos, ambientais ou psicológicos sobre os seres humanos, sua reação é de puro ódio misturado com pena. Ele é independente, criou a si mesmo; ele não é atingido por causas externas, sua vida está dentro de si; ele atingiu o estado de beatitude descrito por John Donne (apud FRIEDMAN, 1967, p. 15, tradução minha) como a característica da alma após a Ressurreição: “[...] ela lê sem significar, e sabe sem pensar, e conclui

sem argumentar; ela está no fim de sua corrida sem correr; em seu triunfo sem ter que lutar... Ela sabe verdadeiramente, facilmente, imediatamente e infinitamente”. Esse estado, para Cummings, pode ser atingido no mundo físico, sem necessidade de uma intervenção divina; isso explica a virulência de sua sátira, pois, se somos responsáveis por nossas condições e erros, então, para ele, o satirista pode morder e rosnar, rir e enfurecer-se, tempestuar-se para que o alvo de sua sátira mude seus modos, e não terá pena daqueles que não o ouvirem (FRIEDMAN, 1967, p. 15). Aqueles que o escutam têm o mundo transformado, transcendem o mundo físico, “real”, e atingem um mais real ainda:

who knows if the moon's
 a balloon, coming out of a keen city
 in the sky—filled with pretty people?
 (and if you and i should

 get into it, if they
 should take me and take you into their balloon,
 why then
 we'd go up higher with all the pretty people

 than houses and steeples and clouds:
 go sailing
 away and away sailing into a keen
 city which nobody's ever visited, where

 always
 it's
 Spring) and everyone's
 in love and flowers pick themselves
 (CUMMINGS, 2016, p. 215)¹¹

A transcendência significa uma liberdade das limitações e sua fonte é um universo sem pecados; o amor transcende a morte e o tempo; o indivíduo transcende o grupo; o natural transcende o artificial; e o sonho transcende a verdadeira realidade. Porém, a transcendência não é atingida sem custos:

let it go—the
 smashed word broken
 open vow or
 the oath cracked length
 wise—let it go it
 was sworn to
 go

 let them go—the

¹¹ & [AND], “N”, “&:SEVEN POEMS – VII”.

anyone lived in a pretty how town
 (with up so floating many bells down)
 spring summer autumn winter
 he sang his didn't he danced his did.

Woman and men(both little and small)
 cared for anyone not at all
 they sowed their isn't they reaped their same
 sun moon stars rain

children guessed(but only a few
 and down they forgot as up they grew
 autumn winter spring summer)
 that noone loved him more by more

when by now and tree by leaf
 she laughed his joy she cried his grief
 bird by snow and stir by still
 anyone's any was all to her

someones married their everyones
 laughed their cryings and did their dance
 (sleep wake hope and then)they
 said their nevers they slept their dream

stars rain sun moon
 (and only the snow can begin to explain
 how children are apt to forget to remember
 with up so floating many bells down)

one day anyone died i guess
 (and noone stooped to kiss his face)
 busy folk buried them side by side
 little by little and was by was

all by all and deep by deep
 and more by more they dream their sleep
 noone and anyone earth by april
 wish by spirit and if by yes.

Women and men(both dong and ding)
 summer autumn winter spring
 reaped their sowing and went their came
 sun moon stars rain
 (CUMMINGS, 2016, p. 548-549)¹⁵

Apenas algumas crianças crescem e continuam as mesmas: “children guessed(but only a few / and down they forgot as up they grew”]; as outras, ao crescerem, tornam-se os homens e as mulheres que “cared for anyone not at all”. Em sua introdução de *New Poems*, Cummings (2016, p. 491-492) diz que seus poemas são para “você e eu” que não são “mostpeople”, “você e eu” são seres humanos, enquanto “mostpeople” são arrogantes e não vivem. Dessa forma, Cummings cria sua

¹⁵ 50 *Poems*, nº 29.

própria linguagem; se seu objetivo é criar um novo mundo, ele também cria suas próprias palavras. Suas técnicas e temáticas refletem sua visão de mundo: “Sempre uma bela resposta para quem faz uma ainda mais bela pergunta” (CUMMINGS, 2016, p. 492, tradução minha).

Sua poesia é de solução e não de conflito, e essa solução é o amor. Essa persona criada por Cummings se destaca por sua convicção; ele é livre de dúvidas ou ansiedade e transcendeu a ambivalência e o paradoxo. Essa visão de mundo influencia a temática de seus poemas, principalmente quando notamos que o poeta evitou completamente os poemas meditativos (FRIEDMAN, 1967, p 37); representando 90% de toda sua poesia estão cinco temáticas: poemas descritivos; de enaltecimento e admiração; satíricos; de reflexão; e de persuasão.

a) **Poemas descritivos.** Essa é a principal temática cummingsiana, representando quase um quarto de seus poemas; nela, o narrador retrata a qualidade física dominante de uma pessoa, um objeto, um lugar, uma paisagem, uma estação do ano etc. Cummings preza pela precisão, pela novidade, pela espontaneidade – ele procura passar a experiência da própria sensação por meio de suas técnicas.

the
 sky
 was
 can dy lu
 minous
 edible
 spry
 pinks shy
 lemons
 greens coo l choc
 olate
 s.

un der,
 a lo
 co
 mo
 tive s pout
 ing
 vi
 o
 lets

(CUMMINGS, 2016, p. 69)¹⁶

¹⁶ *Tulips & Chimneys*, “IMPRESSIONS VI”.

c) **Poemas satíricos.** Em suas sátiras, Cummings se utiliza do humor, da ironia e muitas vezes da virulência para criticar o que chamava de “mostpeople” e suas consequências: guerras, sociedades, grupos, burocráticos, presidentes, celebridades, políticos, ciência, tecnologia etc. Cummings é obstinado na noção do indivíduo na sociedade, para ele, o indivíduo está extremamente melhor quando não está associado a nenhum tipo de grupo; o indivíduo deve buscar a autoconsciência, a autoconfiança e a integridade individual.

the Cambridge ladies who live in furnished souls
 are unbeautiful and have comfortable minds
 (also,with the church's protestant blessings
 daughters,unscented shapeless spirited)
 they believe in Christ and Longfellow,both dead,
 are invariably interested in so many things—
 at the present writing one still finds
 delighted fingers knitting for the is it Poles?
 perhaps. While permanent faces coyly bandy
 scandal of Mrs. N and professor D
the Cambridge ladies do not care,above
 Cambridge if sometimes in its box of
 sky lavender and cornerless,the
 moon rattles like a fragment of angry candy
 (CUMMINGS, 2016, p. 127)¹⁹

d) **Poemas de reflexão.** Nos poemas de reflexão, o narrador reflete sobre certos lugares, indivíduos, acontecimentos, objetos etc. em uma tentativa de determinar um significado para aquilo. A principal ocorrência é sobre as imagens favoritas do poeta, como a primavera, a lua, o sol, uma estrela, uma árvore; ele os transforma em um símbolo, sobre o qual seu mundo sensível, ou dos sonhos, é construído.

before the fragile gradual throne of night
 slowly when several stars are opening
 one beyond one immaculate curving
 cool treasures of silence
 (slenderly wholly
 rising,herself uprearing wholly slowly,
 lean in the hips and her sails filled with dream—
 when on a green brief gesture of twilight
 trembles the imagined galleon of Spring)

somewhere unspeaking sits my life;the grim
 clenched mind of me somewhere begins again,
 shares the year's perfect agony. Waiting

¹⁹ *Tulips & Chimneys*, “SONNETS – REALITIES I”

(always)upon a fragile instant when
 herself me(slowly, wholly me)will press
 in the young lips unearthly slenderness
 (CUMMINGS, 2016, p. 226)²⁰

e) **Poemas de persuasão.** Nos poemas de persuasão, o narrador cummingsiano se dirige à sua amada, tratado sobre ciúmes e infidelidade ou exigindo um pouco de amor, dramatizando suas ideias morais.

since feeling is first
 who pays any attention
 to the syntax of things
 will never wholly kiss you;

 wholly to be a fool
 while Spring is in the world

 my blood approves,
 and kisses are a better fate
 than wisdom
 lady i swear by all flowers. Don't cry
 —the best gesture of my brain is less than
 your eyelids' flutter which says

 we are for each other:then
 laugh,leaning back in my arms
 for life's not a paragraph

 And death i think is no parenthesis
 (CUMMINGS, 2016, p. 309)²¹

3.2.4 PoetaPintor: técnica

E. E. Cummings foi poeta e pintor; Charles Norman (1958, p. xiii), na biografia *The Magic-Maker*, aponta que o poeta pintou mais do que escreveu, prática que foi acompanhada à escrita desde sua infância e também estimulada por seus pais. Cummings foi, conforme se descrevia, “um autor de imagens, um desenhista de palavras” (NORMAN, 1958, p. 4, tradução minha); seus olhos de pintor influenciaram sua poesia, e a disposição topográfica – o aspecto visual – tornou-se tão importante quanto a sonoridade dos poemas, e em alguns poemas até mais importantes,

²⁰ & [AND], “SONNETS – ACTUALITIES I”.

²¹ is 5, “FOUR VII”.

principalmente nos feitos “não para os ouvidos, mas para o olho” (KENNEDY, 1980, p. 106, tradução minha).

Importante ressaltar a diferença que será utilizada aqui entre topografia e tipografia, seguindo o que expõe Álvaro Faleiros:

- a. *topografia*²² do texto, ou seja, sua espacialidade, marcas como os brancos, a disposição do poema na página, a distribuição dos versos nas linhas, a repartição ou não do poema em estrofes;
- b. *tipografia* cujas marcas são os caracteres usados, a presença ou ausência da maiúscula no início dos versos ou no corpo do texto, a presença ou ausência de pontuação, a cor ou as cores da impressão e do papel, o formato da página ou do volume que suporta o texto, assim como título. (FALEIROS, 2012, p. 42)

Cummings caracterizou-se pelo seu uso não ortodoxo da tipografia; o poeta fragmentava palavras e as cunhava com outras, criava novos termos usando sufixos e prefixos (afixação) e também os usava isoladamente – com significados únicos –, além de mudar a categoria e a função gramatical de verbos, adjetivos, advérbios e conjunções. Daisy Salman aponta que a técnica de Cummings passou por três fases:

- 1.^a) 1913-1926: os poemas desta época apresentam preocupações com cadeias de adjetivos e palavras compostas, com arranjo irregular dos versos, uso da pontuação e maiúscula retórica;
- 2.^a) 1926-1935: o desmembramento das palavras, a mistura de palavras, o uso da pontuação e maiúscula retóricas;
- 3.^a) 1935-1950: deslocamento sintático, aumento do uso da alusão e a quebra das rimas em versos rimados. (SALMAN, 1981, p. 59)

Apesar de tal classificação, é improvável uma clara distinção das fases devido à sobreposição das técnicas durante toda a carreira do poeta – Cummings se utilizou das mesmas técnicas desde seu primeiro livro até o último. O objetivo deste subcapítulo é apresentar algumas das principais técnicas de Cummings e seu uso em poemas; vale ressaltar, no entanto, que as experimentações do poeta ganham significado de acordo com a semântica – o significado –, que é intensificada pela forma, conforme será observado nos exemplos.

²² Topografia, neste trabalho, também será chamada de “disposição gráfico-espacial”, conforme propõe Augusto de Campos na introdução de *e.e. cummings – poem(a)s* (2012); já tipografia é chamada por Augusto de “tortografia”.

a) **Topografia.**²³

insu nli gh t

o
verand
o
vering

A

onc
eup
ona
tim

e ne wsp aper
(CUMMINGS, 2016, p. 840)²⁴

Cummings se utiliza da topografia em seus poemas visuais; a posição das palavras no poema acima indica o movimento do jornal que rodopia pelo ar. A construção do primeiro verso em 4-3-2-1 letras e o último verso em 1-2-3-4 pode indicar a possível movimentação do papel pelo chão ou ainda uma possível redução ou aceleração do tempo. Nessa categoria de poemas, estão os para o olho e não para os ouvidos; por mais que seja possível ler o poema em voz alta, a essência dele encontra-se em sua fisicalidade, que utiliza o significado para criar sua significância, a qual é utilizada pelo significado para potencializá-lo.

i
never
guessed any
thing(even a
universe)might be
so not quite believab
ly smallest as perfect this
(almost invisible where of a there of a)here of a
rubythroat's home with its still
ness which really's herself
(and to think that she's
warming three worlds)
who's ama
zingly
Eye
(CUMMINGS, 2016, p. 873)²⁵

²³ Apesar de apresentadas separadamente, as características topográficas e tipográficas ocorrerão simultaneamente nos poemas, a separação se dá apenas para exemplificação.

²⁴ *73 Poems*, nº 24.

²⁵ *73 Poems*, nº 55.

Outro exemplo topográfico, o poema acima exige, por parte do leitor, ao menos duas leituras. Ao notar a palavra “Rubythroat” (*Luscinia calliope*), a disposição gráfica do poema passa a construir seu sentido – o poema reflete a fisionomia da cabeça de um pássaro, provavelmente um beija-flor. Além disso, o “i” no início passa a adquirir um novo significado após a leitura do último verso; “Eye” faz com que o leitor possa ler “i” como “eye”. Cummings também se utiliza da maiusculização de “Eye” para tomar o lugar de “i” como ponto inicial do poema – uma verdadeira pintura escrita com os olhos e o bico do pássaro.

b) **Tipografia.** Foi a tipografia, principalmente, que caracterizou a poesia de Cummings, o que levou à frequente utilização de seu nome como “e. e. cummings”, em minúsculas. Suas técnicas tipográficas são diversas; como o poeta não se utilizava da maiúscula inicial dos versos ou da pontuação normativa, sua utilização também passou a ser significativa.

```

dim
i
nu
tiv

e this park is e
mpty(everyb
ody's elsewhere
e except me 6 e

nglish sparrow
s)a
autumn & t
he rai

n
th
e
raintherain
(CUMMINGS, 2016, p. 737)26

```

Nesse poema, temos uma mistura de topografia e tipografia mais evidente. Na primeira estrofe, observa-se a quebra de “diminutive”, ampliando as possibilidades de significado; as palavras “i” (eu) e “dim” (fosco/escuro) estão contidas em “diminutive”, tornando o “i” cummingsiano ainda menor e ofuscado. Cummings também se utiliza da quebra de palavras para chamar a atenção do leitor; o poeta cria um “quadro” com a presença do “e” no primeiro e no último verso da segunda estrofe. Ele chama a

²⁶ 95 Poems, nº 24.

atenção para essa imagem “diminuída” pela estrofe anterior e se utiliza de outra técnica que também usa frequentemente: a justaposição de imagens; é outono, chove, ele está num parque e sua companhia são seis pardais. Cummings conecta as imagens com um signo “&”, como em um ideograma. O poema finaliza com a imagem topográfica da chuva caindo e sua monotonia em “the rain the raintherain”, sendo o último verso uma possível camada de chuva que se forma visualmente no chão do poema.

ITEM

this man is o so
Waiter
this;woman is

please shut that
the pout And affectionate leer
interminable pyramidal,napkins
(this man is oh so tired of this
a door opens by itself
woman.)they so to speak were in

Love once?
now

her mouth opens too far
and:she attacks her Lobster without
feet mingle under the
mercy.

(exit the hors d'oeuvres)
(CUMMINGS, 2016, p. 256)²⁷

Um dos recursos tipográficos mais importantes de Cummings é a maiusculização. Por mais que o poeta não a utilizasse de forma normativa, ele a usou para diversos fins, como no poema acima. Começando pelo título, incomum em seus poemas, Cummings reproduz o formato de um menu, no qual “hors d'oeuvres” seria o primeiro item; “ITEM” também chama a atenção para o significado em latim de “da mesma forma”, podendo se referir à comum situação descrita no poema; Cormier (2001, p. 181) aponta ainda que “ITEM” pode significar uma combinação entre a primeira pessoa do singular do inglês “I” e o verbo e o complemento franceses: “*t'aime*”. Além do mais, há no poema apenas quatro palavras iniciadas em maiúscula: “Waiter”, “And”, “Love” e “Lobster”; a inicial dessas quatro palavras forma “WALL”, uma parede que se encontra entre o marido e sua esposa no poema.

²⁷ is 5, “ONE XIV”.

A maiusculização também pode ser utilizada para apontar proximidade: “nearerandnearerandNEARER” (“it’s jolly”²⁸) ou “Here Comes a glass box” (verso 2) / “hErE cOmEs a glass box” (verso 9) / “here / comes // A Glass / Box (versos 19-22)²⁹.

mOOn Over tOwns mOOn
 whisper
 less creature huge grO
 pingness

whO perfectly whO
 flOat
 newly alOne is
 dreamest

oNLY THE MooN o
 VER ToWNS
 SLoWLY SPRoUTING SPIR
 IT
 (CUMMINGS, 2016, p. 409)³⁰

No poema acima, Cummings se utiliza das letras maiúsculas “O” e minúsculas “o” para representar visualmente a lua, tema do poema. Por mais que o poeta fosse conhecido como o poeta das letras minúsculas, observa-se por toda sua poesia diferentes utilizações das maiúsculas para criar novos significados nos poemas. Outro aspecto tipográfico importante em sua poesia é a pontuação, também usada de diferentes formas.

twi-
 is -Light bird
 ful
 -ly dar
 kness eats

a distance a
 c(h)luck
 (l)ing of just bells (touch)ing
 ?mind

(moon begins The
)
 now, est hills er dream; new
 .oh if

²⁸ *is 5*, “TWO IV”.

²⁹ *is 5*, “THREE IV”.

³⁰ *No thanks*, nº 1.

when:
 &
 a
 nd O impercept i bl
 (CUMMINGS, 2016, p. 375)³¹

Enquanto a pontuação é utilizada em alguns de seus poemas para criar significados, a ausência dela pode criar ambiguidades – propositais. No poema acima, os hifens separam as palavras “twi-”/“-Light”, separadas também pelo verbo “is”, fazendo com que a leitura deixe de ser linear; os parênteses da segunda estrofe também exigem uma leitura não linear e criam significados. Já a pontuação da terceira e da quarta estrofe tem um objetivo diferente; enquanto os parênteses buscam representar visualmente a lua, as pontuações como ponto-final, dois-pontos e “&” são utilizadas para criar certa hesitação por parte do narrador que se nota principalmente na palavra não finalizada “imperceptible”.

c) **Morfologia.** Outra característica da poesia de Cummings são suas criações, por meio de afixação, e mudanças de classe gramatical de palavras. Uma dessas criações, frequentemente citada e que reflete a visão de mundo do poeta, é a “manunkind”, na qual ele insere o prefixo “-un” para caracterizar uma “mankind” “unkind”, uma humanidade má³².

pity this busy monster,manunkind,
 not. Progress is a comfortable disease:
 your victim(death and life safely beyond)
 plays with the bigness of his littleness
 —electrons deify one razorblade
 into a mountainrange;lenses extend
 unwish through curving wherewhen till unwish
 returns on its unself. A world of made
 is not a world of born—pity poor flesh
 and trees,poor stars and stones,but never this
 fine specimen of hypermagical
 ultraomnipotence. We doctors know
 a hopeless case if—listen:there's a hell
 of a good universe next door;let's go
 (CUMMINGS, 2016, p. 590)³³

³¹ W [ViVa], “XLI”.

³² Augusto de Campos (CUMMINGS, 2012) traduz o termo como “humanimaldade”: “human[i]”/“animal”/“maldade”.

³³ 1 x 1, “1 XIV”.

Richard Cureton (1979, p. 222) aponta que Cummings utiliza esse recurso para retratar o seu mundo espiritual, um mundo único, ilimitável, frágil, eterno, belo e suprafísico, ao contrário do mundo físico, materialista, mundano, científico, banal e político. Para ele, seu mundo é o mundo das estrelas, das árvores, do amor, do sol, da lua, dos sonhos; o mundo físico é um “unworld”, de “unlove”, do “mostpeople” etc. O uso de “ungrow” e “unteach” também chama a atenção em outros poemas; ensinar e crescer não são reversíveis, mas forçam o leitor a pensar nos aspectos dessas palavras que podem ser reversíveis, pois, no transcendentalismo de Cummings, o sentimento é mais importante que a sabedoria, e, para ele, ao crescer, as pessoas estão “ungrowing”, elas se tornam imaturas, insensíveis, tornam-se “mostpeople”. Ou seja, quando Cummings se utiliza da fixação, ele obriga seu leitor a criar um mundo onde essas novas ações sejam possíveis (CURETON, 1979, p. 228). A mudança de classe gramatical, por sua vez, também possui diversos usos; um dos mais comuns, no entanto, está na utilização de “which” e “who” como substantivos, propondo uma leitura de “which” enquanto “objeto” e “who” como “pessoa”:

```

un
der fog
's
touch

slo

ings
fin
gering
s

wli

whichs
turn
in
to whos

est

people
be
come
un
(CUMMINGS, 2016, p. 493)34

```

³⁴ *New Poems*, nº 1.

Cummings justapõe suas técnicas e por vezes torna alguns poemas extremamente complexos, um verdadeiro desafio para a compreensão. Rushworth Kidder propõe algumas regras para melhor entendimento dos poemas:

1. Tratar cada estrofe como uma unidade sintática [...].
2. Colocar pontuação e maiúsculas se necessário [...].
3. Algumas vezes acrescentar palavras para completar o sentido [...].
4. Rearranjar as palavras se necessário [...].
5. Conectar os fragmentos linha a linha [...].
6. Tratar os parênteses cuidadosamente [...].
7. Prestar atenção ao contexto [...]. (KIDDER, 1979, p. 10-15, tradução minha)

De fato, quando se entende a poesia de Cummings, essas técnicas se tornam inconscientes, mas ainda assim serão úteis para os próximos dois capítulos deste trabalho.

4 AUGUSTO DE CAMPOS: TRADUTOR

Augusto Luís Browne de Campos, mais conhecido como Augusto de Campos, nasceu em 1931; é poeta, ensaísta, crítico de literatura e música e tradutor. Em 1951, lançou seu primeiro livro de poemas *O rei menos o reino* e, em 1952, junto com Haroldo de Campos – seu irmão – e o poeta Décio Pignatari, formou o grupo chamado “Noigandres”, dando início ao movimento da Poesia Concreta no Brasil. Uma das vertentes desse grupo foi a busca por poetas esquecidos pelo público e a tradução de poesias que não tivessem sido publicadas no Brasil e que chamavam a atenção do trio. O grupo tinha como foco, principalmente, poemas em que a estrutura se diferenciava, de certa forma, do padrão da época; para Ana Cristina Cesar (2016, p. 458), a principal contribuição desse grupo foram suas traduções³⁵. A militância cultural do grupo tinha por objetivo modernizar a literatura do país, atualizar linguagens e apresentar novas formas poéticas, como disse Augusto de Campos na introdução às suas traduções de Mallarmé:

E a esperança é de que a reflexão sobre essas coisas, que aconteceram há cerca de um século com a linguagem, possa contribuir para a melhoria da produção e do consumo de poesia, no pressuposto de que o conhecimento efetivo do-que-foi-feito é a melhor maneira de nos prepararmos para fazer e entender o-que-não-foi-feito e o-que-se-pode-fazer-de-novo em poesia. (CAMPOS, A., 1991, p. 29)

Aos 18 anos, em 1949, Augusto já publicava sua primeira tradução no *Jornal de São Paulo*: “Sultana”, de Alfonso Gatto; pouco tempo depois, em 1950, publicou sua tradução de “The Tomb at Akr Çaar”, de Ezra Pound. Quando se fala em tradutores de poesia, Augusto é um dos principais nomes no Brasil, tanto pela qualidade quanto pela quantidade de sua produção: traduziu grandes escritores como Rimbaud, Maiakóvski, Mallarmé, Valéry, Dickinson, Cummings, Donne, poetas provençais, entre muitos outros.

Ao traduzir poetas intraduzidos e intraduzíveis, Augusto apresenta um ensaio antes de suas traduções, contextualizando e destacando a importância desses poetas, além de refletir sobre a sua proposta tradutória:

³⁵ Tal pensamento não era incomum, e Augusto de Campos (apud PEREIRA, 2011, p. 18) o justifica: “Hoje, como antes, somos muito mais apreciados pelas traduções do que pela poesia, ou só por elas. O que é compreensível, ante o caráter provocativo da nossa fase ortodoxa, e o tempo maior que a comunicação exige para a assimilação de novos repertórios”.

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona. (CAMPOS, A., 1988, p. 7)

A tradução, para Augusto (apud PEREIRA, 2011, p. 15), é “uma forma de conhecer e explorar linguagens poéticas que [o] impressionavam e aprender a ser poeta”. Ele procura, então, traduzir poesias pautadas pela invenção e pelo rigor para transmitir a experiência estética de cada poema que foi perdida pela não tradução dos textos; traduz aquilo que gosta, “versos que [...] gostaria de ter escrito” (CAMPOS, A., 2002, p. 18). Assim como para Haroldo, uma das principais influências para Augusto foi Ezra Pound; a tradução deve ser um ato crítico, um verdadeiro paideuma, traduzir o melhor daquilo que foi esquecido, marginalizado, mas que é tão moderno quanto a poesia atual, com o objetivo de “olhar com novos olhos o passado” (OSEKI-DÉPRÉ, 2004, p. 286). Visto que os poetas escolhidos eram esquecidos e marginalizados, todas as traduções de Augusto são acompanhadas por ensaios, escritos por ele mesmo, que contextualizam e destacam a importância desses poetas e por considerações sobre a relevância da forma na poética de cada poeta.

Paulo Henriques Britto, em seu artigo “Augusto de Campos como tradutor” (2004), aponta que, em um primeiro momento, observa-se certa radicalidade no posicionamento teórico de Augusto sobre a tradução de poesia. Nas introduções de suas traduções, Augusto concentra-se na análise das formas dos poemas que traduziu e lamenta-se ao falar sobre o leitor comum: “eles são cegos aos significantes / só veem os significados” (CAMPOS, A., 1986, p. 41). No entanto, não é isso que se observa na prática tradutória de Augusto – conforme ainda aponta Britto; o que Augusto faz é conscientizar seus leitores sobre a importância da forma, tão importante quanto o significado, e esse posicionamento fica claro quando Augusto aponta a relação entre significado e significante que “só no momento em que as séries anagramáticas / e outros efeitos (por vezes casuais) / se confrontam e conferem com o significado / é que passam a ter significação” (CAMPOS, A., 1986, p. 98):

é precisamente quando os poetas
descobrem ou redescobrem
as palavras
fazendo interagir os significantes

e confrontando-os
 [...] com os significados
 que se dá o salto do arbitrário
 ao motivado
 e que os signos não apenas significam
 mas se tornam
 significativos
 (CAMPOS, A., 1986, p. 101)

Com isso, percebemos que Augusto nunca ignorou, nem na prática nem na teoria, a importância do significado: houve uma busca pela conscientização da importância da forma na poesia. No entanto, Augusto não é teórico, ao contrário de seu irmão Haroldo, e construiu, por meio da prática, suas reflexões sobre o assunto. Chamou seu processo tradutório de diversas formas: recriar, traduzir criativamente, tradução-arte, intradução e – a que mais chama a atenção – *persona*. A proposta de *persona* por Augusto seria transfigurar-se no poeta a ser traduzido: “eu sou Hopkins, eu sou Cummings, eu sou Emily” (CAMPOS, A. apud PEREIRA, 2011, p. 19). Como se observa nas próprias traduções de Cummings, que serão apresentadas, Augusto não se limita às características poéticas contidas em cada poema, ele vai além: acrescenta efeitos característicos do poeta em poemas nos quais tais características não estão presentes. Tal proposta se torna essencial em traduções de poetas como Cummings, cuja linguagem poética muitas vezes têm de ser reinventada, mais do que traduzida, por exemplo: a fragmentação de palavras, que Cummings frequentemente utilizou para abrir novos significados com novas palavras, deverá ser traduzida como uma fragmentação própria, que seja ligada semanticamente ao original; o tradutor deverá buscar, então, no repertório da língua, uma palavra que, fragmentada, crie novos sentidos ou, no repertório de Cummings, outro efeito poético, e é isso que Augusto faz frequentemente para que a quase intraduzível poesia de Cummings não se perca.

Augusto de Campos é o principal tradutor de Cummings no Brasil, com 74 poemas traduzidos e publicados em livro. Foi por meio das traduções de Augusto que a tipografia de Cummings foi ganhando visibilidade principalmente no Brasil. No primeiro livro dessas traduções feitas por Augusto, em 1960, foram escolhidos propositalmente os dez poemas mais complexos, ao título de: *10 Poemas de e.e. cummings*; assim que soube da possível edição, Augusto de Campos, em 31 de outubro de 1956, escreveu uma carta (ver anexo D) a Cummings informando sobre a

possibilidade da edição e pedindo permissão para a publicação das traduções; o poeta estadunidense, então, respondeu dando sua permissão, mas impondo algumas condições, como conta Augusto de Campos:

Que (1) depois ou antes ou – de preferência – ao lado de cada tradução fosse impresso o poema original & (2) que eu lhe remetesse as provas dos 10 poemas (impressos em conexão com as traduções) até que uma prova o satisfizesse e ele apusesse o seu O.K. (CUMMINGS, 2012, p. 30)³⁶

Augusto pediu para que fosse dispensado da apresentação de provas, já que residia em São Paulo e a impressão dos poemas era realizada no Rio de Janeiro, prometendo que seguiria fielmente o original, reproduzindo até mesmo o número de letras; Cummings respondeu que

Absolutamente nada, nem mesmo a minha profunda apreciação dos extraordinários trabalhos que você teve com as suas traduções, pode me persuadir a renunciar às provas. Preciso ter provas & tantas quantas eu pedir; pois (desafortunadamente ou não) ninguém pode ser tão cuidadoso nessa matéria [...]. A propósito: a despeito dos melhores esforços da minha parte, de minha mulher & de um revisor profissional da Harcourt Brace, *Poems 1923-1954* está cheio de erros. (CUMMINGS, 2012, p. 30)

Augusto enviou, então, as provas, e todas elas foram corrigidas pelo próprio poeta e devolvidas a Augusto. Em 1º de dezembro de 1959, foram enviadas as últimas provas e Augusto recebeu uma carta de Cummings na qual estava escrita apenas “congratulations” (ver anexo F). O livro foi lançado ao título de *10 poemas de E.E. Cummings*, pelo Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura, em 1960.

Após a morte do poeta, Augusto de Campos lançou outros quatro livros de tradução dos poemas de Cummings: *e.e. cummings – 20 poem(a)s*, pela Editora Noa Noa, em 1979; *e.e. cummings – 40 poem(a)s*, pela Editora Brasiliense, em 1986; e *e.e. cummings – poem(a)s*, que dispõe de duas edições, a primeira pela editora Francisco Alves, em 1999, e a segunda pela Editora UNICAMP, em 2011 – última edição de traduções dos poemas de Cummings, com 11 poemas acrescentados, totalizando 74 poemas traduzidos.

Conforme apontam Salvadori e Silva (2016), Augusto de Campos, com seu projeto tradutório do primeiro livro de poemas de Cummings, foi responsável por

³⁶ Ver anexo E.

formar um cânone brasileiro de Cummings que apresenta apenas os poemas estético-formais mais complexos do poeta, deixando de lado “outros aspectos sobre sua obra, como a vertente lírico-amorosa, mais tradicional” (SALVADORI; SILVA, 2016, p. 236) do poeta; as autoras afirmam, ainda, que Augusto “forjava um cânone doméstico de autores estrangeiros diversos, de modo a validar sua proposta poética” (SALVADORI; SILVA, 2016, p. 247). Sobre essa afirmação, ao considerarmos os autores traduzidos pelo grupo Noigandres, ela já se percebe equivocada, conforme ressalta o próprio Augusto:

Há os que insistem em que só traduzimos para buscar reforço para as nossas propostas poéticas – o que é ridículo, porque traduzimos Dante, Shakespeare, Goethe, Keats, Byron. O que fizemos foi traduzi-los com arte. Mostrar que o seu valor não estava só na pauta vivencial, mas também, e principalmente, na sua linguagem poética. (CAMPOS, A. apud PEREIRA, 2011, p. 18)

De fato, em seu primeiro livro de traduções dos poemas de Cummings, o projeto tradutório de Augusto foi traduzir dez poemas complexos do poeta, deixando de lado os poemas mais tradicionais, mas não se pode dizer que a vertente lírico-amorosa foi ignorada por Augusto; desses dez poemas, dois são lírico-amorosos, com um terceiro poema aberto à interpretação, podendo também ser lido como lírico-amoroso³⁷. Além disso, para um livro com apenas dez traduções, é compreensível a prioridade que Augusto deu a poemas que caracterizaram a poesia de Cummings e que também foram a causa da rejeição de sua poesia.

O que se observa é a dedicação e a seriedade de Augusto com a poesia de Cummings; tradutor do poeta por mais de 50 anos, Augusto se preocupou em apresentar as diferentes vertentes e os diferentes estilos da poesia cummingsiana; a cada novo livro de traduções, Augusto ampliava o número de poemas traduzidos, mas foi a partir de *40 poem(a)s* que Augusto começou a apresentar poemas “menos atrevidos” (CUMMINGS, 2012, p. 33) do poeta. A cada nova edição das traduções dos poemas de Cummings, Augusto também acrescentava novas introduções e apêndices, constando até mesmo um texto-homenagem escrito por Haroldo de Campos sobre Cummings – pouco após a morte do poeta – e o prefácio do livro *is 5* escrito pelo próprio Cummings, bem como a tradução desse prefácio feita por

³⁷ Poemas “i will be”, “un” e “(fea”, nº 3, 22 e 39, respectivamente, da 3ª edição do livro *Poem(a)s*, de Cummings, traduzido por Augusto de Campos, revista e lançada em 2012 pela Editora UNICAMP.

Augusto. Além desses ensaios, Augusto apresenta as cartas trocadas com o poeta, a notícia publicada no jornal *O Estado de São Paulo* comunicando a morte do poeta em 1962 e até mesmo uma fotografia da casa onde viveu o poeta. Ao contrário de um falso cânone, Augusto de Campos nos fornece a mais completa obra de traduções ao português do poeta, que permite aos leitores não apenas desfrutarem dos poemas de E. E. Cummings, mas também entender melhor sua poética e sua vida.

4.1 Análise dos poemas

Para análise, foram selecionados quatro poemas de E. E. Cummings, os quais receberam números nas publicações para facilitar a identificação, já que são raros os poemas que receberam um título por parte do autor.

Os poemas escolhidos são:

- Nº 13 – “twi-”
- Nº 15 – “somewhere i have never travelled,gladly beyond”
- Nº 22 – “un”
- Nº 42 – “l(a”
- Nº 72 – “one”

Esses poemas foram extraídos do livro *e.e. cummings – poem(a)s*, da Editora UNICAMP, última coletânea de poemas traduzidos por Augusto de Campos. Eles foram escolhidos por serem tematicamente diferentes entre si, por terem estruturas diferentes e pela forma como o tradutor, Augusto de Campos, lidou com cada um.

Devido à extrema importância do aspecto tipográfico de tais poemas e com o objetivo de facilitar a leitura da análise por parte do leitor, eles foram digitados; entretanto, os originais dos poemas “twi-” e “l(a”, com as respectivas traduções, encontram-se no anexo, no final deste trabalho.

4.1.1 Um caso peculiar da tradução de Cummings

Apesar de este trabalho se dedicar apenas à análise das traduções de Augusto de Campos, vale uma breve menção e análise de um poema de E. E. Cummings traduzido por Manuel Bandeira, um dos principais poetas brasileiros. Bandeira

apresenta a tradução na antologia *Poemas traduzidos*, publicada em 1945; a edição não é bilingue e apresenta as traduções apenas com menção ao autor do poema original. O poema de Cummings traduzido por Bandeira se encontra logo no início do livro e foi intitulado “Soneto”:

Não será sempre assim... Quando não for,
Quando teus lábios forem de outro; quando
No rosto de outro o teu suspiro brando
Soprar; quando em silêncio, ou no maior

Delírio de palavras desvarando,
Ao teu peito o estreitares com fervor;
Quando, um dia, em frieza e desamor
Tua afeição por mim se for trocando:

Se tal acontecer, fala-me. Irei
Procurá-lo, dizer-lhe num sorriso:
“Goza a ventura de que já gozei.”

Depois, desviando os olhos, de improviso,
Longe, ah tão longe, um pássaro ouvirei
Cantar no meu perdido paraíso.
(BANDEIRA, [1945?], p. 21)

Devido à ausência de referência ao poema original no livro de Bandeira, o leitor é incapaz de comparar ambos os textos, mesmo que visualmente – fator importante na poética de Cummings. Sabemos, no entanto, que se trata do poema “Unrealities XI”, do primeiro livro de poesia de E. E. Cummings, *Tulips & Chimneys*:

it may not always be so;and i say
that if your lips,which i have loved,should touch
another's,and your dear strong fingers clutch
his heart,as mine in time not far away;
if on another's face your sweet hair lay
in such a silence as i know,or such
great writhing words as,uttering overmuch,
stand helplessly before the spirit at bay;

if this should be,i say if this should be—
you of my heart,send me a little word;
that i may go unto him,and take his hands,
saying,Accept all happiness from me.
then shall i turn my face,and hear one bird
sing terribly afar in the lost land.
(CUMMINGS, 2016, p. 158)

Podemos notar que na tradução há algumas mudanças semânticas, “dear strong fingers” se torna “suspiro brando”, e “heart”, importante conteúdo semântico, desaparece, bem como o restante do verso. Nos versos 5-8, a segunda estrofe da

tradução, ocorrem as principais mudanças semânticas, transformando quase completamente a semântica original; é importante apontar que Bandeira recupera o erotismo do poema original, mas de forma menos sutil. O tema continua o mesmo: o fim de um amor; mas, enquanto no poema de Cummings se trata de um amor que *pode acabar* (“it may not always be so”), a tradução de Bandeira apresenta um amor que *acabará* (“Não será sempre assim”).

O que chama mais a atenção, no entanto – e isso qualquer falante da língua portuguesa poderia notar –, é a diferença tipográfica entre o poema e a tradução. No original não há maiúsculas, salvo “Accept”, no 12º parágrafo – que é usada para marcar uma fala –, e não há o espaçamento das pontuações. Esse é um dos motivos que leva Ana Cristina Cesar (2016, p. 452) a dizer que, na tradução de Bandeira, “e. e. cummings e tudo quanto ele representa desaparecem inteiramente”. Entretanto, o poema de Cummings não possui uma única versão; em 1917 – cerca de cinco anos antes da publicação do primeiro livro do poeta, *Tulips & Chimneys* –, o poeta estadunidense publicou oito poemas no livro *Eight Harvard Poets*, incluindo o poema acima (ver anexo A). Nesse livro, o poema não traz as marcas tipográficas características de Cummings: todos os versos se iniciam em maiúscula e as pontuações estão normalizadas. Em casos como esse, principalmente na poética de Cummings – em que editores constantemente tentavam “arrumar” seus poemas³⁸ –, pode-se dizer que, em relação à forma, o tradutor é fiel e infiel ao mesmo tempo, dependendo da versão do poema que se toma como referência.

Seguindo uma outra proposta, temos uma tradução feita por José Mindlin:

Talvez não seja sempre assim; e assim te digo
 Que se teus lábios, que eu amei, tocarem noutros,
 E teus dedos, fortes e queridos, agarrarem
 Um outro coração, como ao meu em tempo não remoto;
 Se no rosto de outro tua doce cabeleira se esparzir
 No silêncio que tão bem conheço, ou entre grandes
 Palavras sofredoras, que exprimindo demais em seu murmúrio,
 Impotentes se alinham ante o espírito acuado;

Se isto se der, se isto se der, repito
 Tu que és tão minha, não o escondas de mim:
 Para que eu possa ir a ele, e, tomando-lhe as mãos,
 Dizer, Aceita de mim esta ventura toda.
 Depois eu voltarei meu rosto, e ouvirei um pássaro
 Cantar terrivelmente longe nas regiões perdidas.
 (MINDLIN, 1997, p. 211)

³⁸ Charles Norman (1958, p. 63-64) aponta que as letras iniciais e os “i” de “Unrealities XI” foram colocados em maiúsculo sem o conhecimento de Cummings.

A tradução de Mindlin segue a linha da tradução literal, que é orientada apenas pelo significado; a forma e os efeitos estéticos se perdem completamente: não há ritmo, métrica ou rimas. Mesmo sendo uma tradução cujo conteúdo semântico corresponde ao poema original, a escrita simples de Cummings desaparece. Temos duas abordagens opostas: Bandeira, que sacrifica parte do significado em prol de sua própria poesia e da forma, e Mindlin, que sacrifica completamente a forma em prol do significado. Se considerarmos a versão do poema do livro *Eight Harvard Poets*, Bandeira atinge um nível significativo de correspondência, transmitindo a lírica cummingsiana. O que também vale ressaltar é o interesse de um dos maiores poetas brasileiros por uma das primeiras publicações de Cummings, que ainda desenvolvia a sua poética, que conhecemos hoje e já chamava atenção de Bandeira, que traduzia “poemas que gostaria de ter feito” (BANDEIRA apud PRADO, 2011, p. 4).

4.2 Traduções de Augusto de Campos

Poema N° 13 – *W [ViVa]* (1931):

| | |
|---|--|
| twi- is -Light bird ful -ly dar kness eats a distance a c(h)luck (l)ing of just bells (touch)ing ?mind (moon begins The) now, est hills er dream; new .oh if when: & a nd O impercept i bl | crep- úscu -Luz ave to -tal esc uro come um longe um g(c)ar(g)c arejo de simples sinos (plang)ente ?mente (lua começa A) g(or)a,(i) montes (ente) sonho; nova .oh se quando: & e Ó impercept í vl |
|---|--|

(CUMMINGS, 2012, p. 80-81)

Esse é um dos poemas descritivos de Cummings. O poeta era adepto do *carpe diem*, o que o levou a escrever sobre a natureza e sobre o amor, temas que o encantavam. No poema acima, há uma descrição do anoitecer e da lua; logo na primeira estrofe, percebe-se a “tortografia” de Cummings; há um jogo de palavras que o poeta cria usando a palavra “twilight”; fragmentando-a, ele a separa em “twi” e “Light”, que significa luz, e também sugere que o crepúsculo (twilight) é um pássaro, dando, assim, uma impressão de movimento progressivo na direção da escuridão que começa a predominar no ambiente.

Na segunda estrofe, pode-se perceber a sinestesia se impondo, com a imagística de Cummings usando parênteses em sua tendência de criar palavras; usando-os, ele forma cinco palavras: “cluck”, “clucking”, “chuck”, “chucking” e “chuckling”, que significam cacarejo, apesar de “chuck” e “chucking” serem pouco usadas, por serem do inglês antigo. Cummings compara os sons com os de sinos – “bells”, “bell sing” –, que seriam o gorjeio dos pássaros. Pode-se notar uma marca de interrogação (“?”) no último verso, porém ela não é usada como marcação de pergunta; vem ligada à palavra “mind” (“mente”), talvez sugerindo uma espécie de hesitação por parte do eu lírico.

Na terceira estrofe, Cummings começa a mencionar a lua e utiliza os recursos tipográficos e suas liberdades linguísticas ainda mais vigorosamente. Logo no primeiro verso dessa estrofe, percebe-se uma inversão que coloca o artigo “The” (“A”), entre parênteses, em função de substantivo na frase junto a “now” (“agora”), fora dos parênteses, demarcando o tempo em que a lua começa a surgir. No segundo verso, há um parêntese isolado; esse símbolo não tem apenas a função de fechar a pontuação (parêntese) do primeiro verso, mas também função imagística; Cummings pode, também, estar usando o parêntese para representar o formato da lua no momento em que a vê, isolando-a em um verso. No último verso, temos novamente uma hesitação do eu lírico: “.oh if” (“.oh se”). Além disso, no terceiro verso, notam-se dois prefixos isolados com significados próprios; o poeta utiliza dois morfemas que têm a função de caracterizar superlativo, “est” e “er”, que antecedem os substantivos “hills” (“montes”) e “dream” (“sonho”), respectivamente, caracterizando uma dimensão de tamanho e intensidade.

Na última estrofe é onde se pode notar a maior parte da hesitação do poeta; no primeiro verso, há mais espaçamento que nos versos anteriores, o que dá uma sensação de grande pausa por parte do eu lírico diante do cenário que contempla. Cummings utiliza o sinal “&” (que significa “and”/“e”) e acrescenta, de forma fragmentada, um explícito “and”, que está nos dois versos seguintes. Para aumentar ainda mais o impacto no cenário construído pelo eu lírico, o poeta fragmenta a última palavra do último verso, deixando-a incompleta.

Em relação à tradução de Augusto de Campos, esse é um dos poemas em que o processo criativo se tornou claro, gerando diversos aspectos diferentes do original.

Discutindo a tradução propriamente dita, voltemos às estrofes do poema:

1ª estrofe:

| Original | Tradução |
|--|--|
| twi- is -Light bird ful -ly dar kness eats | crep- úscu -Luz ave to -tal esc uro come |

Nessa primeira estrofe, logo no início, há uma fragmentação de palavra, o que já explicita o aspecto criativo de Augusto de Campos. O poema original fragmenta a palavra “twilight”, que significa crepúsculo, porém ela é fragmentada para também ter o sentido de “Light” (“Luz”). Para manter a brevidade do primeiro verso e também o significado de “Luz”, Augusto de Campos omitiu o verbo e o substituiu por “úscu”, para que a palavra “crep-úscu-Luz” se formasse, retomando sonoramente “crepúsculo” e perdendo apenas o significado do verbo “is” do original. Na edição de 1999, o hífen de “-ly” passou despercebido; no entanto, Augusto de Campos o recupera na edição de 2012.

2ª estrofe:

| Original | Tradução |
|--|---|
| a distance a c(h)luck (l)ing of just bells (touch)ing ?mind | um longe um g(c)ar(g)c arejo de simples sinos (plang)ente ?mente |

Na segunda estrofe, Augusto de Campos mantém a repetição dos artigos indefinidos no primeiro verso e, no segundo, tenta manter os possíveis significados criados pelos parênteses de Cummings: “cluck”, “clucking”, “chuck”, “chucking” e “chuckling”, que significam o som que a galinha emite (cacarejo). Augusto tenta dar a mesma impressão dos significados e cria as palavras “garcarejo”, “cargarejo”, “gargarejo” e “carcarejo”; apesar das diversas possibilidades, no português normativo apenas a palavra “cacarejo” corresponde ao significado do texto original, enquanto no inglês todas as possibilidades existem, de acordo com as regras lexicais normativas; no entanto, essa pode ser a tentativa de Augusto de Campos de criar palavras, exatamente como faz Cummings. Além disso, no terceiro verso, observa-se que Cummings separa a palavra “touch” entre parênteses e isola o sufixo “-ing”, assim

como faz Augusto com “plang” e o sufixo “-ente”. Ele também mantém a interrogação na mesma disposição gráfica de Cummings e compensa a sonoridade dos “-ing” da penúltima estrofe do original com os sons de “ente” no penúltimo e último versos.

3ª estrofe:

| Original | Tradução |
|---|--|
| (moon begins The) now, est hills er dream; new .oh if | (lua começa A) g(or)a,(i) montes (ente) sonho; nova .oh se |

Nessa estrofe, Augusto de Campos adiciona uma nova imagem ao terceiro verso; em vez de utilizar os sufixos de modo isolado, Augusto nos apresenta a palavra “oriente” por meio de sufixos e prefixos em parênteses: “or”, “i”, “ente”; no entanto, isso não se trata de um acréscimo do tradutor: “est” poderia ser lido como “east”, possibilitando a escolha da tradução. Augusto também mantém a inversão do primeiro verso e a questão tipográfica do parêntese isolado, que, em um verso separado, sugestivamente, como faz Cummings no original, evoca o formato da lua, objeto temático do poema.

4ª estrofe:

| Original | Tradução |
|--|---------------------------------------|
| when: & a nd O impercept i bl | quando: & e Ó impercept í vl |

Na última estrofe, Augusto mantém a disposição tipográfica do original, ou seja, as fragmentações, os espaçamentos e o uso de maiúscula. Apenas a fragmentação de “and” se tornou impossível, já que em português a tradução é em signo único. Na edição de 1999, não consta o acento agudo no “i” de “imperceptívl”; porém, na edição de 2012, Augusto o insere.

Em suma, Augusto de Campos realiza seu objetivo de reproduzir tanto as características formais do poema quanto seu significado. Percebe-se, nesse poema, uma necessária liberdade para recuperar a palavra “est”/“east” (3ª estrofe, 3º verso); Augusto acrescenta parênteses, característica da poesia de Cummings, para criar uma tradução ainda mais fiel ao original e à própria poesia de Cummings.

Poema Nº 15 – W [ViVa] (1931):

| | |
|---|--|
| <p>somewhere i have never travelled,gladly beyond any experience,your eyes have their silence: in your most frail gesture are things which enclose me, or which i cannot touch because they are too near</p> <p>your slightest look easily will uncloze me though i have closed myself as fingers,somewhere you open always petal by petal myself as Spring opens (touching skillfully,mysteriously)her first rose</p> <p>or if your wish be to close me,i and my life will shut very beautifully,suddenly as when the heart of this flower imagines the snow carefully everywhere descending;</p> <p>nothing which we are to perceive in this world equals the power of your intense fragility:whose texture compels me with the colour of its countries, rendering death and forever with each breathing</p> <p>(i do not know what it is about you that closes and opens;only something in me understands the voice of your eyes is deeper than all roses) nobody,not even the rain,has such small hands</p> | <p>nalgum lugar em que eu nunca estive,alegremente além de qualquer experiência,teus olhos têm o seu silêncio: no teu gesto mais frágil há coisas que me encerram, ou que eu não ousa tocar porque estão demasiado perto</p> <p>teu mais ligeiro olhar facilmente me descerra embora eu tenha me fechado como dedos,nalgum lugar me abres sempre pétala por pétala como a Primavera abre (tocando sutilmente,misteriosamente)a sua primeira rosa</p> <p>ou se quiseres me ver fechado,eu e minha vida nos fecharemos belamente,de repente, assim como o coração desta flor imagina a neve cuidadosamente descendo em toda a parte;</p> <p>nada que eu possa perceber neste universo iguala o poder de tua intensa fragilidade:cuja textura compele-me com a cor de seus continentes, restituindo a morte e o sempre cada vez que respira</p> <p>(não sei dizer o que há em ti que fecha e abre;só uma parte de mim compreende que a voz dos teus olhos é mais profunda que todas as rosas) ninguém,nem mesmo a chuva,tem mãos tão pequenas</p> |
|---|--|

(CUMMINGS, 2012, p. 86-87)

Esse poema, como diz Augusto de Campos (apud CUMMINGS, 2012, p. 16), é uma das “composições líricas de juventude”, um poema lírico de celebração da beleza e do amor. Em comparação com diversos outros poemas de Cummings, trata-se de um poema que, de certa forma, não foge tanto da estrutura de poemas convencionais da época. Ainda assim, é um poema experimental, no qual Cummings não utiliza letras maiúsculas no início dos versos e estrofes; o pronome “I”, que no inglês sempre é utilizado em maiúscula, transforma-se no poema em “i” (como ocorre na obra de Cummings em geral); é um poema escrito em versos brancos, exceto a última estrofe; não há espaço entre pontuações. Apesar da falta de rimas convencionais ao fim dos

versos nas quatro estrofes iniciais, o poema possui rimas ricas na última estrofe e é repleto de rimas internas, além de diversas aliterações e assonâncias.

Em relação a uma das possíveis leituras que o poema oferece, podemos entendê-lo como uma paixão incondicional que o eu lírico demonstra pela mulher amada, um sentimento desconhecido “somewhere i have never travelled” (1º verso, 1ª estrofe). O poema traz várias personificações e uma “antropomorfização”, em que ele se vê como uma rosa da qual a amada pode dispor, abrindo-o e fechando-o: “you open always petal by petal myself as Spring opens” (3º verso, 2ª estrofe) e “or if your wish be to close me,i and” (1º verso, 3ª estrofe) / “my life will shut very beautifully,suddenly,” (2º verso, 3ª estrofe), estando disposto a viver ou morrer por ela; também há a personificação da Primavera (Spring), que possui a única letra maiúscula de todo o poema, o que se pode associar com o *carpe diem*, ou seja, a visão hedonista tão cultuada por Cummings: a “Primavera” da vida – metáfora já cristalizada – deve ser aproveitada; pode-se, também, ver a “Primavera” com um “deus” a ser idolatrado; e a chuva, personificada no último verso, em que o poeta diz que nem mesmo a chuva possui mãos tão pequenas quanto a da amada – “nobody,not even the rain,has such small hands” (4º verso, 5ª estrofe) –, reforça a ideia da delicadeza, fragilidade e beleza da mulher amada.

Ao traduzir tal poema, Augusto de Campos buscou manter o máximo possível da estrutura do original. Pode-se notar que ele preservou o aspecto tipográfico que, apesar de reduzido, é essencial: ele mantém a pontuação exatamente igual à do original, nos mesmos versos do poema; além disso, toda a falta de spacejamento notada em diferentes versos (por exemplo em “gladly”, que vem imediatamente após a vírgula), usada por Cummings para dar uma ideia de proximidade do eu lírico com a amada, também é mantida na tradução.

No entanto, por maior que seja o esforço na tradução de poemas, conforme já discutido, sempre há perdas devido às limitações naturais dos diferentes códigos linguísticos, como podemos ver abaixo:

1ª estrofe:

| Original | Tradução |
|---|--|
| <p><u>somewhere</u> i have never travelled,gladly beyond any experience,your eyes have their silence: in your most frail gesture are things which enclose me, or which i cannot touch because they are too near</p> | <p><u>nalgum</u> lugar em que eu nunca estive,alegremente além de qualquer experiência,teus olhos têm o seu silêncio: no teu gesto mais frágil há coisas que me encerram, ou que eu não ousou tocar porque estão demasiado perto</p> |

No português, perde-se a característica não convencional de Cummings, que utiliza o “I” em minúscula, considerando a norma da língua inglesa que não se aplica ao português. Assim como o autor do original se afastou da gramática normativa de sua língua, Augusto de Campos, como uma tentativa de compensação, utilizou a contração “nalgum” ao traduzir “somewhere”, porém o recorrente “I” em minúscula do original se perde em qualquer tentativa de tradução para o português.

Apesar da falta de rima ao fim dos versos, o poema em questão possui ritmo e musicalidade em rimas internas, aliterações e assonâncias que foram preservados na tradução.

2ª estrofe:

| Original | Tradução |
|--|---|
| <p>your slightest look easily will unclose me though i have closed myself as fingers,somewhere you open always petal by petal myself as Spring opens (touching skillfully,mysteriously)her first rose</p> | <p>teu mais ligeiro olhar facilmente me descerra embora eu tenha me fechado como dedos,nalgum lugar me abres sempre pétala por pétala como a Primavera abre (tocando sutilmente,misteriosamente)a sua primeira rosa</p> |

Na segunda estrofe, temos uma sonoridade quase rímica em “enclose me” (3º verso, 1ª estrofe) com “unclose me” (1º verso, 2ª estrofe), tendo também a aproximação de “closed” e “rose” na mesma estrofe. Augusto de Campos não mantém essa escolha entre as estrofes, porém cria uma sonoridade quase rímica em “gesto” e “perto” na primeira estrofe como compensação. Na segunda estrofe, pode-se observar o mesmo aspecto em “descerra” e “Primavera”, que contêm, ambos, os fonemas “e” abertos e o “r”, este foneticamente diferente. Há também, nas três primeiras estrofes do original, uma variedade de advérbios que contribuem para o efeito rímico e a sonoridade; temos, na segunda estrofe, “easily”, “skillfully” e “mysteriously”, que foram recuperadas por Augusto como “facilmente”, “sutilmente” e “misteriosamente”; pode-se perceber que a palavra “skillfully”, que literalmente seria traduzida como “habilmente”, foi traduzida como “sutilmente” por uma escolha de Augusto, e, por se tratar do “toque” de uma rosa, o ato hábil seria, de certa forma, com delicadeza, como preferiu deixar mais claro o tradutor.

Pode-se notar também, ainda na mesma estrofe, que a aliteração no terceiro verso, o som constante de “p”, que constitui o verso do original “you open always petal by petal myself as Spring opens”, foi traduzida por Augusto, que mantém a primeira letra da estação do ano em maiúscula, em “me abres sempre pétala por pétala como

a Primavera abre”; apesar de parcialmente recuperada a aliteração, que no poema de Cummings está espalhada pelo verso, na tradução de Augusto o som predomina no meio do verso, com três palavras seguidas iniciando com a consoante “p”. No mesmo verso, há o verbo “open”, que Cummings faz concordar com o pronome “you”, e logo ao fim do verso há o mesmo verbo concordando com o pronome “it”: “opens”; Augusto de Campos recupera esse aspecto ao manter o eu lírico se referindo à amada como “tu” e traduz como “abres” e “abre”, para se referir tanto à mulher amada quanto à Primavera.

3ª estrofe:

| Original | Tradução |
|---|--|
| or if your wish be to <u>close</u> me,i and my life will shut very <u>beautifully</u> ,suddenly as when the heart of this flower imagines the snow <u>carefully</u> everywhere descending; | ou se quiseres me ver fechado,eu e minha vida nos fecharemos <u>belamente</u> ,de repente, assim como o coração desta flor imagina a neve <u>cuidadosamente</u> descendo em toda a parte; |

Nessa estrofe, repete-se a profusão de advérbios que Augusto de Campos recupera totalmente; dessa vez, a repetição de “close” (“fechado”) é recuperada. Um aspecto importante nessa estrofe é a inversão em “everywhere descending”; Campos também inverte a frase em “cuidadosamente descendo”, mantendo, assim, a equivalência com o original.

4ª estrofe:

| Original | Tradução |
|---|--|
| nothing which we are to perceive in this world equals the power of your intense fragility:whose texture compels me with the colour of its countries , rendering death and forever with each breathing | nada que eu possa <u>perceber</u> neste universo iguala o <u>poder</u> de tua intensa fragilidade:cuja textura compele-me com a cor de seus continentes , restituindo a morte e o sempre cada vez que respira |

Na quarta estrofe, nota-se também que há aliterações em “which” e “world” (1º verso) e “compels”, “color” e “countries”; Augusto de Campos, no primeiro verso, utiliza aliteração de “n” e “p” em “nada”, “neste”, “universo”, “possa” e “perceber”; no terceiro verso, utiliza as aliterações em “compele-me”, “com”, “cor” e “continentes”; a tradução recupera, com mais intensidade, as aliterações de “compels”, “color” e “countries”.

Um aspecto interessante no trabalho de tradução de Augusto de Campos foi a mudança de significado que houve com as palavras “we”, “world” e “countries”: ele optou por traduzir “we” como “eu”; tal mudança possivelmente foi feita porque, no

verso anterior, o eu lírico se referia a si mesmo como “i and my life” (eu e minha vida), então ele teria simplificado tal relação ao traduzir como “eu”, talvez como uma tentativa de reduzir o tamanho do verso. Já as palavras “world” e “countries”, que traduzidas literalmente significam “mundo” e “países”, foram traduzidas como “universo” e “continentes”; tais mudanças contribuem com as aliteraões, e Augusto possivelmente utilizou palavras mais abrangentes para evitar uma perda maior de significado.

5ª estrofe:

| Original | Tradução |
|---|--|
| (i do not know what it is about you that <u>closes</u> and opens;only something in me <u>understands</u> the voice of your eyes is deeper than <u>all roses</u>) nobody,not even the rain,has such <u>small hands</u> | (não sei dizer o que há em ti que fecha e abre;só uma parte de mim compreende que a voz dos teus olhos é mais <u>profunda</u> que todas as rosas) ninguém,nem mesmo a <u>chuva</u> ,tem mãos tão pequenas |

Cummings optou por criar rimas na quinta e última estrofe; trata-se de rimas ricas alternadas (ABAB) e forte aliteração do fonema “s”. Augusto de Campos optou por não manter as rimas, talvez priorizando o caráter geral do poema, cujas quatro primeiras estrofes são versos brancos. Augusto pode ter entendido as rimas como não importantes para o poema, mas mantém a repetição do fonema “s” para garantir um efeito sinestésico. Em relação às rimas internas, no original pode-se observar “all” rimando com “small”, que Augusto de Campos recupera parcialmente em “profunda” e “chuva”.

Pode-se concluir que, nesse poema, o foco de Augusto foi manter a sonoridade das aliteraões e dos advérbios e o lirismo de Cummings; manteve aspectos únicos do poeta como a inversão, a maiúscula de uso único e a tipografia. São poucos os aspectos que se perdem no processo de tradução desse poema: apenas as rimas internas e as rimas ricas do último parágrafo; no entanto, Augusto mantém, de maneira geral, o ritmo do poema.

Poema Nº 22 – *New Poems* (1938):

| | |
|---------|---------|
| Un | a |
| der fog | o toque |
| 's | dos |
| touch | de |
| slo | len |
| ings | dos |
| fin | da |
| gering | né |
| s | voa |
| wli | tam |
| whichs | quês |
| turn | vi |
| in | ram |
| to whos | quems |
| est | ente |
| people | gente |
| be | se |
| come | torna |
| un | a |

(CUMMINGS, 2012, p. 100-101)

Esse é um dos típicos poemas gráfico-espaciais de Cummings, no qual o trabalho com a topografia se faz essencial. Temos duas linhas semânticas dispostas verticalmente: “under fog’s touchings fingerings whichs turn into whos people become un” e “slowliest”. O poeta escreveu o poema utilizando apenas 12 palavras, que, em sua maioria, são fragmentadas.

Logo no início temos “under fog’s touchings” (“ao toque dos dedos da névoa”, na tradução), que sugere a personificação da névoa e permite ao leitor uma sensação de toque extremamente suave.

Outro aspecto importante no poema é a característica própria de Cummings: ele dá aos pronomes “which” e “who” papéis importantes aqui, com significados

isolados: o poeta transforma os dois pronomes em substantivos plurais – “whichs” e “whos” – e, por meio de ambos, sugere a ideia de que, com o toque da névoa, o “which”, pronome relativo usado para determinar objetos, torna-se “whos”, referindo-se a pessoas; pode-se interpretar como um eu lírico dizendo que o corpo, sob o toque delicado do outro, torna-se muito mais do que um objeto. Também pode-se observar que o poema começa e termina com “un”, o que pode sugerir um ciclo que se fecha.

Trata-se de um dos muitos poemas eróticos de Cummings; nele, a verticalidade verificada na disposição gráfica aumenta a imagem e a sensação de erotismo sugerida; é por meio dessa disposição também que o autor dita o ritmo em que seu poema deve ser lido, chamando a atenção para a palavra “slowliest”, na qual se pode notar um advérbio (“slowly”) se transformando em um adjetivo superlativo; o poeta quebra a palavra em três fragmentos, dividindo-a perfeitamente em duas consoantes e uma vogal em cada verso.

O trabalho de tradução de Augusto de Campos manteve todo o aspecto tipográfico e topográfico do poema original; a palavra “slowliest” foi traduzida por ele como “lentamente”. Apesar da perda semântica, do que seria “o mais lentamente”, a característica gráfico-espacial, que é a principal característica do poema, manteve-se e guia a velocidade de leitura do leitor, além de transmitir a sensação de toque da névoa passando pelo corpo da amada. Augusto de Campos não conseguiu manter a quebra em três letras por verso da palavra; os dois primeiros versos de três letras foram mantidos, porém o terceiro ficou com quatro letras, o que em português se justifica plenamente para que se mantenha o ritmo.

1ª, 2ª e 3ª estrofe:

| Original | Tradução |
|-------------|------------|
| un | a |
| der fog | o toque |
| 's | dos |
| touch | de |
| slo | len |
| ings | dos |
| fin | da |
| gering | né |
| s | voa |

Nas três primeiras estrofes, há, no original, dois fonemas “s” isolados (3º verso, 1ª estrofe e 4º verso, 2ª estrofe) que dão a sensação sonora da névoa; isso também não parece ter sido recuperado na tradução em língua portuguesa, o que mostra o grande desafio que a tradução de poesia oferece. Entretanto, para manter a sonoridade e o ritmo, há a compensação do som de “d” e dois “s” ao final da preposição “dos” e da sílaba “-dos” (em “dedo”), também como forma de compensação do som de “-ing” que se perde das palavras “touchings” e “fingerings”. Augusto também busca manter a fragmentação das palavras.

4ª e 5ª estrofe:

| Original | Tradução |
|----------------|------------|
| wli | tam |
| whichs | quês |
| turn | <u>vi</u> |
| <u>in</u> | <u>ram</u> |
| <u>to</u> whos | quems |

Na tradução da quinta estrofe, Augusto mantém os pronomes transformados em substantivos de modo tão inventivo quanto o original. Além disso, apesar de não realizar a fragmentação da palavra “into” ao fim da estrofe, ele compensa isso com a quebra no meio da estrofe em “viram”, preservando, assim, a estrutura do original.

6ª e 7ª estrofe:

| Original | Tradução |
|----------|----------|
| est | ente |
| people | gente |
| be | se |
| come | torna |
| un | a |

Ao final do poema, quanto à questão de ritmo, encontramos a letra “e” predominando no original; na tradução, Augusto também o emprega parcialmente, como se pode notar em “gente” e “se”, mudando para “a” em “torna” e “a”. Em relação ao último verso, que pode ser lido como “one”, o tradutor recupera a ideia do ciclo que se fecha, já que o último verso termina como começa o primeiro; a ideia de “pessoas

se tornarem uma” é recuperada com a leitura reversa do poema, inserindo um “a”, ligando-o a “gente” e gerando uma possível interpretação: “gente se torna **a** gente”.

Dessa forma, pode-se concluir que Augusto de Campos mantém todo o ritmo do poema; encontrou uma palavra para que pudesse fragmentar e manter as sete estrofes do original, para manter o ritmo que a palavra “slowliest” (“lentamente”) impõe à leitura. Além disso, mantém o “un” (“a”) no início e no final, conseguindo, também, sugerir a ideia de ciclo no poema. Augusto recupera todos os aspectos importantes que dão significado ao poema; para o leitor, a tradução feita por ele “soa” claramente um reflexo do original.

Em uma poética como a de E. E. Cummings, na qual há uma exploração intensa da língua inglesa, do espacejamento e da disposição gráfica, não é raro considerarem intraduzíveis os poemas gráfico-espaciais; no entanto, o trabalho tradutório de Augusto de Campos, essa tradução-arte, como ele denomina, consegue diminuir ao mínimo as perdas dos poemas originais. Nota-se, na poesia de Cummings, principalmente nos poemas visuais, um uso da fragmentação das palavras para criar uma pluralidade de significados, algo impossível de se recuperar totalmente, na maioria dos casos; cabe ao tradutor, e isso Augusto faz com êxito na maioria dos poemas, reduzir ao mínimo as perdas semânticas enquanto recria, em uma relação de isomorfia, o aspecto gráfico-espacial do poema original, criando, assim, Cummings em português.

Poema Nº 42 – 95 Poems (1958):

| | |
|-------|-------|
| l(a | so |
| le | (l |
| af | f |
| fa | o |
| ll | l)l |
| s) | (ha |
| one | c |
| l | ai) |
| iness | itude |

(CUMMINGS, 2012, p. 140-141)

Esse poema, como diz o próprio Augusto de Campos (CUMMINGS, 2012, p. 37) é, talvez, o mais perfeito e emblemático de Cummings; também para Richard Kennedy (1980, p. 463, tradução minha), essa é “a construção literária mais delicadamente bela que Cummings já criou”. O poema é construído com apenas uma palavra isolada e uma única frase: “loneliness” e “a leaf falls” (abstrato x concreto); Augusto comenta: “Com esse mínimo arsenal, Cummings projeta sobre nós uma das mais densas imagens de solidão que se conhecem, no que se poderia chamar de haicai da folha-que-cai” (CUMMINGS, 2012, p. 38).

Essas duas linhas semânticas, isoladamente, não representariam grande força para expressão poética, mas é na forma que Cummings potencializa tanto a semântica quanto o poético desse poema. Por mais que Cummings experimentasse diversos recursos poéticos em diversos de seus escritos, é nesse poema que encontramos uma grande concentração deles. São três os principais recursos utilizados pelo poeta: a) fragmentação de palavras; b) utilização da visualidade dos signos; c) ambiguidade do signo tipográfico.

Tais recursos foram utilizados pelo poeta principalmente para intensificar ao máximo a imagem de solidão proposta pelo poeta. Conforme aponta Rushworth Kidder (1979, p. 201), o poema “l(a”, fora de contexto, é normalmente lido como um

poema associado à tristeza; no entanto, observando outros trabalhos de Cummings, como suas pinturas do outono e até mesmo o poema que segue “l(a”, percebe-se que, no lugar da tristeza da solidão, Cummings a aprecia juntamente com a quietude que ela propicia. Terblanche (2002, p. 59) aponta ainda que, nesse poema, não se trata de uma solidão sentimental, mas sim de uma sensibilidade taoísta-ecológica do ser natural e do indivíduo.

Há, então, dois incidentes no poema: a folha caindo e a crescente percepção do “eu” por parte do narrador; essa queda da folha se encontra com o momento de percepção do narrador, representado pelo “ll”. É nesse verso o único momento do poema em que há dois “1”, graficamente; ele também representa uma pausa, uma hesitação por parte do narrador ao se encontrar com a natureza, e integrando-se a ela. A própria natureza é representada pela queda, devido à fragmentação utilizada pelo poeta: “falls” se torna “fall” (outono), contribuindo ainda mais para a justaposição de imagens do poema.

Pode-se notar que o ícone da letra “l” pode ser confundido com o numeral “1”, o que logo no primeiro verso sugere a ideia de solidão. Percebe-se que a segunda estrofe intercala a consoante “f” durante a estrofe, que visualmente mostra a folha caindo. Há uma frase entre parênteses (os parênteses marcam a passagem de uma imagem a outra, como o “kireji” do haikai) – “a leaf falls” – e uma palavra fora – “loneliness” –, ambas fragmentadas e dispostas verticalmente, sugerindo o movimento de queda, silêncio e solidão; a única palavra completa é “one”, que ocupa um verso inteiro, o que reforça ainda mais a ideia de solidão. Ademais, o poeta cria a solidão com “loneliness” e seus quatro níveis de significado: “l” (“1”), “one”, “oneliness” e “iness”.

Na tradução, Augusto de Campos mantém a brevidade do poema. O original possui 22 caracteres, enquanto a tradução possui 21 – uma proximidade significativa. Logo na primeira estrofe de verso único, temos a representação da solidão; as letras iniciais de “solitude” são “so”, que podem ser lidas como “só”, usadas como uma forma de compensar os níveis de significado de “loneliness” do original.

Em todo o poema, Augusto, apesar de ter utilizado menos letras, adicionou dois parênteses para conseguir manter a segunda linha de significado: “a folha cai”. Mais do que isso, os parênteses foram utilizados como uma forma de compensação para o movimento de intercalada entre sílaba-vogal criada por Cummings no poema,

recuperando a imagem da folha caindo. No meio do poema, o tradutor mantém os dois “l” de “falls”, como no original, embora os tenha separado com um parêntese, talvez destacando ainda mais o efeito da solidão, ou solitude, como traduz Augusto; além de ser uma forma de recuperar o encontro entre o homem e a natureza, como propõe Cummings, e de manter a possível pausa da folha caindo.

Na última estrofe, também de verso único, nota-se que a tradução mantém o mesmo número de letras que o original; o último verso, por ser mais longo que os demais, gera a ideia de que é o solo onde a folha cai. Além disso, como se pode notar na tradução, Augusto resgata tanto a palavra isolada “solitude” quanto a frase parentética “uma folha cai”.

O que chama ainda mais a atenção para a tradução de Augusto é a sensibilidade para com o haikai de Cummings; mais do que apenas se interessar em traduzir a imagem da folha caindo, que foi recuperada ao se utilizar de outros recursos, Augusto recupera a possível imagem do encontro do homem com a natureza, frequentemente presente na poesia de Cummings.

Poema N° 72 – 73 *Poems* (1963):

| Original | Tradução |
|---------------|-------------|
| one | o |
| t | e |
| hi | ss |
| s | e |
| snowflake | flocodeneve |
| (a | (b |
| li | ri |
| ght | lha |
| in | nd |
| g) | o) |
| is upon a gra | sobre um t |
| v | ú |
| es | um |
| t | l |
| one | o |

(CUMMINGS, 2012, p. 200-201)

Esse é mais um dos poemas visuais de Cummings, apresentado na capa de *e.e. cummings – poem(a)s* (2012). Em princípio, aparenta ser um poema simples, de fácil tradução, com apenas uma frase “one this snowflake (alighting) is upon a gravestone” (“um esse floco de neve (brilhando/pousando) está sobre uma lápide”, em português); o que chama a atenção para esse poema é sua distribuição gráfico-espacial, construída acerca da noção de simetria. Com exceção os versos 5 e 11, na tradução, cada verso possui seus equivalentes tanto em posição quanto em número de letras, variando de uma a três letras; pode-se dizer, ainda, que os versos 5 e 11 também são simétricos em relação ao comprimento – versos longos –, comparados aos outros do mesmo poema. Heusser (1997, p. 248) aponta que essa simetria se assemelha à simetria radial de um floco de neve, principalmente os cinco versos centrais; menos visível ainda se visto horizontalmente, o poema pode indicar a visualidade de túmulos em um cemitério. Outra leitura possível para a disposição gráfico-espacial é a representação da queda de um floco de neve, indicada pelo início e final iguais, que sugere visualmente a posição da neve – que se inicia no topo do poema e termina no “one” final, já sobre o túmulo.

A tradução de Augusto de Campos segue a proposta gráfico-espacial do original, mantendo tanto a imagem do floco de neve caindo quanto a possível imagem de um floco de neve no centro do poema devido à simetria, que também foi mantida por Augusto. Quanto à semântica, a única perda se encontra nos cinco versos centrais e justifica-se pela necessidade de uma palavra de nove letras para que se mantivesse a simetria; a palavra “alighting” pode significar tanto “pousando” quanto “brilhando”, o primeiro significado está implícito no poema pela disposição gráfica – o que apoia a escolha de Augusto pelo segundo significado, evitando uma grave perda semântica.

O que mais chama a atenção na tradução, e isso Augusto atinge seguindo a “persona” de Cummings, é a alteração de “one” (um) para “o” nos versos inicial e final; com essa alteração, Augusto reforça o aspecto imagístico do poeta – “o” se torna mais claramente o floco de neve, objeto do poema. Com isso, tem-se uma tradução extremamente similar às características do poema original; com apenas uma perda – recuperada por uma compensação que enriquece a tradução –, Augusto recria Cummings em português; o leitor dessa tradução terá o mesmo prazer que terá um leitor do original – a tradução atinge seu objetivo.

5 NOVAS TRADUÇÕES

Apesar de este não ser o foco deste trabalho, que inicialmente pretendia apenas analisar as traduções de Augusto de Campos, apresentarei três traduções minhas. O objetivo agregado era, de início, apenas traduzir poemas que ainda não haviam sido traduzidos no Brasil; no entanto, acabei incluindo um poema do qual já havia uma tradução por Augusto de Campos, considerando que uma análise de ambas as traduções poderá proporcionar mais detalhes sobre as possíveis abordagens quando se trata de traduzir Cummings e sobre quanto os aspectos observados impactam o poema final.

A escolha dos poemas foi feita na intenção de abranger as três principais linhas poéticas de Cummings: poemas estético-visuais, lírico-amorosos e satíricos; o objetivo é, além de apresentar de forma mais abrangente a poética de Cummings, ilustrar algumas das diferenças entre cada linha temática a que o tradutor deverá estar atento. Os poemas escolhidos foram:

- “plato told” (“1 XIII”, *1 x 1 [One Times One]*, 1944)
- “i am a beggar always” (“FOUR XV”, *is 5*, 1926)
- “air,” (Nº 44, *50 Poems*, 1940)

Os poemas foram extraídos de *Cummings – Complete Poems 1904-1962* (2016); assim como o capítulo anterior, no qual os originais e as traduções dos poemas visuais são digitados e apresentados no anexo, este capítulo seguirá o mesmo esquema, apenas com o poema original “air,” anexado (ver Anexo G); as traduções, apresentadas ao lado dos originais digitados procuraram seguir a topografia e a tipografia dos originais.

5.1 Traduções comentadas

“plato told” – 1 x 1 [*One Times One*] (1944)

| Original | Tradução A. de Campos | Tradução minha |
|--|---|--|
| plato told | platão lhe | platão lhe |
| him:he couldn't believe it(jesus | disse:ele não quis ouvir(jesus | disse:ele não acreditou(jesus |
| told him;he wouldn't believe it(lao | lhe disse;ele não soube ouvir(lao | lhe disse;ele não acreditava (lao |
| tsze certainly told him,and general (yes | tse certamente lhe disse,e o general (sim | tse certamente lhe disse,e o general (sim |
| mam) sherman; and even (believe it or | senhora) sherman; e até (acredite ou | senhora) sherman; até mesmo (acredite se |
| not)you told him:I told him;we told him (he didn't believe it,no | não)você lhe disse:eu lhe disse;nós lhe dissemos (ele não ouviu,não | quiser)você lhe disse:eu lhe disse;nós lhe dissemos (ele não acreditou,não |
| sir)it took a nipponized bit of the old sixth | senhor)foi preciso um pedaço niponizado do velho elevado da 6ª | senhor)foi preciso um pedaço niponizado do velho elevado da |
| avenue el;in the top of his head:to tell him | avenida no meio da testa:pra que ele ou visse | sixth av;no meio da testa:para dizer-lhe |

“plato told”, poema satírico de Cummings publicado durante a Segunda Guerra Mundial, é uma crítica à guerra e às pessoas, às instituições e aos governos que a apoiam. Construído com uma disposição de estrofes em 1-2-3-4-5-4-3-2-1 versos, o poema não é metrificado, salvo a 7ª estrofe, nem apresenta um esquema de rimas; o ritmo é construído por meio das contínuas repetições “told”, “him” e “believe” por todo o poema.

No poema, Platão o avisou sobre a guerra, bem como Jesus, Lao-tse – fundador do taoísmo – e o General Sherman – “War at best is barbarism” (apud KIDDER, 1979, p. 159); também o avisou “você”, “eu” e “nós”, mas “ele” se recusa a dar atenção ao aviso. O que finalmente o convenceu foi um “pedaço niponizado do /

velho elevado da 6ª / avenida / no meio da testa” – na versão de Augusto de Campos. Esse “pedaço niponizado da 6ª avenida” refere-se à sucata do “velho elevado” de Nova York que foi vendido ao Japão durante a Segunda Guerra Mundial, sucata que seria utilizada para fins de guerra. Mais de 20 anos depois, Cummings, em uma carta, considerou essa ironia como uma “punição justa” (KIDDER, 1979, p. 159).

Para a tradução desse poema, há três pontos que geram certa dificuldade:

1) Cummings se utiliza de verbos modais e o verbo “do” no passado para alterar o verbo “believe”: “couldn’t”, “wouldn’t” e “didn’t”; visto que Cummings explorava as possibilidades do inglês em muitos de seus poemas, Augusto de Campos, em sua tradução – seguindo sua proposta de “persona” –, também explora as possibilidades do português e utiliza o verbo “ouvir” acompanhado de “não quis”, “não soube” e “não”; a consequência dessa mudança, positiva, encontra-se nos dois últimos versos do poema – enquanto no poema original não há nenhuma fragmentação de palavras para criar novos significados, Augusto cria uma: “para que ele ouvisse”, abrindo significado, também, para “para que ele ouvisse ou visse”.

Minha tradução, no entanto, com o intuito de recriar apenas as características próprias do poema, mantém o verbo “acreditar” (“believe”, no original); em vez de utilizar verbos auxiliares, escolhi alterar o tempo verbal dos verbos, principalmente para não criar versos excessivamente longos: “acreditou” e “acreditava”; essa tradução mais literal gerou uma nova ironia no poema e um duplo significado na terceira estrofe, quando Jesus lhe disse e ele “não acreditava”, abrindo significado para um certo ceticismo por parte “dele”. Além disso, manter o verbo “acreditar” não altera a ligação com a 5ª e 6ª estrofes “believe it / or / not” (“acredite / se / quiser”); com isso, obtém-se a manutenção do ritmo do original, recuperando as repetições.

2) Na 7ª estrofe, conforme mencionado, há uma metrificação; ao mencionar o Japão (“niponized”), Cummings cria uma estrofe 3-6-3, sugerindo uma possível estrutura do haikai. Aparentemente, Augusto não se preocupou em recuperar essa característica do poema, visto que o poema não segue nenhuma estrutura fixa. Levando em consideração que Cummings dava atenção especial a cada mínimo detalhe de seus poemas, considerei que essa característica não foi ocasional; procurei, então, recuperar o formato de haikai, resultando em uma estrofe de 5-7-5 sílabas. Embora haja semelhança entre as duas traduções, para recuperar a estrutura

foram necessários *enjambements* e fazer referência à “sixth avenue” na estrofe seguinte:

7ª estrofe:

| Original | Tradução A. de Campos | Tradução minha |
|---|--|---|
| sir)it took a nipponized bit of the old sixth | senhor)foi preciso um pedaço niponizado do velho elevado da 6ª | senhor)foi preciso um pedaço niponizado do velho elevado da |

3) O terceiro ponto gira em torno da frase “the old sixth / avenue / el:”. Aqui, preocupei-me em manter a abreviação de “el” (“elevated”) e houve uma apreensão com a tradução ou não de “sixth avenue”. A opção por manter “sixth avenue” proporcionou a abreviação “av”, aproximando-se do original juntamente com a pontuação que se manteve; além disso, ao manter “sixth avenue”, houve uma remissão direta ao local do poema e ao fator histórico, ambos importantes, para melhor entendimento do poema.

Apesar de as traduções serem relativamente semelhantes, as duas propostas diferentes servem para ilustrar possíveis métodos para se traduzir Cummings. De um lado, uma proposta de transfiguração, persona, na qual Augusto se torna Cummings e faz de “plato told” seu próprio poema, inserindo efeitos poéticos não inclusos no poema original, mas frequentemente utilizados em outros poemas do autor; de outro, uma proposta menos criativa, mais focada nas características do texto fonte. Embora sejam aplicáveis ambas as possibilidades nesse poema, em muitos outros poemas de Cummings será exigida criatividade por parte do tradutor para recriar os recursos do poeta ao explorar as possibilidades da língua inglesa, conforme será visto nas duas próximas traduções.

a sonoridade do poema: “beggar / begs”, “mind / BLIND”, “slightly / sign / i”, “whom / who”, “little love”, “plugged promise”, “something / wandering / having / turning”; a expressão “unspeaking” inventada pelo poeta; além do aspecto estético-visual que, apesar de pouco expressivo, deve ser mantido.

Minha tradução recuperou boa parte da sonoridade do poema original: as assonâncias “e” e “i” acompanhadas de aliterações “n” e “m” em “pedinte / sempre / mente / sutilmente / paciente / indizente / frente / completamente / meubem / pensamentos / cuidadosamente / novamente”; repetições de “indo”, em “ouvindo / indo / possuindo”; “emperrada promessa”; aliterações de “s”: “CEGO / sim / pessoa / você / se / sonhos / necessário / pensamentos / sobretudo / promessa / atrás / dedos / possuindo / elemesmo / esperança / esquina”. No entanto, há outros pontos que geraram mais dificuldades para tradução e que merecem atenção.

1) Para a tradução de “unspeaking”, procurei o uso de um prefixo de negação na palavra “dizer”; como uma forma de compensação a outras expressões que não foram recuperadas completamente na tradução, escolhi a palavra “indizente” (ĩ.dʒi.z'ěj.tʃi), que soa semelhantemente à palavra “indigente” (ĩ.dʒi.ʒ'ěj.tʃi), proporcionando, assim, uma nova significância à tradução.

2) A tradução de “plugged promise”. Aqui, Cummings cria uma expressão de certo modo obscura, sem significado definitivo; procurei primeiramente, então, uma expressão que pudesse ser obscura e que mantivesse a sonoridade original iniciada em “p”.

3) Outra dificuldade foi a tradução das expressões “toss him a few thoughts” e “out of your brain” e da onomatopeia “taptaptaps”. A palavra “toss”, traduzida como “jogá-lo”, também é utilizada no sentido de jogar uma moeda, criando um signo duplo no poema; na tradução, porém, o efeito se perdeu, mas o contexto reforça a ideia de “esmola” recebida pelo narrador. Já a expressão “out of (one’s) brain” significa estar sob efeito excessivo de álcool ou drogas; logo, a tradução procurou um termo relacionado: “fora de ti”. No entanto, o sentido do narrador saindo da “mente, esperança, vida” da amada, se perderia completamente; por não encontrar uma solução que mantivesse ambos os significados, optei por manter “para fora de sua”, pois o significado semântico desse verso é essencial para o entendimento do poema como um todo. “taptaptaps”, por sua vez, foi traduzida como uma onomatopeia “toctoctocs”; apesar de serem diferentes e de “toctoc” ser mais utilizada no sentido de

sons ao bater em portas, “toc” possibilita a leitura como “toque” e até mesmo como uma batida no chapéu por parte do pedinte.

4) Em relação à tradução de “kid” e de “bother you”, foram necessárias duas mudanças que podem parecer erro de tradução, mas que foram necessárias para manter a ambiguidade entre um poema para a amada e um para um pedinte, uma vez que o inglês possui uma maior facilidade para se manter neutro – percebe-se que, no poema de Cummings, não há um gênero definido a quem o poema se dirige, sendo apenas tratada como “you / kid / your”. A palavra “kid” foi traduzida por “meubem”, mantendo a ausência de gênero e sendo um termo que pode ser usado ao se dirigir a uma criança; as palavras foram mantidas sem espaçamento para seguir a mesma estrutura de “elemesmo”, que, apesar de tal recurso não estar presente no poema original, reforça imagetivamente a ideia de uma só pessoa. Por sua vez, “bother you” exigiu um erro gramatical; em todo o poema foi utilizado “você / se”, e em “bother you” utilizou-se “te incomodar”; levando em consideração o contexto de um pedinte e o tom informal, a escolha se torna adotável visto que na linguagem cotidiana essa alteração de sujeitos acontece frequentemente.

Sendo assim, a tradução desse poema mantém uma considerável proximidade com o poema original; mais do que na tradução anterior, a criatividade se fez mais presente nesse poema. Percebe-se, com isso, que o tradutor, ao entrar na “persona” de Cummings, conforme propõe Augusto de Campos, atinge uma equivalência maior com o texto original, visto a própria liberdade de Cummings ao criar palavras e estruturas gráfico-espaciais.

“air,” – 50 Poems (1940)

| Original | Tradução minha |
|---|---|
| <p>air,</p> <p>be comes or</p> <p>(a)</p> <p>new (live) now</p> <p>;&</p> <p>th (is no littler th</p> <p>an a:</p> <p>fear no bigger th an a:</p> <p>hope)is</p> <p>st anding st</p> <p>a.r</p> | <p>ar,</p> <p>se torna or</p> <p>(vi)</p> <p>aflora (vente) agora</p> <p>;&</p> <p>est (é não menor qu</p> <p>e um:</p> <p>medo não maior qu e um:</p> <p>sonho)a</p> <p>est ável estrel</p> <p>a.r</p> |

Publicado em *50 Poems*, “air,” é um poema descritivo de Cummings; ele descreve uma estrela que aumenta seu brilho enquanto o ar se torna novo com vivacidade. Visto que se trata de um poema gráfico-espacial de Cummings, cujas complexidade e precisão produzem diversos problemas, a tradução será discutida verso a verso.

Verso 1 – Mantive o significado literal, visto a proximidade com o português, e a pontuação, bem como todas as letras minúsculas durante o poema.

Versos 2, 3 e 4 – “becomes” é traduzido como “se torna”, mantendo o número de letras dos versos 2 e 3 igual ao do original. Por manter o “or”, palavra em francês que significa “ouro”, a visualidade do verso não se altera, por mais que “or”, em inglês, também signifique “ou”, mantendo, assim, uma palavra com significado próprio da língua inglesa; recupero tal normalidade com a possível leitura de “ora”, conectando-

se com o verso 6 (“oraflora”, lendo-se “ora aflora”). O uso de “ora”, inclui, também, o significado de “now”, reforçando a imagem momentânea que o poeta nos passa.

Versos 5 e 7 – Por mais que o verbo “ver” na primeira pessoa do singular crie um significado a mais, tal mudança foi necessária para recuperar o significado original. Outra opção seria “vívido”; no entanto, optei por “vivente” para recuperar uma palavra com significado separado no verso 7, “live”, recuperado por “vente”, mantendo a semântica relacionada ao ar.

Versos 6 e 8 – Aqui, Cummings, ainda se tratando do ar, utiliza-se de duas palavras de três letras, com início e fim iguais. No português, seria impossível tal utilização mantendo o mesmo campo semântico; sendo assim, procurei palavras com valor semântico semelhantes, encontrando as palavras “aflora” e “agora”, que diferenciam-se apenas pelo “g” e pelo “fl” e têm significado semelhante ao poema original.

Versos 10, 11 e 12 – Cummings se utiliza da repetição de “th” com o início de “this” e “than” e ainda de um jogo de palavras em “this is”, quase irrecuperável em português. O que obtive foi “est-é” (como uma elisão de “este é”), conectando, assim os versos 10 e 11. Observa-se, ainda, que o primeiro “th” é conectado com o “is” do verso 17. Por mais que não tenha recuperado a repetição entre os dois “th”, crio uma nova repetição com os versos 10 e 18, 12 e 15.

Versos 13 e 16 – Mantém-se a repetição com duas vogais e uma consoante.

Versos 14, 15 e 16 – Cummings mantém um paralelismo entre os versos 14 e 11; nesse caso, mantenho a ordem sintática e o paralelismo.

Verso 17 – “hope” traduzido literalmente seria “esperança”, no entanto isso quebraria o aspecto visual do poema; então, busquei uma palavra de campo semântico semelhante com poucas letras, encontrando a palavra “sonho”. “is” está conectado com o verso 10, o que me levou a traduzir como “a” para manter o significado de “esta” (“this”).

Versos 18, 19, 20 e 21 – Os últimos quatro versos foram os que trouxeram mais dificuldades. Mais uma vez Cummings se utiliza de repetições: “st”. Com essa quebra, Cummings gera a palavra “anding”, intraduzível e perdida na tradução. Consegui recuperar a repetição inicial das palavras “est”, criando uma repetição também com o verso 10; porém, a estrutura (verso curto – verso longo – verso curto) foi perdida. Não foi encontrada nenhuma solução que mantivesse essa estrutura e que não se

perdesse totalmente a ligação da palavra “estrela”, fragmentada para também criar a palavra “ar”; logo, considere a ligação de estrela e ar mais importante para o poema. Esse é o ponto central do poema; nesse trecho, temos as três palavras centrais: “estável”, “estrela” e “ar”. Utilizei a pontuação original para conseguir completar a palavra “estrela” e manter “ar”, com uma nova possível leitura de “estrelar”. A mudança estrutural é justificável de acordo com uma análise feita por Etienne Terblanche e Michael Webster (2007, p. 161); nesse artigo, os autores propõem que o brilho da estrela aumenta conforme o decorrer do poema; logo, o aumento de letras (3-4-6 letras, respectivamente) pode ser justificado como um aumento estético-visual desse brilho.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, vimos algumas propostas para a tradução de poesia; apesar de semelhantes, elas se completam e se reforçam mutuamente. Essas abordagens nos serviram como excelente base para entender o que envolve a tradução de poesia; bem mais do que uma tradução referencial, que leva apenas o significado em consideração, a tradução de poesia exige a tradução da “informação estética”, ou da “significância” do poema – constituída pela relação entre a forma e o conteúdo. Seguindo essas propostas, a tradução de poesia deverá resultar em um poema semelhante ao poema original, um poema que respeite as características do original de tal forma que o leitor possa afirmar que leu o poema original ou, ainda, que teve a mesma experiência de um leitor do poema original.

Para possibilitar essa experiência, é necessário, entre outros aspectos, certa familiaridade com a obra do autor. Assim, no terceiro capítulo, abordamos brevemente o histórico de Cummings e os acontecimentos que o tornaram um poeta, bem como a influência sobre sua poesia; em seguida, estudamos sua obra – sua posição dentro do Modernismo, as críticas à sua produção, sua visão de mundo e as principais técnicas utilizadas por ele em sua obra poética.

Ao analisar as traduções de Augusto de Campos, e ao traduzir os poemas de Cummings, notamos que a informação estética de poemas que são para o olho, e não para os ouvidos – conforme propõe o poeta –, torna-se mais clara, bem como a relação de isomorfia entre original e tradução. Nessas traduções, chegamos à conclusão de que, para propiciar ao leitor da tradução uma experiência análoga à que tem um leitor do poema original, é necessário um processo “usurpatório” do poema original, conforme propunha Haroldo de Campos. Esse processo podemos associar à proposta de “persona” de Augusto de Campos, ou seja, o poema passa a ser do tradutor, a tradução se torna o original e o tradutor tem liberdade para tentar alcançar uma fidelidade estética ainda maior. Se E. E. Cummings era um poeta experimental que explorava as possibilidades da língua inglesa, seu tradutor deverá se colocar como um poeta experimental que explore as possibilidades da língua portuguesa e, com base em estudos sobre o poeta, seguir também a visão de mundo e as técnicas de Cummings como se fossem suas. O tradutor poderá se valer da ampla liberdade necessária para a recriação dos poemas inventivos: a tradução de Cummings nos

permite criar novas palavras, fragmentá-las – criando novos significados –, realizar alterações semânticas em prol dessa fragmentação etc. Além disso, se cada poeta adotar um tratamento diferente para traduzir os poemas de Cummings, teremos uma abordagem e um resultado diferentes para cada poema; as técnicas utilizadas pelo poeta, por mais que fossem as mesmas durante toda sua obra poética, criavam significados diferentes de poema a poema. Este trabalho procurou mostrar a possibilidade de se traduzir um poeta quase intraduzível, observando analiticamente a qualidade das traduções de Augusto de Campos; para uma futura tradução de Cummings, como é no caso deste trabalho, conhecer os procedimentos adotados por Augusto de Campos em seu trabalho tradutório possibilitará que Cummings continue a ser recriado em português de modo a não se perder o essencial de sua poesia durante a tradução.

REFERÊNCIAS

- ALI, M. Said. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2006.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASSNETT, Susan. **Estudos da Tradução**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.
- BEACH, Christopher. **The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BLACKMUR, R. P. Notes on E. E. Cummings' Language. *In*: ROTELLA, Guy. **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston: G.K. Hall & Co., 1984a. p. 107-124.
- BLACKMUR, R. P. Review of 50 Poems. *In*: ROTELLA, Guy. **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston: G.K. Hall & Co., 1984b. p. 70-72.
- BOASE-BEIER, Jean. Poetry. *In*: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (org.) **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2011. p. 194-196.
- BRITTO, Paulo Henriques. Augusto de Campos como tradutor. *In*: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7letras, 2004. p. 323-333.
- BRITTO, Paulo Henriques. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano X, n. 15, p. 239-254, jul./dez. 2006.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução Literária**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia**: Revista de Literatura e Linguística, Recife, v. 1, n. 20, p. 226-242, dez. 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.) **Transcrição**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, Reverso, Controverso**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud Livre**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHEEVER, Susan. **E. E. Cummings: A life**. New York: Pantheon Books, 2014.

CORMIER, Cécile. Use, Disuse, and Abuse of Capitals in E. E. Cummings. **Spring**, [s. l.], n. 10, p. 173-184, 2001.

CUMMINGS, E. E. *et al.* **Eight Harvard Poets**. New York: Laurence J. Gomme, 1917.

CUMMINGS, E. E.; FIRMAGE, George J. (org.). **A Miscellany**. New York: Liveright Publishing Corporation, 1965.

CUMMINGS, E. E. **Poem(a)s**. Tradução: Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1999.

CUMMINGS, E. E. **Poem(a)s**. Tradução: Augusto de Campos. 3. ed. revista. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

CUMMINGS, E. E. **Complete poems, 1904-1962**. London: Liveright Publishing Corporation, 2016.

CURETON, Richard. E.E. Cummings: A Study of the Poetic Use of Deviant Morphology. **Poetics Today**, [s. l.], v. 1, n. 1-2, p. 213-244, 1979.

DOYLE, Michael Scott; SCHENLEY, Cassidy. The poet and his translator: an interview with Salgado Maranhão and Alexis Levitin. *In*: CAVENDISH, S.; VALOIS, M. (org.). **Teoria e Prática da Tradução Literária**. Recife: Editora UFPE, 2014. p. 217-229.

ELIOT, T. S. The Metaphysical poets. **The Times Literary Supplement**, London, ano 20, n. 1031, p. 669-670, 20 out. 1921. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?p=GDCS&u=webdemo&v=2.1&it=r&id=GALE%7CEX1200028145&asid=1646197200000~ccc01de1>. Acesso em: 28 fev. 2022.

ESSERT, Emily. "Since Feeling is First": E. E. Cummings and Modernist Poetic Difficulty. **Spring**, [s. l.], n. 14/15, p. 197-210, 2006.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o Poema**. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

FALEIROS, Álvaro. Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos. **Ipotesi** – Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, p. 107-119, jan./jun. 2013.

FALEIROS, Á. Tradução & poesia. *In*: AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, É. N. A. (org.). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp: Cultura Acadêmica, 2015. p. 263-275.

FALEIROS, Álvaro; CESCO, Andréa; FERNANDES, Fabiano; ABES, Gilles. Mário Laranjeira: Trajetória de um Tradutor. **Cadernos de Tradução**: Florianópolis, v. 38, n. esp. Baudelaire 150 anos, p. 167-183, ago./dez. 2018.

FALLON, D. April. Modernist Faiteur: Influence of Paris on E. E. Cummings. **Spring**, [s. l.], n. 18, p. 48-59, 2011.

FRIEDMAN, Norman. **e. e. cummings**: The Growth of a Writer. London: Southern Illinois University Press, 1964.

FRIEDMAN, Norman. E. E. Cummings and His Critics. **Spring**, [s. l.], v. 6, n. 2, p. 114-133, 1964.

FRIEDMAN, Norman. **E. E. Cummings**: The art of his poetry. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967.

FRIEDMAN, Norman (org.). **E. E. Cummings**: A collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.

FRIEDMAN, Norman. NOT “e. e. cummings”. **Spring**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 114-121, 1992.

FRIEDMAN, Norman. **(Re)Valuing Cummings**: further essays on the poet, 1962-1993. Florida: The University Press of Florida, 1996a.

FRIEDMAN, Norman. NOT “e. e. cummings” REVISITED. **Spring**, [s. l.], n. 5, p. 41-43, 1996b.

GALINDO, Caetano; COSTA, Walter (org.). **Paulo Henriques Britto**: Entrevista. Curitiba: Medusa, 2019.

GRABHER, Gudrun. I paint (my poems), therefore i am: The visibility of language and its epistemological implications for the ‘I’ in E. E. Cummings’ poetry. **Spring**, [s. l.], n. 10, p. 48-57, 2001.

GRUMMAN, Bob. The Importance of Technical Innovation in the Poetic Maturation of Cummings. **Spring**, [s. l.], n. 13, p. 74-89, 2004.

GUERINI, Andréia. “L’infinito”: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 6, p. 105-114, 2000.

HEUSSER, Martin. **I am My Writing**: The poetry of E. E. Cummings. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997.

HUANG-TILLER, Gillian. “Baby-Talk” or Artistic Precision: Cummings’ “Post Impressions” in &[AND] – and No Thanks to R. P. Blackmur. **Spring**, [s. /], n. 23, p. 83-107, 2020.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. *In*: VENUTI, Lawrence; BAKER, Mona (org.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2000. p. 113-118.

KENNEDY, Richard S. **Dreams in the mirror**. New York: Liveright Publishing Corporation, 1980.

KIDDER, Rushworth M. **E.E. Cummings**: An Introduction to the Poetry. New York: Columbia University Press, 1979.

KLEINZAHLER, August. Little Lane Balloonman. **London Review of Books**, London, v. 36, n. 19, 2014. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n19/august-kleinzahler/little-lane-balloonman>. Acesso em: 28 fev. 2022.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: do sentido à significância. São Paulo: Edusp, 2003.

LANDLES, Iain. An Analysis of two poems by E. E. Cummings. **Spring**, [s. /], n. 10, p. 31-43, 2001.

MILTON, John. **Tradução**: Teoria e Prática. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MINDLIN, José. **Uma Vida Entre Livros**: Reencontros com o tempo. São Paulo: Edusp: Companhia das Letras, 1997.

MONROE, Harriet. Flare and Blare. *In*: ROTELLA, Guy. **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston: G.K. Hall & Co., 1984. p. 40-43.

NÓBREGA, Thelma Médice; GIANI, Giana M. G. Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli Falam sobre Tradução. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, n. 11, p. 53-65, jan./jun. 1988.

NÓBREGA, Thelma Médici; MILTON, John. The role of Haroldo and Augusto de Campos in bringing translation to the fore of literary activity in Brazil. *In*: MILTON, John; BANDIA, Paul (org.). **Agents of Translation**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008. p. 257-277.

NORMAN, Charles. **The Magic-Maker**: E. E. Cummings. New York: The Macmillan Company, 1958.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Questões sobre a tradução de “Elegy:going to bed” de John Donne: Entrevista com Augusto de Campos. *In*: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7letras, 2004. p. 285-295.

- PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária – aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Editora Ática, 2008. (Série Temas)
- PEREIRA, Cristina M. C. Entrevista com Augusto de Campos. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, [s. l.], n. 19, p. 13-23, 2011.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.
- PRADO, Célia Luiza. Tradução, Paródia e Paráfrase: as reescrituras poéticas de Manuel Bandeira. **TradTerm**, [s. l.], v. 18, p. 1-23, 2011.
- ROTELLA, Guy. **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston: G. K. Hall & Co., 1984.
- SALMAN, Daisy Sada. Inovação na Poesia Americana: E. E. Cummings. **Revista de Letras/USP**, [s. l.], v. 21, n. 1, p. 57-65, 1981.
- SALVADORI, Juliana Cristina; SILVA, Mônica Santos. A tradução de E.E. Cummings na formação de um cânone doméstico/brasileiro: um estudo de caso sobre projeto tradutório de Augusto de Campos. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 69, n. 1, p. 235-250, abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262016000100235&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 18 maio 2021.
- SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio C. (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- TÁPIA, Marcelo. Ao que se dá o tradutor de poesia? *In*: CAVENDISH, S.; VALOIS, M. (org.). **Teoria e Prática da Tradução Literária**. Recife: Editora UFPE, 2014. p. 53-65.
- TÁPIA, Marcelo. Trans-Helenizações. *In*: GUERINI, A.; MELLO, S. H.; COSTA W. (org.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. p. 137-160.
- TERBLANCHE, Etienne. Cummings' "(a)": Solitude, Solidarity, Wholeness. **Spring**, [s. l.], n. 11, p. 52-65, 2002.
- TERBLANCHE, Etienne; WEBSTER, Michael. Eco-iconicity in the poetry and poem-groups of E. E. Cummings. *In*: TABAKOWSKA, E.; LJUNGBERG, C.; FISCHER, O. (ed.). **Insistent Images**. Amsterdam: John Benjamins, 2007. p. 155-172. (Iconicity in Language and Literature 5).
- UOL. **Bibliografia: Augusto de Campos**. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/biografia.html>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- VIZIOLI, Paulo. **Poetas norte-americanos**. Rio de Janeiro: Lidador, 1976.
- VIZIOLI, Paulo. A tradução de poesia em Língua Inglesa. **Tradução & Comunicação**, [s. l.], n. 2, p. 109-128, 1985.

WASSERMAN, Sarah. E. E. Cummings and "The New Art". **Spring**, [s. l.], n. 16, p. 156-162, 2007.

WEBSTER, Michael. **Notes on the Writings of E. E. Cummings**. Disponível em: <https://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Notes.htm>. Acesso em: 2 mar. 2022.

WELCH, Michael Dylan. The haiku sensibilities of E. E. Cummings. **Spring**, [s. l.], n. 4, p. 95-120, 1995.

ANEXO A – Poema “it may not always be so”, primeira versão

IT may not always be so; and I say
That if your lips, which I have loved, should touch
Another's, and your dear strong fingers clutch
His heart, as mine in time not far away;
If on another's face your sweet hair lay
In such a silence as I know, or such
Great writhing words as, uttering overmuch,
Stand helplessly before the spirit at bay;

If this should be, I say if this should be —
You of my heart, send me a little word;
That I may go unto him, and take his hands,
Saying, Accept all happiness from me.
Then shall I turn my face, and hear one bird
Sing terribly afar in the lost lands.

ANEXO B – Poema “twi-”, original e tradução

| Original: | Tradução: |
|---------------------------------|------------------------------------|
| twi- | crep- |
| is -Light bird | úscu -Luz ave |
| ful | to |
| -ly dar | -tal esc |
| kness eats | uro come |
| | |
| a distance a | um longe um |
| c(h)luck | g(c)ar(g)c |
| (l)ing of just bells (touch)ing | arejo de simples sinos (plang)ente |
| ?mind | ?mente |
| | |
| (moon begins The | (lua começa A |
|) |) |
| now,est hills er dream;new | g(or)a,(i)montes(ente)sonho;nova |
| .oh if | .oh se |
| | |
| when: | quando: |
| & | & |
| a | e |
| nd O impercept i bl | Ó impercept í vl |

ANEXO C – Poema “l(a”, original e tradução

Original:

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

Tradução:

so

(l

f

o

l)l

(ha

c

ai)

itude

ANEXO D – Carta de Augusto de Campos para E. E. Cummings

são paulo 31 outubro 1956

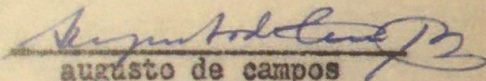
dear mr e.e. cummings

an admirer of your poetry & poet myself (perhaps you remember the coloured printing of noigandres 2) i have been "compelled" to translate into my old unused (portuguese) and now new (brasilian) jaguar language some of your most perihous poems. anyway these devoted translations would be sleeping in my drawers for some many moneyless years were not for the kindness of mr sineão leal, director of the service of documentation of the brazilian ministry of education, who offers me an astonishing opportunity to print them (i confess i dont quite understand that" - he said to me - "but i believe in it as in the crede." (what else could i want?). so here am i asking your kind permission for the reproduction of texts, free of any expenses, since the books will not be sold, but distributed (as all editions of the ministry of education) among interested peoples 2000 copies.

poems translated:

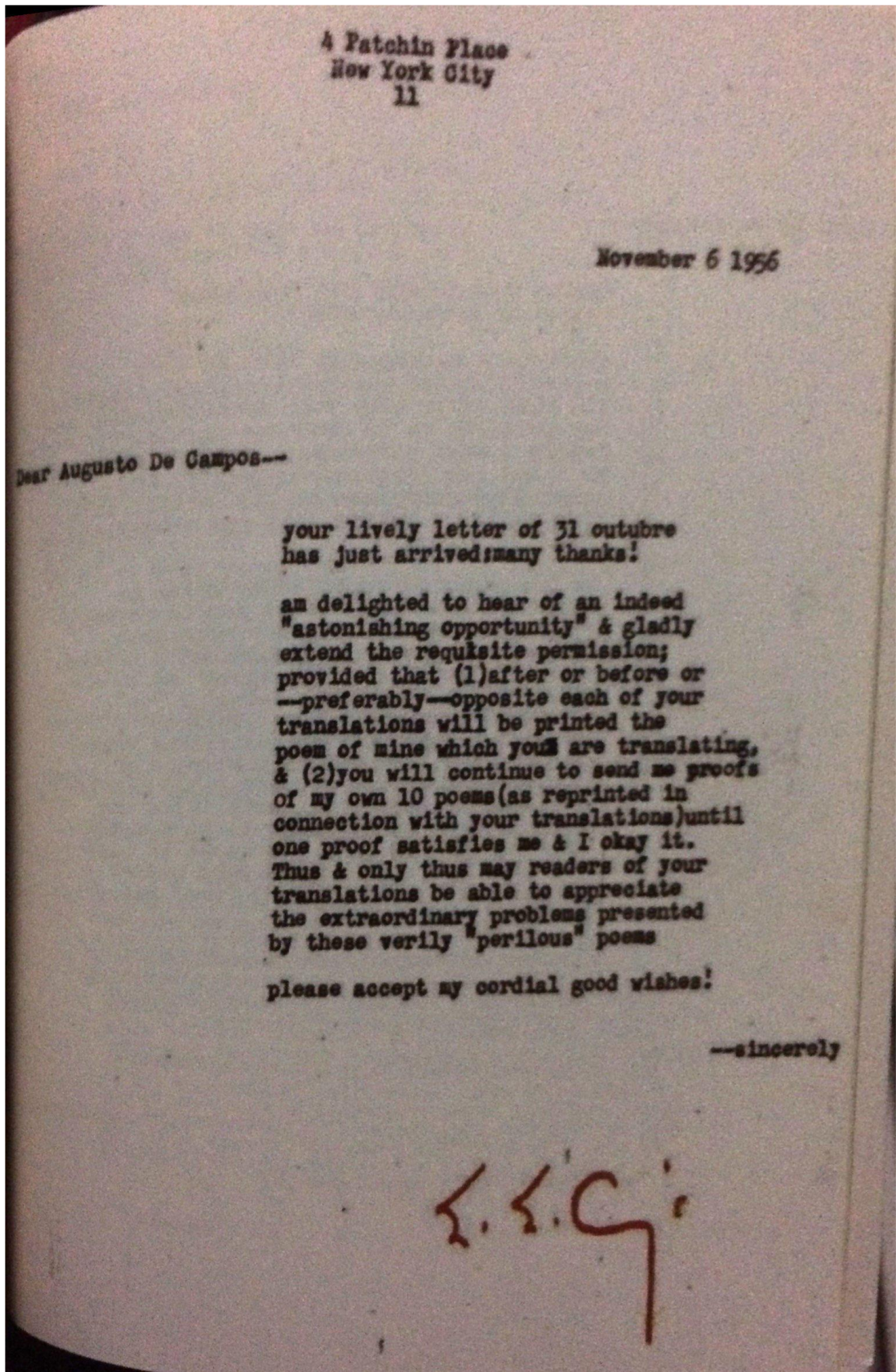
- 1) i will be
- 2) MEMORABILIA
- 3) twi-/is -Light bird
- 4) o pr
- 5) r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
- 6) go-perpe-go
- 7) birds(/here, inven
- 8) brLight
- 9) un
- 10) (fea

SINCEREYOURSLY

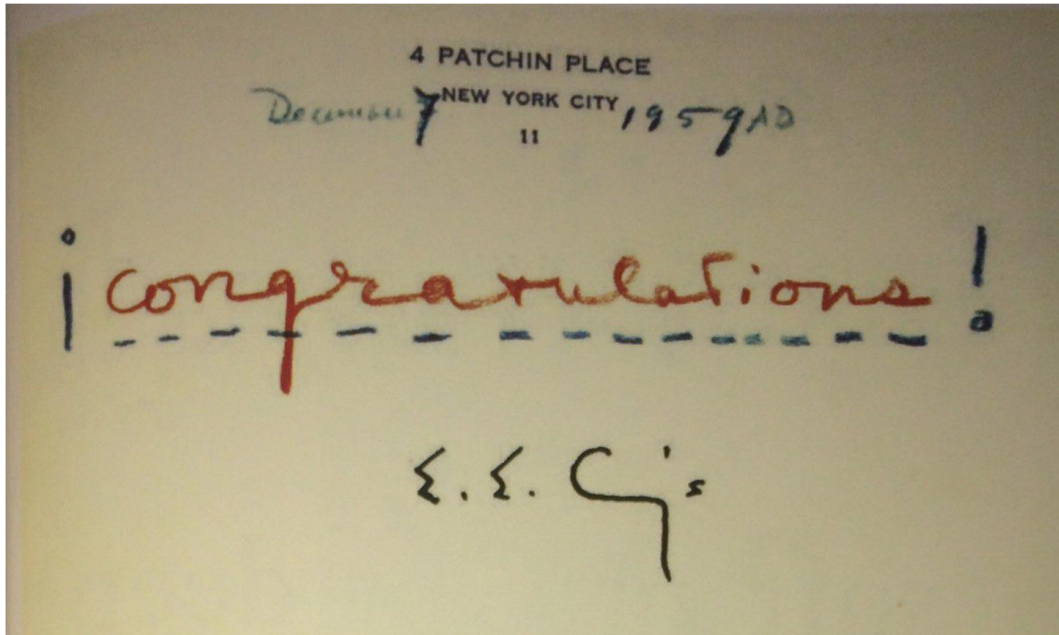

 agosto de campos

adress: Rua Cândido Espinheira 635
 São Paulo
 BRASIL

ANEXO E – Carta de resposta de E. E. Cummings para Augusto de Campos



ANEXO F – Carta “congratulations” de E. E. Cummings para Augusto de Campos



ANEXO G – Poema “air,”

44

air,

be
comes
or

(a)

new
(live)
now

;&

th
(is no littler
th

an a:

fear no bigger
th
an a

hope)is

st
anding
st

a.r