


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LAURA MOREIRA TEIXEIRA

E.E. CUMMINGS ENTRE CRÍTICOS: uma leitura
da recepção à obra cummingsiana nos Estados Unidos
Moderno e no Brasil Concreto



ARARAQUARA – S.P.
2022

LAURA MOREIRA TEIXEIRA

E.E. CUMMINGS ENTRE CRÍTICOS: uma leitura da recepção à obra cummingsiana nos Estados Unidos Moderno e no Brasil Concreto

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teorias e Críticas da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: CAPES/ PROEX Código de Financiamento 001

ARARAQUARA – S.P.
2022

T266e

Teixeira, Laura Moreira

E. E. Cummings entre críticos : uma leitura da recepção à obra cummingsiana nos Estados Unidos Moderno e no Brasil Concreto / Laura Moreira Teixeira. -- Araraquara, 2022

270 f. : il., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Literatura. 2. Poesia americana. 3. Crítica. 4. Poesia concreta. 5. E. E. Cummings. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LAURA MOREIRA TEIXEIRA

E.E.CUMMINGS ENTRE CRÍTICOS: uma leitura da recepção à obra cummingsiana nos Estados Unidos Moderno e no Brasil Concreto

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teorias e Críticas da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: CAPES/PROEX Código de Financiamento 001

Data da defesa: 31/05/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dr. Antônio Donizeti Pires

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara (FCL-Araraquara).

Membro Titular: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) - Faculdade de Ciências e Letras Campus de Assis (FCL-Assis).

Membro Titular: Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Faculdade de Letras (FaLe)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àquelas que sabem de sua importância e influência em tudo que sou e que sempre fiz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente e principalmente, à minha mãe e à minha irmã, não apenas pelo apoio ao longo da escrita e de todo o estudo, mas por sempre estarem ao meu lado e por compartilharem comigo os momentos mais importantes.

Trilhei o caminho até aqui graças ao amor e carinho de vocês; e continuei a trilhá-lo da mesma forma.

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Antônio Donizeti Pires, por estes dois anos de trabalho que resultaram neste trabalho;

Agradeço à Banca Examinadora:

Professor Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, pela participação na Banca, por sua delicadeza e pela rica conversa, e, também, pela disciplina “Literatura e Artes Plásticas”, da qual grande parte das ideias da relação entre a poesia e a pintura de Cummings surgiu, e que nortearam muitas das conclusões da pesquisa;

Professor Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, pela participação nas Bancas de Qualificação e Defesa; agradeço por suas “provocações” que instigam a mente e nos faz tomar o caminho – quase sempre – ao contrário. Não posso deixar de também agradecer por sua orientação desde a Graduação. Caso a disciplina “Poetas tradutores e a tarefa da tradução” não tivesse existido, o meu encontro com E.E. Cummings – muito provavelmente – teria terminado na pequena exposição de poetas tipógrafos e se perdido;

Agradeço ao Professor Dr. Alcides Cardoso dos Santos por sua participação na Banca de Qualificação, por sua delicadeza e atenção, por sua leitura cuidadosa dos capítulos iniciais e por seus comentários e apontamentos que auxiliaram na finalização da pesquisa;

Agradeço à CAPES, pois “o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

Gostaria de também agradecer aos seguintes professores que participaram, de um modo ou de outro, do meu percurso acadêmico e que influenciaram positivamente meus aprendizados: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (UNESP/FCLAr), Prof. Dr. Alexandre Agnolon (UFOP), Prof^ª. Dra. Ana Utsch (UFMG), Prof^ª. Dra. Cilza Bignoto (UFOP), Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel (UFOP), Prof. Dr. José Luiz Vila Real (UFOP), Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP/FCLAr), Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas (UFMG), Prof^ª. Dra. Maria Clara V. Galery (UFOP), Prof. Dr. Melliandro Mendes Galinari (UFOP), Prof^ª. Dra. Mônica Gama (UFOP), Prof^ª. Dra. Myriam Ávila (UFMG), Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said (UFMG), Dr. Samuel Rezende Moreira.

*“i am a little church(no great cathedral)
[...]
i am a little church(far from the frantic
world with its rapture and anguish) at peace with nature
- i do not worry if longer nights grow longest;
i am not sorry when silence becomes singing
[...]”*

E. E. Cummings (2016, p.792)

*“Much Madness is divinest Sense —
To a discernng Eye —
Much Sense – the starkest Madness —
'Tis the Majority
In this, as All, prevail —
Assent – and you are sane —
Demur — you're straightway dangerous —
And handled with a Chain —”*

Emily Dickinson (1960, p.209)

RESUMO

A presente pesquisa de Mestrado tem como objetivo principal o estudo da obra do poeta moderno estadunidense E.E. Cummings (1894-1962). Intenciona-se analisar a obra cummingsiana a partir de suas leituras críticas inseridas em dois contextos distintos: o Movimento Moderno de língua inglesa e o Movimento de Poesia Concreta Brasileira. Para tanto, a pesquisa se divide em três partes centrais: 1. observação da vida e obra do poeta, 2. investigação da obra frente ao Modernismo e 3. leitura da obra através do Concretismo brasileiro, especialmente a partir de Augusto de Campos. Durante o período que Cummings publicou, suas obras foram recebidas duramente no seio crítico estadunidense. Aparentemente tal recepção negativa se deve ao fato de existir no período certas normas poéticas frente às quais os trabalhos deveriam ser julgados. O poeta e crítico T.S. Eliot (1888-1965) foi um dos que mais influenciaram nas prescrições de como a poesia deveria ser escrita nesse período, especialmente a partir de seu influente ensaio “*Tradition and the individual talent*” (1921). A partir de tal argumento, objetiva-se analisar a vida e a obra do poeta de maneira a compará-la à produzida por Eliot, por exemplo, e, assim, notar pontos em comum e também distintos que separaram Cummings das produções de seu período. O que foi possível perceber, de fato, foi uma diferença não tanto temática, mas sim de contexto da tradição literária. Por outras palavras, o poeta se voltou mais para os avanços do campo das artes plásticas e não propriamente da poesia do momento, o que fez com que a crítica estranhasse sua produção e, mais ainda, não encontrasse um nicho no qual o artista se encaixasse e pudesse ser lido à luz de conceitos adequados a sua produção. No que toca ao Movimento Concretista brasileiro, diferentemente, vemos um outro comportamento frente à obra cummingsiana. Augusto de Campos (2015) chegou a afirmar terem sido os concretos os primeiros a ler corretamente a obra do americano. Com efeito, Cummings adentra o território brasileiro positivamente. Suas técnicas inovadoras, encontradas em sua poesia experimental, surge em poemas de Augusto de Campos até mesmo na fase pré-concreta. Isto é, os concretistas absorvem de Cummings inovações poéticas como a pulverização fonética, atomização de palavras, tipografia fisionômica e valorização expressionista. Ademais, outro ponto relevante para a leitura de Cummings no Brasil foi a seleção de poemas para tradução levado a cabo, também, por Augusto de Campos. Nesse campo, notou-se um certo recorte da obra do americano que implicou, também, em uma invenção, ou seja, de certa maneira, o Brasil tem um Cummings “concretista”. Deste modo, ao final, foi possível perceber, claramente, uma distinção entre a recepção estadunidense e a brasileira. Todavia, em ambos os casos, o que se percebe é uma espécie de recorte da obra cummingsiana: a obra lírica é mais conhecida nos Estados Unidos, enquanto a experimental é a mais querida no Brasil.

Palavras – chave: Poesia estadunidense. E.E. Cummings. Modernismo de expressão inglesa. Concretismo brasileiro. Criticismo.

ABSTRACT

The present research has as main objective the study of the American modern poet E.E. Cummings' oeuvre. It is intended to analyze the Cummingsian work from two different contexts: the Modern Movement and the Brazilian Concrete Movement. Therefore, the research is divided into three central parts: 1. observation of the poet's life and work; 2. comparison of the Cummingsian work with Modernism, and 3. analyses of the work through the lens of the Brazilian Concrete Movement, especially through Augusto de Campos writings. During the period that Cummings published, his works were harshly received by American critics. The poet and literary critic T.S. Eliot (1888-1965) was one of those who influenced the most, and he has set some of the prescriptions of how poetry should be written in this period, especially with the publication of his influential essay "Tradition and the individual talent" (1921). Bearing the above argument in mind, it is aimed to analyze the poet's life and work in order to compare them to the poetic works produced by Eliotic poets and, thus, note common and also distinct aspects that separate Cummings from the literary productions of his time. What has been possible to perceive, in fact, was a difference not only thematic, but also of the context of the literary tradition worked by Cummings. In other words, the poet turned his poetic to the advances of the visual arts and not exactly to the poetry that was being written. Cummings' behaviour made the critics thought his poems were strange and, even more, they were not able to find a niche in which the artist could fit more properly, nor the critics could read his oeuvres in the light of appropriate concepts. Regarding the Brazilian Concrete Movement, in opposition, it is observed a different attitude towards the Cummingsian work. Augusto de Campos (2015) has affirmed that it was the Brazilian concrete poets the first ones to read correctly the American poet work. Indeed, Cummings enters the Brazilian territory positively. Cummings' innovative techniques, encountered in his experimental poetry, can be found in Augusto de Campos poems even in the pre-concrete phase. That is, the concrete poets have absorbed Cummings' poetic innovations, such as phonetic pulverization, word atomization, physiognomic typography and expressionist valorization. Furthermore, another relevant point in the reading of Cummings work in Brazil, is the selection of poems translated by Augusto de Campos. In this case, it was observed a certain cutting in the American's work, which also implied in a certain kind of invention of Cummings by the concretes. It means that, in a certain way, Brazil has a "concrete" Cummings. Thus, in the end, it was possible to clearly perceive a distinction between the American and Brazilian reception of the Cummingsian oeuvres. However, in both cases, what can be seen is a kind of clipping of Cummings's work: the lyrical work is best known in American territory, while, on the other hand, the experimental work is the most cherished in Brazil.

Keywords: American Poetry. E.E. Cummings. Modern Movement. Brazilian Concrete Poetry. Criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Capa de livro <i>Poem(a)s</i> (2015), publicado pela Editora Unicamp	22
Figura 2	Assinatura de E.E. Cummings completa	23
Figura 3	Assinatura de E.E. Cummings abreviada	23
Figura 4	Placa de homenagem a E.E. Cummings em bronze, em 4 <i>Patchin Place</i>	25
Figura 5	Placa de homenagem a E.E. Cummings em <i>terra cotta</i> , em 4 <i>Patchin Place</i>	25
Figura 6	4 <i>Patchin Place, New York</i> - Residência de E.E. Cummings	26
Figura 7	<i>Sound Number 1</i> (1919), E.E. Cummings	72
Figura 8	<i>Noise Number 1</i> (1919), E. E. Cummings	76
Figura 9	<i>A line drawing</i> (1922), E. E. Cummings	79
Figura 10	<i>Charles Spencer Chaplin</i> (1924), E.E. Cummings	80
Figura 11	<i>Noise Number 12</i> (1924), E.E. Cummings	82
Figura 12	<i>Noise Number 13</i> (1925), E.E. Cummings	84
Figura 13	<i>New York, 1927</i> (1927), E.E. Cummings	87
Figura 14	<i>Untitled Landscape (Landscape with Stormy Sky)</i> (s/d), E.E. Cummings	89
Figura 15	<i>“Il pleut”</i> (1918), Apollinaire	93
Figura 16	Detalhe do poema <i>“r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r”</i>	97
Figura 17	<i>“Pérolas para Cummings”</i> (1994), Augusto de Campos	183
Figura 18	<i>“Ofertório”</i> (1979), Augusto de Campos	185
Figura 19	<i>“Poeta ex pulmões”</i> (1979), Augusto de Campos	188
Figura 20	<i>“eis os amantes”</i> (1979), Augusto de Campos	190
Figura 21	<i>“lygia fingers”</i> (1979), Augusto de Campos	191
Figura 22	<i>“Tensão”</i> (1979), Augusto de Campos	199
Figura 23	<i>“ovo novo”</i> (1979), Augusto de Campos	201
Figura 24	<i>“e e”</i> (1979), Augusto de Campos	202
Figura 25	<i>“Coração”</i> (1980), Augusto de Campos	202
Figura 26	<i>“Cabeça”</i> (1980), Augusto de Campos	203
Figura 27	Cartão de E.E. Cummings para Augusto de Campos	215
Figura 28	Detalhe de correspondência entre Augusto de Campos e E.E. Cummings	217

Figura 29	Capa de <i>e.e. cummings 10 poemas</i> (1960), Tradução de Augusto de Campos	218
Figura 30	Pôster “so”/ “l(a)” (1985), Augusto de Campos	230
Figura 31	“Luxo” (1966), Augusto de Campos	231

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
2 CAPÍTULO 1: E.E.Cummings (ser humano,filho,pintor,poeta,romancista)	21
2.1 “Uma questão CAPITAL”: a grafia do nome	21
2.2 <i>Major.Minor.Major-minor poet</i>	28
2.3 (um breve parêntese): biografia	41
2.4 E.E.Cummings, “um autor de imagens, um desenhista de palavras”	69
3 CAPÍTULO 2: Cenário Literário do Século XX (e onde entra a poesia cummingsiana!)	99
3.1 Modernismo, um “período?”: França e suas influências	99
3.2 <i>Modernist America: “make it new”!</i>	114
3.3 Onde entra Cummings? A Crítica e o Cânone	127
4 CAPÍTULO 3: Mais um norte-americano no meio da Literatura Brasileira: como E.E.Cummings é lido e interpretado por um poeta do Movimento de Poesia Concreta	171
4.1 O Movimento de Poesia Concreta Brasileiro e E.E. Cummings	171
4.2 Uma proposta tradutória: Concretismo e a “tarefa do tradutor”	207
4.3 Uma tradução, um recorte, uma invenção? Como Augusto de Campos traduziu E.E. Cummings	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS	233
REFERÊNCIAS	243
SUGESTÃO DE LEITURAS	251
ANEXOS	253
ANEXO A – <i>MEMORABILIA</i> (1926), E.E. Cummings	254
ANEXO B - “ <i>POEM OR BEAUTY HURTS MR. VINAL</i> ” (1926), E.E. Cummings e <i>Earth Lover</i> (1922), Harold Vinal	256
ANEXO C - Tradução de “ <i>if there are any heavens, my mother will(all by herself) have</i> ” (1931), por Cecília Rego Pinheiro (1999)	259
ANEXO D - Traduções de “ <i>the Cambridge ladies who live in furnished souls</i> ” (1923)	260
ANEXO E - “ <i>Battle Hymn of the Republic</i> ” (1861), Julia Ward Howe	261
ANEXO F - “ <i>VISION</i> ” (1911), E.E. Cummings	262

ANEXO G - Traduções de “ <i>it may not always be so; and I say</i> ” (1923)	263
ANEXO H - “ <i>I will be</i> ” (1925), E.E. Cummings	264
ANEXO I - “ <i>Sound Number 5</i> ” (1920), E.E. Cummings	265
ANEXO J - “ <i>Noise Number 5</i> ” (1919-20), E.E. Cummings	266
ANEXO K - Tradução de “ <i>r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r</i> ” (1935) por Augusto de Campos (2015)	267
ANEXO L - Tradução de “ <i>i like my body when it is with your body</i> ” (1925), por Augusto de Campos (2015)	268
ANEXO M - Tradução de “ <i>brIght</i> ” (1935), por Augusto de Campos (2015)	269
ANEXO N - Tradução de “ <i>the sky was</i> ” (1925), por Augusto de Campos (2015)	270

Introdução

Não pretendam ser e. e. cummings. Cummings era um poeta americano que assinava com as iniciais minúsculas. E, evidentemente, usava vírgulas e pontos com muita parcimônia, separava os versos, em suma, fazia todas aquelas coisas que um poeta de vanguarda pode fazer e faz muito bem em fazer. Mas vocês não são poetas de vanguarda, nem vossa tese é sobre poesia de vanguarda (ECO, 2007, p.165, *grifo do autor*).

Umberto Eco, em sua obra *Como se faz uma tese em ciências humanas* (2007), nos dá essa orientação em itálico. O que fazemos então, quando nossa tese, no caso do presente trabalho, Dissertação, trata de Vanguarda e, ainda mais, sobre o próprio E.E. Cummings? Devo reconhecer que não posso me comportar como uma poeta de vanguarda e dissertar fragmentando, capitalizando e atomizando minhas frases, contudo, devo confessar que a admiração pelo poeta, muitas vezes me faz emular, quando não mesmo imitar, seu estilo. Entretanto, buscarei ser o mais clara possível ao tratar deste poeta que me é tão caro.

Meu fascínio para com a obra cummingsiana tem início desde o período de minha graduação. A primeira vez que tive sob os olhos um poema de Cummings foi em uma exposição de poetas tipógrafos em uma salinha pequena no segundo andar do prédio de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Na caixinha expositora central havia um pequeno livro tipografado que continha um “poema”, pelo menos supus que o fosse, apesar de sua estrutura transcender qualquer espécie de poesia que eu já havia visto, e, ao lado, havia - o que também supus ser - sua tradução. Soube que era uma tradução devido ao nome Augusto de Campos ao pé da página. Em relação ao poema original, (confesso que) não tinha absolutamente nenhuma noção de em que idioma se encontrava. Letras maiúsculas, minúsculas, vírgulas e parênteses em uma profusão caótica na página. Fiquei ali, em pé, mirando intrigada aquele novelo de letras e, “de repente, não mais que de repente”, captei a palavra “*moon*”. A partir dela, e das muitas idas e vindas entre original e tradução, consegui ler o poema. Observei de relance o nome do poeta – e.e.cummings – não o anotei, mas, ao sair da sala de exposição, anotei mentalmente o lembrete de procurar mais a respeito. Como todos nós sabemos, anotações mentais tendem a desaparecer e comigo não foi diferente.

O nome de Cummings desapareceu de minha mente assim como seu poema. Pensei ter “decorado” alguns versos de maneira que pudesse digitá-los no *Google* e encontrá-los uma vez mais. Entretanto, depois de buscas fadadas ao fracasso e os dias continuando a correr, o poeta e seu esquisito poema desapareceram nas dobras da minha memória. Todavia, meu relacionamento com Cummings não estava terminado. Assim como encontramos pessoas e as

perdemos, para logo em seguida reencontrá-las, reencontrei “aquele” poeta da exposição. Após o fim do meu primeiro ano na UFMG, inscrevi-me em uma disciplina com um nome que me chamou muito a atenção: “Poetas Tradutores e a Tarefa da Tradução”. Fiquei intrigada apenas pelo título, pois sempre me interessei por tradução poética e nessa disciplina, ministrada pela primeira vez na Universidade, me reencontrei com Cummings e gosto de pensar que ele, por sua vez, também me encontrou. O poema que vi e que tanto me fascinou na exposição de poetas tipógrafos, todavia, desapareceu. Atualmente, após ler e reler as obras completas do poeta, não consigo identificá-lo. Gosto de pensar que, naquele momento, foi um encontro fortuito, um amor intenso e efêmero que se perdeu nas dobras do tempo. Contudo, tornei este poeta tão excêntrico em meu objeto de estudo e, hoje, digo, após estudá-lo já há algum tempo, que o fascínio também caminha ao lado de uma consciência de certas limitações, caso seja possível usar esse termo. Uma obra, quando tomada em conjunto, nos faz observar o crescimento gradual do autor e o crítico, malgrado sua admiração, deve compreender aquilo que estuda de modo profundo.

Cummings (1984-1962) foi um poeta muito popular em seu país, ao mesmo tempo que os grandes críticos se queixaram de seu trabalho, suscitando controvérsias no campo poético do período correspondente aos anos de 1922 e 1964. Ao mesmo tempo, em nosso país, um grupo de poetas visionários se encantaram com o trabalho experimental cummingsiano e o colocaram, ao lado de outros grandes mestres como Stéphane Mallarmé (1842-1898), Guillaume Apollinaire (1880-1918), James Joyce (1882-1941) e Ezra Pound (1885-1972), para compor o *paideuma* da Poesia Concreta. Destarte, a proposta de minha investigação é analisar a obra cummingsiana em conjunto, de modo a compreender sua inserção tanto no cânone literário de seu país quanto do nosso.

Antes, contudo, de iniciar minhas considerações a respeito do trabalho do poeta aqui contemplado, acredito ser interessante, além de válido, discorrer sobre uma questão até hoje delicada no campo das Letras: *che cos'è la poesia?*

Derrida (2001), em uma viagem que fizera entre o campo e a cidade, com seus respectivos muros de árvores e de pedras, depara-se com curiosa criatura: um ouriço, que como bola rola pela rodovia. Diante desse encontro, o filósofo francês busca um modo de responder o delicado – e talvez insolúvel – enigma que nos legou a esfinge: *che cos'è la poesia?*. Derrida, diferentemente de Édipo, não responde à Esfinge diretamente. Ao mesmo tempo, todavia, não parece ter sido engolido por ela. A solução encontrada por ele, uma forma, muito provavelmente, de enganar a esfinge e passar por ela, é através da renúncia a todo saber. “Eu

sou um ditado”, afirmou a poesia, “decore-me, recopie-me, vele-me e guarde-me, olhe-me, ditada sob os olhos [...]” (DERRIDA, 2001, p.113).

A esfinge edipiana parece ter engolido sua própria charada e ironicamente tornou-se ela mesma a maior incógnita dos intelectuais que buscam incessantemente uma resposta para o que seria a poesia. Poesia é a própria Esfinge. Ela é o próprio enigma insolúvel que parece brincar com os apaixonados que buscam uma forma de dominá-la sob formas fixas, que buscam uma forma de categorizá-la e encaixá-la no mundo organizado que pensamos ter diante dos olhos.

Conforme Derrida (2001), a poesia se dirige a um outro, a um tu anônimo e lhe confia um segredo. Contudo, esse segredo é partilhado, é “ao mesmo tempo público e privado, absolutamente um e outro” (DERRIDA, 2001, p.113). Ler poesia é algo que chega até mesmo a ser perigoso, pois é um ato de atirar-se na língua do outro, uma busca por traduzir algo intraduzível, desejado, necessário, mas que se recusa a ceder. O leitor que se arrisca, dá rodopios, voltas e voltas, caminha ao redor deste ouriço, sem nunca contudo atingir um núcleo; e digo “um núcleo” e não “o núcleo”, por nem mesmo um “falso núcleo” nos ser acessível, muito menos um “único”. Talvez pelo fato de que “o núcleo” não exista nem mesmo para aquele que escreveu o texto poético. A poesia expulsa ao mesmo tempo que puxa para si.

Com isso, Derrida (2001, p.113), em duas palavras “para que não se esqueça”, responde, não respondendo, ao enigma: *1. economia da memória e 2. o coração*. A primeira resposta remete ao conceito da brevidade de um poema. O poema deve ser “elíptico por vocação, qualquer que seja sua extensão objetiva ou aparente” (DERRIDA, 2001, p.113). A segunda, por seu turno, alude a uma história do coração que se enrodilha no idioma de um modo poético. Remete, principalmente, à expressão *apprendre par cœur* e incita a imagem do poema como rota única de vias, ou melhor, vozes várias. À vista disso, o poema nunca é uno, o que confirma a ideia da inexistência do “único núcleo”, acima mencionada. A poesia se desdobra em múltiplas vozes: a voz do poeta, a voz do leitor e a voz do próprio poema.

O poético, conclui o filósofo, é aquilo que, por mais que se deseje apreender, pertencerá sempre ao outro. É uma fábula que poderia ser narrada pelo leitor; é, simultaneamente, uma marca que se dirige para esse leitor, que o constitui, que estabelece uma origem e dá-lhe um lugar no mundo. Essa marca se torna amparo, e, conquanto não seja mais reconhecível, se fixa no “coração” do leitor. Invisível. O leitor guarda sua forma singular.

Essa forma singular que se implanta no coração é a “experiência poemática”, segundo Derrida (2001). O coração é quem inventa, quem dita as regras, e cada forma é irrepitível. O sentido da poesia não é passível de ser dominado. É como W.C. Williams que torna a verdade

um pássaro e o engaiola e ao final vê como é tolo¹. O poema é o ouriço mesmo, pois ao passo que se enrola em bola, se desenrola também em outra bola, mas esta composta por cravos que repelem o leitor que, ao tocá-lo, o solta apressado e ferido. O sentido, percebemos, é captado apenas pelo coração. O próprio ato de “ouvir o poema”, já é tarefa árdua, pois não é uma voz que o canta, mas várias que se cruzam, que se cortam e ao mesmo tempo se multiplicam.

É interessante apontar que o poeta é aquele que transcende a linguagem ordinária e a transforma em atos poéticos que, como demonstrou Derrida (2001), são irrepetíveis. Esses atos poéticos preenchem espaços vazios de uma “forma”. Octavio Paz (1999) afirmou que poesia e poema não são entidades iguais. Quem explica tal diferença é Aristóteles (2015). O filósofo grego demonstrou que entre Empédocles e Homero o único aspecto em comum era a métrica. Com isso, observamos que obras construídas a partir de metros podem não conter o que Paz (1999) denomina como “poesia”, isto é, o metro é uma “forma”. Para ilustrar, Paz (1999) demonstra que um soneto só se torna, de fato, poesia quando é tocado por ela. Em um estado inicial o soneto é apenas uma forma, que pode vir a conter o tratado médico de Empédocles. O organismo verbal é o que, com efeito, contém a poesia e, deste modo, se torna o ponto de encontro entre o homem e isso que denominamos poesia (PAZ, 1999).

O poeta é o indivíduo que transforma a matéria-prima em cores, pedras, palavras. Essas matérias se integram ao mundo da obra, isto é, das significações, abandonando o mundo da natureza. Diferentemente do autor de prosa, o poeta liberta o signo de modo que a multiplicidade (de forma similar a Derrida) adentre o *poema-forma*. Destarte, os valores tanto sonoros quanto plásticos se libertam de tal modo que as palavras revelam seu âmago, seus sentidos, suas alusões e suas harmonias de forma equilibrada.

Goldstein (2005) afirmou que nos textos comuns, ou seja, não literários, o autor costuma combinar palavras previamente selecionadas normalmente pela significação. De modo distinto, ao elaborarmos um texto propriamente literário selecionamos e combinamos palavras através de parentescos sonoros. Devido a isto, costumamos afirmar que o discurso literário é um “discurso específico”, no qual a

combinação e seleção de palavras se fazem não apenas pela significação, mas também por outros critérios, um dos quais o sonoro. Como resultado, o texto literário adquire um certo grau de tensão ou ambiguidade, produzindo mais de um sentido. Daí a *plurissignificação* do texto literário (GOLDSTEIN, 2005, p.5, *grifo do autor*).

¹ “The Fool’s Song”, presente na obra *The Tempers* (1913), William Carlos Williams.

É possível perceber, com o que vem sendo exposto, que “poesia” é um assunto muito delicado e acaba por beirar os umbrais do pessoal. Além disso, a meu ver, estudar (se podemos utilizar tal vocábulo quando o assunto é poesia) poesia é estudar a magia do outro. A literatura moderna, como proposta por poetas a partir de Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Arthur Rimbaud (1854-1891) e em seguida trabalhada por Ezra Pound (1885-1972) e T. S. Eliot (1888-1965) comporta-se ainda mais como enigma. A linguagem torna-se um rito para poucos iniciados. Tem-se a magia da linguagem, a linguagem por ela mesma e não apenas a poesia como espécie de narrativa como proposto por Aristóteles (2015), e o crítico passa a ocupar um espaço central na difusão destes corpos poéticos. Ademais, e o que com o estudo pretendo observar, é a forma como Cummings foi lido pelos críticos tanto estadunidenses quanto brasileiros e como seu “ouriço” repeliu ou atraiu a crítica do período no qual o poeta se encontrava.

Propõe-se, com a presente investigação, observar como se comportou a obra do poeta E.E. Cummings tanto inserida no contexto de produção modernista de expressão anglófila quanto no contexto da Poesia Concreta Brasileira. Para tanto, a pesquisa se divide em três capítulos centrais. O primeiro apresenta uma apreciação da obra do poeta. Deste modo, serão observados aspectos tais como a forma como a influência de sua família atuou sobre a escrita do poeta, especialmente a partir da educação recebida; para tanto, serão lidos alguns poemas, tais como a elegia em homenagem a seu pai Edward Cummings, “*my father moved through dooms of love*” (1934), e “*if there are any heavens*” (1931), poema essencialmente mais moderno que aquele em homenagem a seu pai, sobretudo no quesito visual dos versos na página, escrito em tributo a sua mãe, Rebecca Cummings. Além da influência familiar, de forma breve, será exposto o tempo passado em Harvard e como o Modernismo começa a fazer parte da produção cummingsiana, a qual se voltava substancialmente para versos ligados a tradições românticas e com influência de poetas como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

Tomei a iniciativa de compor um subtópico do capítulo 1 “E.E. Cummings (ser humano, filho, pintor, poeta, romancista)”, intitulado “E.E. Cummings, um autor de imagens, um desenhista de palavras”, no qual tracei o percurso plástico de E.E. Cummings. De certo modo, Cummings como pintor foi pouco tratado por estudiosos. Nomes como Milton A. Cohen e Rushworth Kidder estão entre os poucos que trataram e notaram a importância da pintura para os trabalhos poéticos de Cummings. Com isso, o percurso artístico do poeta foi analisado e, a partir disso, observado como sua educação plástica visual influenciou na composição de importantes poemas experimentais, como o famoso “*l(a)*”, de 1958, e “*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*” (1935).

Apesar de o primeiro capítulo apresentar o trabalho plástico do artista de um modo amplo, tema que necessariamente não fazia parte desta pesquisa, a qual se volta mais fortemente para Cummings como poeta, acredito ser válida a presença desse estudo para uma compreensão mais ampla da carreira do escritor, pois de um modo ou de outro todo o trabalho cummingsiano se conecta e se alimenta mutuamente. Ademais, acredito ser válido o estudo que se propõe além da poesia, para que o trabalho de Cummings seja mais debatido e reconhecido além de seu aspecto poético e tradutório, especialmente no nosso país que o vincula principalmente a Augusto de Campos. Contudo, acima de tudo, o estudo das obras plásticas e da atuação de Cummings neste âmbito se mostrou essencial para compreender um possível motivo da crítica americana ter visto com negatividade seu trabalho, motivo que é exposto no Capítulo 2, de modo mais detido. Ao mesmo tempo, todavia, que pretendi ir além, tenho consciência – principalmente devido ao espaço – de não poder abranger tudo, isto é, não foram abarcados o romance, o teatro, o *ballet* e tampouco seus textos críticos – apesar de algumas menções a eles – assim como outros estilos trabalhados por Cummings, como o intitulado "*jotting*".

O primeiro capítulo prova ser, além de importante, interessante para o conhecimento do trabalho do artista de modo a propor um julgamento mais profundo e sério da forma como o poeta foi lido e inserido no cânone tanto estadunidense como brasileiro e também como influenciou ambas as culturas em seu período e posteriormente; temas que serão tratados nos Capítulos 2 e 3.

Em seguida, no Capítulo 2, “Cenário Literário do Século XX (e onde entra a poesia cummingsiana!)”, me propus a analisar, não propriamente a obra do artista, como foi feito no Capítulo 1, mas sim, Cummings em contraposição à lírica moderna de língua inglesa. Deste modo, proponho um percurso para a análise da seguinte maneira: Primeiramente será estudado e discutido o Movimento Moderno, assim como, de modo breve, será apresentada uma lista de poetas da tradição francesa que influenciaram fortemente o Modernismo. De forma mais detida, a seguir, passaremos para o Modernismo de língua inglesa, especialmente como proposto pelos dois grandes nomes do Movimento nos Estados Unidos, Ezra Pound (1885-1972) e T.S. Eliot (1888-1965). O prestígio e atuação desses dois nomes, principalmente o de Eliot, será fundamental para a compreensão do lugar do poeta E.E. Cummings no cânone poético norte-americano, pois a crítica eliotiana parece ser a grande razão para o poeta, de certo modo, ainda permanecer nas margens da Grande Literatura Americana. Mesmo que tenhamos consciência de que outras poéticas emergiram no Modernismo Norte-Americano, foi necessário cercear o objeto proposto para que o trabalho não tomasse proporções maiores do que tomou. Deste

modo, apesar da importância de poetas como Marianne Moore (1887-1972), William Carlos Williams (1883-1963) e Wallace Stevens (1879-1955), nos focamos mais propriamente em Ezra Pound (1885-1972) e, ainda mais, em T.S. Eliot (1888-1965). Assim, em seguida, após a análise do estado da poesia no século XX, é apresentado um estudo comparativo da poesia de Cummings frente às prescrições poéticas modernas e como o poeta segue ou foge a elas de maneira a compreender a crítica feita a ele.

Por fim, no Capítulo 3, "Mais um norte-americano no meio da Literatura Brasileira: como E.E. Cummings é lido e interpretado por um poeta do Movimento de Poesia Concreta", como mencionado brevemente acima, busquei apresentar uma análise da forma como Cummings foi absorvido pelo Movimento Concretista Brasileiro. De forma clara, o poeta influencia o Movimento Concreto, especialmente devido à absorção do verso atomizado na produção concretista de poetas como Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, especialmente deste último. O fator visual também é aparente, assim como o método ideográfico. Tenho consciência, contudo, que muito da visualidade da página provém do poeta francês Guillaume Apollinaire (1880-1919) e do método ideográfico originar-se de Pound. Deste modo, foi observada a presença de certas técnicas cummingsianas em poemas de Augusto de Campos especialmente. Foi escolhido observar de modo mais detido a obra de Augusto de Campos pelo fato de ele ter sido o maior leitor de Cummings no Brasil, além de ter sido seu grande tradutor. Ao final, a questão tradutória também surge e é observado como foi a escolha tradutória de Campos, pois, de modo claro, o *corpus* poético cummingsiano é recortado de modo a se encaixar no Movimento de Poesia Concreta.

Tratar de um poeta de que gostamos é um trabalho difícil. Em grande parte do tempo, devido ao fato de tratar da crítica de Cummings, busquei ser mais uma observadora do que propriamente uma crítica, de modo a notar de modo mais claro a forma como Cummings se enquadra no cânone poético estadunidense e brasileiro. Essa postura adotada se deve ao fato de que muitos dos admiradores de E.E. Cummings tomam uma atitude defensiva a seu respeito e a respeito de sua obra e, em muitos momentos, acabam por fechar os olhos para certos aspectos, de fato, negativos da obra cummingsiana. Assim, em muitos momentos, busquei não mesclar minha visão, com a visão de críticos que escreveram a respeito da obra ao longo de seu período de publicação. Espero que tal tarefa, a de compreender a forma como Cummings se enquadrou em ambos os cânones poéticos – tarefa árdua em muitos momentos –, tenha sido levada a termo. Deixo agora a primeira pessoa do singular, minúsculo “eu” cummingsiano, e passo a utilizar o “nós” majestático da academia. Todavia espero, que você leitor possa encontrar o meu “eu”

perdido nas entrelinhas, nos *entrecomentários*, *entrepraógrafos*, *entreideias* deste trabalho que deixo para sua leitura.

2 Capítulo 1: E.E. Cummings (ser humano,filho,pintor,poeta,romancista)

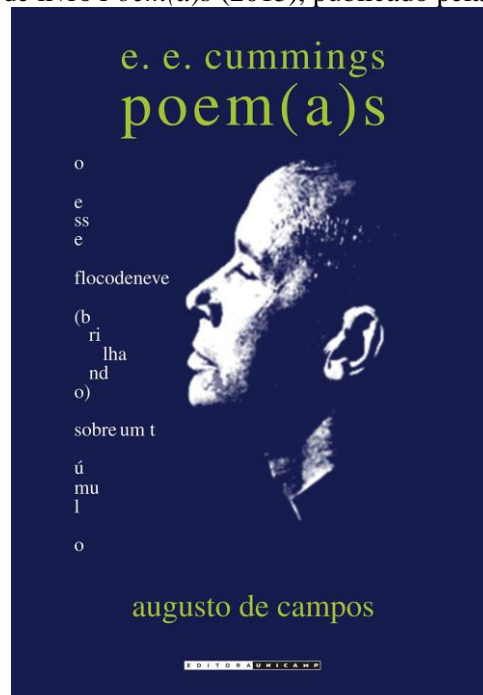
2.1 “Uma questão CAPITAL”: a grafia do nome

Antes de adentrarmos propriamente no tema da dissertação, gostaria de pedir a licença para tratar, de modo breve, a respeito de um tema, de certo modo delicado, a respeito da crítica e da obra de E. E. Cummings: a grafia de seu nome.

Como espero que tenha sido notado (e estranhado), Umberto Eco no pequeno excerto retirado de sua obra *Como se faz uma tese em ciências humanas* (2007) e que serve de epígrafe para a “Introdução”, grafa o nome do poeta aqui estudado do seguinte modo: “e.e.cummings”. Em contraposição, grafamos e grafaremos como “E. E. Cummings”. Apesar de parecer algo um tanto quanto banal, a grafia do nome de Cummings é algo complexo no âmbito da crítica e da tradução de suas obras. Nas obras críticas brasileiras de pesquisadores como o próprio Augusto de Campos, assim como outros como Daniel Lacerda, Fernanda Pinheiro Arruda, Gonzalo Aguilar e Raquel Bernardes Campos que o estudaram diretamente ou não, o nome do poeta vem em minúsculas². O livro *Poem(a)s*, obra que compila quase cem poemas traduzidos por Augusto de Campos, traz em sua capa o nome do poeta também em minúsculas, como vemos com a imagem abaixo. Contudo, os estudos críticos a respeito do poeta, isto é, prefácios e ensaios contidos na obra e compostos por Campos, apresentam o nome em maiúsculas como consta na versão de 2015.

² Atualmente novas edições das obras de E.E. Cummings no Brasil, assim como obras que o mencionam quer criticamente ou não, corrigem este erro relativo à grafia do nome, como é o caso de *Teoria da Poesia Concreta*, publicado pela Livraria Duas Cidades e sua segunda edição de 1975, e *Poem(a)s*, publicado pela Editora Unicamp e sua versão de 2015.

Figura 1: Capa de livro *Poem(a)s* (2015), publicado pela Editora Unicamp



Fonte: Editora Unicamp (2015)

Ademais, Eco (2007) afirma que “Cummings era um poeta norte-americano que assinava com as iniciais minúsculas” (p.165, grifo próprio). Tal afirmação, na verdade, provém de um erro que se tornou uma enorme “bola de neve”. Cummings, de fato, é conhecido como “poeta das minúsculas”, como se sabe, especialmente devido ao fato de grafar o “I” - relativo ao pronome “eu” na língua inglesa - em minúsculas. Contudo, em momento algum assinou seu nome com letras minúsculas.

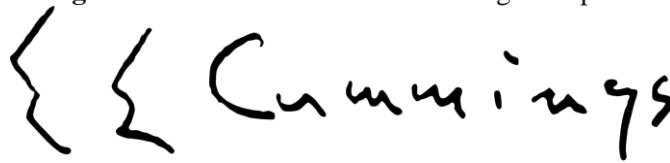
O *Spring Journal*, isto é, o jornal da *E.E. Cummings Society*, publicado entre os anos de 1981 e 2015, em uma de suas primeiras publicações – Volume 1 Número 3 –, faz de sua principal tarefa a de desfazer esse mal entendido. Dick Severo (1981), na edição do *Spring Journal* acima mencionada, comenta a respeito de seu artigo na edição internacional do *The Herald Tribune* no qual os editores parisienses introduziram erroneamente a noção de que Cummings havia legalmente mudado seu nome para minúsculas.

Norman Friedman, com sua obra *e.e. cummings: The Growth of a Writer* (1964), ajudou na solução do porquê de tal erro. Conforme o crítico, a fonte da confusão é o prefácio de sua obra escrito por Henry T. Moore. Aparentemente, devido a tal prefácio, tanto na capa, quanto na lombada da obra, se lê: “e. e. cummings”, apesar de ao longo de todo o estudo crítico se notar a grafia como “E. E. Cummings”. Moore era um admirador de Cummings, ademais foi um dos críticos que apontou sua contribuição para a poesia moderna. Devido a isso, Vernon Stenberg (*apud* FORREST, 1981), em carta, busca esclarecer que o

Sr. Moore [...] não intencionou nenhum mal. Sr. Moore não consegue se lembrar de imediato a fonte de sua declaração, mas com um crítico e estudioso tão distinto quanto o sr. Moore, pode-se ter certeza, [ele] acredita, que existe uma fonte original. Talvez, devêssemos pesquisar. De qualquer modo, a escrita do nome de Cummings com minúsculas tem sido comumente aceita ao longo dos anos (STENBERG, *apud* FORREST, 1981, p. 5, tradução nossa)³.

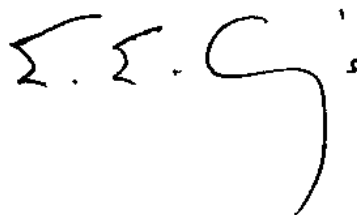
A partir de tal erro, os editores de *Spring Journal*, a citar David V. Forrest, Norman Friedman e Richard S. Kennedy, iniciaram uma jornada para corrigir tal asserção. Com efeito, se olharmos todo o percurso artístico do próprio poeta notaremos que em momento algum ele assinou em minúsculas, a parte de uma correspondência trocada com Sibley Watson e sua esposa Hildegarde, os quais eram seus patronos e amigos íntimos. Conforme Friedman (1996a), essa assinatura em minúsculas trocada com os Watson aponta para um comportamento infantil e dependente, já que o poeta contava com eles para apoio e ajuda financeiros. Afora essa correspondência particular, todos os seus documentos pessoais e obras (poemas e pinturas) apresentam “E. E.” ou “C” em sua familiar “*rollercoaster signature*”, como intitula Forrest (1981, p.6), como vemos a seguir:

Figura 2: Assinatura de E.E. Cummings completa



Fonte: Wikipedia⁴

Figura 3: Assinatura de E.E. Cummings abreviada



Fonte: Cummings at Silver Lake⁵

³ “Mr. Moore [...] meant no harm. Mr. Moore cannot recall offhand his source of the statement, but with so distinguished a critic and scholar as Mr. Moore one can feel sure, [he] believe[s], that there is an original source. Perhaps one should search it out. In any event, the decapitalization of Cummings’ name has been commonly accepted over a period of years.” (STENBERG, *apud* FORREST, 1981, p. 5).

⁴ Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/E._E._Cummings#/media/Ficheiro:EE_Cummings_signature.svg>. Acesso em 11 de junho, 2021.

⁵ Disponível em: <<https://cumingsatsilverlake.com/2015/06/14/not-ee-cummings/>>. Acesso em 10 de junho, 2021.

De algum modo, nos parece que os críticos nunca de fato se voltaram para o próprio trabalho de Cummings e se decidiram a acreditar na afirmação da mudança legal de nome, talvez devido ao fato de a própria figura de Cummings ser divergente do resto da população, isto é, tal fato o afastaria definitivamente do grupo de “*mostpeople*”, grupo que, em muitos de seus trabalhos, ele demonstrou repulsa. Assim, a ideia de certo modo “romântica” da mudança de nome o envolve em uma lenda ou mito que lhe cabe muito bem, isso é impossível negar, mas que não representa a verdade. Este “erro” perpetuado, apesar de para seus admiradores ser algo que o eleva, por distanciá-lo de uma horda de pessoas comuns, para aqueles que não apreciam seu trabalho, tal fato o diminui com, ainda, um amparo visual das letras em minúsculas. Cummings, então, continuaria, assim, a ser um poeta menor, que se distancia dos grandes nomes do Movimento Modernista anglófilo, como Ezra Pound e T.S. Eliot.

A confusão ainda se perpetua, pois o próprio poeta já havia falecido e não poderia desfazer a situação esclarecendo o problema. Foi Marion Moorehouse (1906-1969), a esposa de Cummings no período, quem insistiu que a assertiva era falsa. Para se ter uma noção da proporção que tomou essa situação, a *Encyclopaedia Britannica* (apud FORREST, 1981) apresentava em seu verbete para o poeta o seguinte:

As excentricidades de seu modo de expressão eram meramente intencionais para alguns, mas para outros eram profundamente significativas, malgrado o esforço que podiam custar para decifrá-las. Ele levou seu iconoclasmo suficientemente a sério a ponto de mudar seu nome legalmente apenas para letras minúsculas” (p.8, tradução nossa, grifo próprio)⁶.

David V. Forrest e os outros editores da revista duvidavam a respeito da legalidade, pois parecia que não se podia mudar um nome próprio para minúsculas, do mesmo modo que não era legal mudá-lo para uma série numérica ou uma sequência pontuacional.

Em 1995, a *E.E. Cummings Society* solicitou ao dono do prédio que Cummings e sua esposa, Marion Moorehouse, viviam, a permissão para colocar uma placa no muro externo como um memorial. Com a permissão concedida, a Sociedade encomendou uma placa de bronze.

⁶ “*The eccentricities of his mode of expression were merely willful to some, but to others they were deeply meaningful despite the effort they might cost to decipher. He took his iconoclasm seriously enough to have his name changed legally to lowercase letter only.*” (BRITANNICA, apud FORREST, 1981, p.8, grifo próprio).

Figura 4: Placa de Homenagem a E.E. Cummings em bronze, em 4 *Patchin Place*



Fonte: *Poem(a)s* (2015)
(CUMMINGS, 2015, p. 247)⁷

Todavia, no dia de sua instalação, os membros da Sociedade notaram que já havia uma placa instalada – uma placa de *terra cotta* – e nesta o nome do poeta se encontrava em minúsculas:

Figura 5: Placa de homenagem a E.E. Cummings em *terra cotta*, em 4 *Patchin Place*



Fonte: *Poem(a)s* (2015)
(CUMMINGS, 2015, p.247)⁸

⁷ Foto: Carlos Adriano, 2007

Transcrição da placa:

“4 *Patchin Place*

ONE TIME HOME OF THE ‘*POEMandPAINTER*’ E.E. CUMMINGS (d. 1962) AND HIS WIFE, MODEL AND PHOTOGRAPHER MARION MOOREHOUSE (d. 1969)

“-- do lovers love?why them to heaven with hell. / Whatever sages say and fools, all's well”

PLACED HERE BY THE E.E. CUMMINGS SOCIETY/ AND THE CITY OF NEW YORK LANDMARKS PRESERVATION/ COMMISSION.

“Uma vez a casa do pintor e poeta E.E. Cummings (m. 1962) e sua esposa, modelo e fotógrafa Marion Moorehouse (m.1969).

“-- amam os amantes? / Ué, então para o paraíso com o inferno/ O que quer que sábios e tolos digam, tudo está bem,

Colocado aqui pela *E.E. Cummings Society* e pela Comissão de Preservação de Marcos da cidade de Nova York.” (CUMMINGS, 2015, p.247, Tradução nossa).

⁸ Foto: Carlos Adriano, 2007

Transcrição da placa:

Indagações levaram à descoberta de que tanto a Prefeitura de Nova York quanto o dono do imóvel deram autorização para a instalação de ambas as placas. A *E.E. Cummings Society* tentou por meses a permissão para retirar a placa que apresentava o nome em minúsculas, mas as tentativas foram infrutíferas. Deste modo, aqueles que passam por 4 *Patchin Place* em Nova York tem a chance de observar a seguinte cena:

Figura 6: 4 *Patchin Place*, New York - Residência de E. E. Cummings



Fonte: (CUMMINGS, 2015, p.246)⁹

Conforme Friedman (1996a), conquanto Cummings de modo óbvio não siga os padrões convencionais da gramática no que concerne ao uso de maiúsculas e minúsculas, lhe parece absurda esta ideia que se perpetua de que ele assinava em minúsculas. Cummings, com efeito, “usa maiúsculas em todo lugar, mas ele não as usa de modo comum, e isso faz parte de sua estratégia tipográfica no que concerne ao espaçamento, pontuação e assim por diante, em

“e.e. cummings

1894-1962

The poet and painter, who made art/ of commas and parentheses, / lived here for the last forty years/ of his life. He characterized himself/ as ‘an author of pictures/ a draughtsman of words’”

O poeta e pintor que fez arte de vírgulas e parênteses, viveu aqui durante os últimos quarenta anos de sua vida. Ele se caracterizou como “um autor de imagens, um desenhista de palavras.”

(CUMMINGS, 2015, p.247, Tradução nossa).

⁹ Foto de Bernardo Vorobow, 2007

relação aos vários efeitos visuais que ele criou de modo a reforçar o sentido”¹⁰ (FRIEDMAN, 1996a, p.41, tradução nossa).

A prova final de que o poeta não desejava seu nome próprio em caso minúsculo provém de outra correspondência, desta vez com D. Jon Grossman. Grossman na década de 1950 preparava uma edição francesa de alguns poemas de Cummings e no dia 27 de fevereiro de 1951 escreve ao poeta: “*are you E.E.Cummings, e e cummings, or what?(so far as the title page is concerned)wd u like title page all in lowercase?*”. A resposta vem no dia 1 março de 1951: “*E.E.Cummings;unless your printer prefers E. E. Cummings/ titlepage up to you*” (apud FRIEDMAN, 1996a, p.41)¹¹. Como notamos, Cummings solicita seu nome em maiúsculas. Friedman (1996a) nos lembra ainda que Cummings era um poeta muito atento a sua tipografia, com isso, sua atenção para com seu nome não seria diferente.

Atualmente, o esforço dos membros fundadores do *Spring Journal* começa a ver resultados. A *Encyclopaedia Britannica*, por exemplo, agora apresenta, no verbete referente ao poeta, o seguinte:

Poeta e pintor americano que primeiro atraiu atenção, em uma época de experimentação literária, por sua pontuação e fraseado não convencionais. O nome de Cummings é amiúde estilizado “e. e. cummings” devido a crença equivocada de que o poeta teria mudado legalmente seu nome apenas para minúsculas. Cummings usava letras maiúsculas apenas de modo irregular em seus versos e não objetou quando editores começaram a grafar seu nome em minúsculas. Contudo, ele mesmo usava maiúsculas em sua assinatura e nas páginas de título das edições originais de seus livros. (BRITANNICA, 2020, tradução nossa)¹².

¹⁰ “*Uses caps all over the place, but he does not use them in the ordinary way, and that is part of his overall typographical strategy regarding spacing, punctuation, and so on, in relation to the various visual effects he created to reinforce meaning.*” (FRIEDMAN, 1996a, p.41).

¹¹ Devido ao fato de a correspondência apresentar um estilo próprio decidimos manter no original. Segue tradução nossa:

“você é E.E.Cummings, e e cummings, ou o quê?(no que diz respeito à página do título) você gostaria que a página de título fosse toda em minúsculas?” (GROSSMAN, apud FRIEDMAN, 1996a, p.41, tradução nossa)

“E.E.Cummings; ao menos que seu impressor prefira E. E. Cummings/ página de título você decide” (CUMMINGS, apud FRIEDMAN, 1996a, p.41, tradução nossa).

¹² “*American poet and painter who first attracted attention, in an age of literary experimentation, for his unconventional punctuation and phrasing. Cummings’s name is often styled ‘e.e. cummings’ in the mistaken belief that the poet legally changed his name to lowercase letters only. Cummings used capital letters only irregularly in his verse and did not object when publishers began lowercasing his name, but he himself capitalized his name in his signature and in the title pages of original editions of his books.*” (BRITANNICA, 2020).

Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/E-E-Cummings>>. Acesso em: 31 de agosto, 2021.

De fato, será difícil saber de onde esta “lenda” a respeito do nome de Cummings surgiu e talvez ainda siga presente em muitos trabalhos. De igual modo, ambas as placas ornarão a antiga residência do poeta e sua esposa, o que demonstra o quão querido ele foi por muitos. O que o poeta e seus admiradores não desejam, contudo, é que tal situação crie um ambiente propício à diminuição de sua obra e de sua própria figura.

2.2 *Major.Minor.Major-minor poet.*

“Works of art are of an infinite loneliness and with nothing to be so little reached as with criticism. Only love can grasp and hold and fairly judge them.”

In my proud and humble opinion, those two sentences are worth all the soi-disant criticism of the arts which has ever existed or will ever exist. Disagree with them as much as you like, but never forget them; for if you do, you will have forgotten the mystery which you have been, the mystery which you shall be, and the mystery which you are (CUMMINGS, 1953, p.7)¹³.

Em 1922, E.E. Cummings inicia, oficialmente, sua carreira literária com o romance experimental *The Enormous Room*, o que vem a seguir são mais 13 livros de poesia, uma autobiografia, um livro de viagens, três peças teatrais, um livro de artes plásticas e diversas outras publicações menores, tais como um livro de contos de fadas e outros de poesia reunidas a partir de temas¹⁴. Stanley Baum (1962), importante crítico de literatura de expressão inglesa, afirmou a respeito de Cummings, quando este já possuía uma estável carreira, que “vinte nove livros depois, é impossível para qualquer crítico de Literatura Americana contemporânea ignorar ou menosprezar sua presença. Gostando ou não, ele é um fato estabelecido – inelutável

¹³ “Obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica. Apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas.” (RILKE, 2006, p.16)

Em minha orgulhosa e humilde opinião, essas duas sentenças valem todo o criticismo *soi-disant* das artes que já existiu ou que sempre existirá. Discorde delas o quanto quiser, mas nunca as esqueça; porque se esquecê-las, você esquecerá o mistério que você tem sido, o mistério que você talvez seja e o mistério que você é.” (CUMMINGS, 1953, p.7, tradução nossa).

¹⁴ Obras de E.E. Cummings:

Arte: *CIOPW* (1931)

Ballet: Tom (1935)

Peças teatrais: *HIM* (1927), *Anthropos: or the future of Art* (1930), *Santa Claus: a morality* (1946)

Poesia: *Tulips & Chimneys* (1923), & (1925), *XLI Poems* (1925), *Is 5* (1926), *W ViVa* (1931), *No Thanks* (1935), *Collected Poems* (1938), *50 Poems* (1940), *IXI* (1944), *XAIPE* (1950), *Poems: 1923-1954*, (1954), *95 Poems* (1958), *73 Poems* (1963, póstumo), *Etcetera: The Unpublished Poems* (1983), *Erotic Poems* (2010),

Prosa: *The Enormous Room* (1922), *EIMI* (1933), *i: six nonlectures* (1953), *Fairy Tales* (1965)

e único”¹⁵ (BAUM, 1962, p.vii, tradução nossa). Conquanto a presença do poeta seja marcante, seu lugar no cânone literário norte-americano ainda é discutível.

Laura Bast (2011), em seu estudo *A case study of E.E. Cummings: the past and presence of modernist literary criticism* (2011), afirmou o seguinte:

nos últimos dez anos, E.E. Cummings apareceu poucas vezes no mundo literário acadêmico, e essas raras aparições ocorreram, na maior parte das vezes, tanto entre parênteses ou em notas de fim de coleções de ensaios sobre Poetas Modernistas Americanos. Não foi dada a ele uma atenção mais detida ou sofisticada e, apesar de frequentemente antologizado e, com isso, justificadamente um poeta canônico, o resultado dessa canonização tem sido, de forma estranha, negligenciado e depreciado (BAST, 2011, p.38, tradução nossa)¹⁶.

Segundo a estudiosa, Cummings parece ter, para os críticos, uma reputação como poeta já consolidada e discutida, deste modo, qualquer referência crítica a ele muitas vezes é relegada às margens, até mesmo às da página. Com efeito, no que toca à popularidade, Cummings chegou até mesmo a concorrer com Robert Frost (1874-1963), sendo muito lido e difundido não apenas entre a população americana, como também internacional. A popularidade do poeta pode ser vista a partir das diversas traduções de sua obra para o português (Portugal e Brasil), alemão, espanhol e até mesmo para o japonês¹⁷. Entretanto, no que concerne à crítica intelectualizada, isto é, o lugar do poeta no cânone, ainda existe muita discussão, de modo que, normalmente, a crítica especializada se divide entre defensores e objetores.

Essa situação crítica é concomitante à publicação das obras cummingsianas. Três admiradores do poeta, importantes intelectuais no âmbito acadêmico norte-americano, David V. Forrest, Norman Friedman e Richard Kennedy, em 1981, decidem-se a formar uma

¹⁵ “*Twenty-nine books later, it is impossible for any critic of contemporary American Literature to ignore or belittle his presence. Like it or not, he is an established fact – ineluctable and unique.*” (BAUM, 1962, p.vii).

¹⁶ “*In the past ten years, E. E. Cummings has made few appearances in the world of literary academia, and those rare appearances have, for the most part, occurred either between parentheses, or in the endnotes of essay collections on modernist American poetry. He has not been given much sustained or sophisticated attention, and, while often anthologized and therefore arguably a canonical poet, the results of that canonization have been, somewhat oddly, neglect and belittlement.*” (BAST, 2011, p.38).

¹⁷ Alguns títulos de coletâneas de poemas traduzidos:

XIX POEMAS (Lisboa: Assírio & Alvim, 1998), tradução de Jorge Fazenda Lourenço; *livrodepoemas* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1999), tradução de Cecília Rego Pinheiro; *O tigre de veludo (alguns poemas)* (Brasília: Editora UnB, 2007), tradução de Adalberto Müller, Mario Domingues e Maurício Cardoso; *Poem(a)s* (Campinas: Editora Unicamp, 2015), tradução de Augusto de Campos; *e.e. cummings poems* (Espanha, Titiivilus, 1969), tradução de Alfonso Canales; *e.e. cummings Poemas* (Santiago: Cancacao Publicaciones, 2014), tradução de Tomás Browne e Alejandra Mancilla; *95 poèmes* (Paris: Points, 2006) e *Érotiques* (Paris: Seghers, 2012), tradução de Jacques Demarcq.

Sociedade Literária especialmente voltada para a obra de Cummings, a *E. E. Cummings Society*, juntamente com a revista *SPRING Journal*, a qual circulou entre os anos de 1981 e 2015 e conta com mais de sessenta edições desde seu início. Já no primeiro encontro da Sociedade, os três estudiosos levantaram a questão “*Why do they hate him?*”, o termo “*they*” (“eles”), claramente referindo-se aos críticos de Cummings. Norman Friedman acreditava que o aparato acadêmico reagiu ao criticismo de Cummings a partir de si mesmo, enquanto que David Forrest e Richard Kennedy acreditavam que existiram meios pelos quais Cummings deixou de conciliar suas crenças professadas ao cânone do pensamento liberal dos críticos da *New York Review* (KENNEDY, 1981). Além dessa questão, Forrest se perguntou quantos “*Enormous Rooms, Eimis e Hims* alguém tinha que escrever para se considerar integrado”¹⁸ (KENNEDY, 1981, p.4, tradução nossa), pois a crítica depreciava praticamente tudo que Cummings publicava, por mais experimental e novo. Devido a esse problema com a crítica especializada, Forrest, então, propõe a *E. E. Cummings Society*, a qual buscaria promover uma visão mais equilibrada e harmoniosa do poeta.

A crítica negativa não se restringia às obras escritas por Cummings, na verdade, se voltaram muitas vezes a materiais e estudos de pesquisadores do poeta. Richard Kennedy (1992), um dos maiores críticos do poeta, biógrafo de Cummings, recebeu duras críticas a sua obra *Dreams in the mirror* (1994), extenso trabalho que trata da vida do poeta. Segundo Kennedy (1981), a fonte de tais críticas era o fato de o poeta ser visto com desagrado, isto é, a própria figura de Cummings era incômoda e não apenas seu trabalho. Entretanto, o biógrafo comentou que, em uma das resenhas a respeito de seu livro *Dreams in the Mirror* (1994), um crítico inglês definiu Cummings como “*a major minor poet*”¹⁹. Quiçá esta seja uma das melhores definições do poeta estadunidense. Com efeito, o lugar que Cummings ocupa no cânone estadunidense é curioso e demanda um estudo mais aprofundado. Kennedy (1992) chegou a afirmar que ao se deparar com a expressão “*major minor poet*”, ele se surpreendeu com a aptidão da frase para descrever Cummings, pois, durante seu trabalho na escrita da biografia do poeta, o crítico se dividiu entre o sentimento de admiração pela distinção de Cummings, suas conquistas originais dentro da poesia moderna e sua decepção com a falta de discernimento do poeta ao publicar muitos poemas que eram apenas um material efêmero.

¹⁸ “*How many Enormous Rooms, Eimis and Hims one would have to write to be considered integrated*” (KENNEDY, 1981, p.4).

¹⁹ “Grande poeta menor.” (Tradução nossa).

A partir da expressão “*major minor poet*” e do comentário de Kennedy (1992) sobre o sentimento dividido frente à obra cummingsiana, percebemos que, de fato, a crítica feita a Cummings se divide, pois mesmo aqueles que o admiram tem consciência de suas limitações. Todavia, é interessante compreender a expressão “*major minor poet*”, antes de adentrar na produção de Cummings propriamente.

Kennedy (1992) se pergunta: “o que temos em mente quando rotulamos alguém como um grande poeta?”²⁰ (p.37, tradução nossa). Segundo o crítico, temos duas coisas em mente frente a este adjetivo “grande” posto ao lado do substantivo “poeta”: 1. “um poeta que produziu um extenso corpo de verso superior e que não desaparece quando os valores mudam, um corpo de obra que inclui uma variedade de temas e expressão e também algum trabalho de extensão e complexidade”²¹ (KENNEDY, 1992, p.37, tradução nossa). Nesta categoria temos nomes como: Geoffrey Chaucer (1343-1400), Edmund Spenser (1552-1599), William Shakespeare (1564-1616), John Milton (1608-1674), Alexander Pope (1688-1744) e Robert Browning (1812-1889); 2. são também inseridos na categoria de “*major*”, poetas que “podem não ter produzido um corpo extenso de obras, mas o que saiu de suas penas é um suficiente número de poemas de uma alta qualidade tão indiscutível que até mesmo o diminuto volume, tanto de extensão quanto de variedade, da obra não importa”²² (KENNEDY, 1992, p.37, tradução nossa). Nesta segunda categoria, contamos com nomes como o de John Keats (1795-1821) e Gerard Manley Hopkins (1844-1889), especialmente este, devido ao seu estilo poético único.

Além dessas definições, Kennedy (1992) afirma que, entre esses grupos, existem figuras que apontamos como “grandes” devido a outros elementos que afetam diretamente suas reputações. Pensemos, por exemplo, em John Donne (1572-1631). A obra do poeta inglês forma uma importante escola literária, a dos Poetas Metafísicos. Agora, quando pensamos em poetas do mesmo período ou de períodos próximos a Donne, tais como George Herbert (1593-1633), Andrew Marvell (1621-1678) e Henry Vaughan (1621-1695), os temos como “menores”, ainda sim, válidos de apresentar em uma antologia, contudo, serão ensombrecidos pelo valor poético de Donne. Próxima a essa definição, Kennedy (1992) procede, temos também como “*major*”, uma figura poética representativa de seu período, isto é, um poeta que escreveu importantes

²⁰ “*What do we have in mind when we label someone a major poet?*” (KENNEDY, 1992, p.37).

²¹ “*A poet who produces a large body of superior verse that does not fade from value passes, a body of work that includes variety of theme and expression and also some works of length and complexity.*” (KENNEDY, 1992, p.37).

²² “*May not have produced a large body of work, but what has come from his pen is a sufficient number of poems of such undisputed high quality that even his lack of bulk and variety or of work of length and complexity does not matter.*” (KENNEDY, 1992, p.37).

poemas, outros de qualidade mediana e alguns até mesmo ruins, todavia “o corpo poético reflete os temas, a sensibilidade e a expressão poética de seu período”²³ (KENNEDY, 1992, p.38, tradução nossa). Nesta categoria, pode-se pensar em Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Lord Tennyson (1809-1892) e Mathew Arnold (1822-1888), não por suas obras poéticas em si mesmas, mas pelo valor de suas obras críticas. É interessante apontar, contudo, que nessa categoria, Kennedy (1992) inclui o famoso poeta modernista Ezra Pound (1885-1972). Segundo o teórico,

a poesia de Ezra Pound é insuficiente para o nosso julgamento de sua posição principal na História Literária do século XX. É o seu enunciado crítico, o seu empreendedorismo no fomento dos movimentos literários, a sua influência na expressão da sua época que nos faz nos atentarmos para ele como figura literária. Certamente, sua alta reputação não se sustenta apenas por sua poesia, pois o que ele produziu? - alguns poemas significativos, muitos experimentos de forma e a coleção irregular e fragmentada que ele intitulou de *Cantos*. Ele é uma figura literária importante, mas um poeta menor (KENNEDY, 1992, p.38, tradução nossa).²⁴

Além de Pound, dois grandes nomes da poesia americana que são mencionados pelo crítico são: Walt Whitman (1819-1892) e Emily Dickinson (1830-1886). Segundo o estudioso, o termo “*major*” também é aplicado muitas vezes de forma “solta”, ou seja, um poeta pode ser “*major*” em seu país e “*minor*” em um contexto mais amplo e este seria o caso de Whitman e Dickinson. No que concerne à poesia Norte-Americana, esses nomes são essenciais, já que foram de grande importância para o desenvolvimento da poesia no país. Todavia, quando contrapostos a outros poetas de língua inglesa, a posição na qual se encontram diminui drasticamente e eles chegam até mesmo a se aproximar de figuras tais como Arthur Hugh Clough (1819-1861) e Christina Rossetti (1830-1894).

À vista disso, voltemos nossos olhos para E.E. Cummings: porque “*major minor poet*”? Quando observamos atentamente o período no qual Cummings se inseriu, notamos certos nomes da poesia americana que reverberam certo poder: Robert Frost (1874-1963), Wallace Stevens (1879-1955), William Carlos Williams (1883-1963), Ezra Pound (1885-1972), H.D.

²³ “*Body of works is reflective of the themes, the sensibility, and the poetic expression of his time and nation.*” (KENNEDY, 1992, p.38).

²⁴ “*The poetry of Ezra Pound is insufficient support for our judgment of his major standing in twentieth century literary history. It is his critical utterances, his entrepreneurship in fostering literary movements, his influence on the expression of his time that makes us pay attention to him as a literary figure. Certainly, his high reputation cannot stand on his poetry alone, for what did he produce? - a few significant poems, a good many experiments in form, and the uneven, scrappy collection of improvisations that he called Cantos. He is a major literary figure, but a minor poet.*” (KENNEDY, 1992, p.38).

(Hilda Doolittle) (1886-1961), Marianne Moore (1887-1972) e T.S. Eliot (1888-1965), estes são os “gigantes” da poesia norte-americana e considerados “*major*” a partir da categorização de Kennedy (1992). Em seguida temos os poetas modernos que ainda são “*major*”, porém já aparecem como “*minor*” frente às produções dos listados acima, como é o caso de Amy Lowell (1874-1925) e seu intitulado “*Amygism*”. Norman Friedman (1960) afirma que o lugar de E.E. Cummings é ao lado dos “gigantes”, pois “ele nunca deixou de ter uma forte reputação”²⁵ (p.2, tradução nossa).

A importância do poeta é, de fato, notável: em 1950 ele recebe a *Fellowship of the Academy of American Poets*, dois anos depois, ele ganha *Charles Eliot Norton Professorship* em Harvard. Em 1954, é publicada uma coleção de sua poesia completa, uma honra para um poeta ainda produzindo. No ano seguinte essa publicação recebe uma citação especial no *National Book Award*. Em 1957, Cummings recebe dois prêmios: *Boston Fine Arts Festival Poetry Award* e o aclamado *Bollingen Prize in Poetry*, este prêmio, é interessante apontar, já havia sido oferecido a Pound (1949), Stevens (1950), Moore (1952) e Williams (1953) em anos anteriores. Sua popularidade crescente é ainda mais ampliada com a publicação de seis volumes de sua poesia para o alemão e para o italiano e sua obra *EIMI* é reimpressa. Em 1960, surge a coleção de poemas para o francês, traduzido por D. Jon Grossman e, no Brasil, Augusto de Campos – que já começara a traduzir poemas cummingsianos, alguns anos antes, especialmente os mais experimentais – publica o livro *e. e. cummings 10 poemas* (1960). Além de prêmios, reimpressões e traduções, Cummings era constantemente convidado para leituras de poesia e costumava atrair um grande e entusiástico público (FRIEDMAN, 1960). Entre o público admirador do poeta havia nomes como os de outros “gigantes” do mundo literário: Pound, Williams, Moore, Spencer, Auden e John dos Passos, que era seu amigo íntimo. O mundo da crítica não era tão diferente: S.V. Baum, George Haines IV e David Burns costumavam defender a poesia cummingsiana.

À vista disso, nos perguntamos então: por que “*major minor poet*”? Augusto de Campos (2015f, p.28) apontou que

de 325 ensaios e “*reviews*” sobre o poeta, escritos entre 1920 e 1960, mais da metade lhe eram favoráveis e apenas 37 totalmente negativos, mas mesmo os que o aplaudiam quase sempre não se mostravam muito mais capazes de apreender a essência de sua obra do que seus detratores. Estes, por seu turno, se excediam em virulência, mostrando-se particularmente suscetibilizados com as inovações gráficas cummingsianas.

²⁵ “*He has never been without a strong reputation.*” (FRIEDMAN, 1960, p.2).

Friedman (1960, p.3), por seu turno, a partir da análise da situação do poeta, acredita que o grande problema de Cummings era o fato de os nomes mais importantes da crítica americana não saberem o que fazer de sua poesia: R.P. Blackmur, Ranson, Edmund Wilson, Randall Jarrel, F.O. Matthiessen, Alfred Kazin e Louise Bogan atacaram largamente a obra cummingsiana. Essa grande divisão crítica se deve ao fato de que estes grandes nomes, tais como o de Bogan e Blackmur, estarem demasiadamente atados a concepções limitadas a respeito da poesia moderna, e, com efeito, Cummings ia em um sentido contrário ao das produções de Eliot e Pound, por exemplo, figuras centrais no movimento de poesia moderna de língua inglesa. Destarte, malgrado a crítica positiva ser maior em número, o poder dos grandes críticos diminuiu a reverberação favorável da obra cummingsiana. Friedman (1960) afirma que

é o direito de todo poeta ser avaliado nos termos do que produziu e não nos termos do que ele deveria produzir, e é dever de seu crítico permitir que a obra floresça a sua frente nos termos de suas próprias necessidades interiores e não a partir de suas próprias prescrições favoráveis (FRIEDMAN, 1960, p.4, tradução nossa)²⁶.

Tal prescrição não é originalmente de Friedman (1960). Na verdade, o crítico que afirma a importância de uma crítica pautada na obra é T.S. Eliot, Friedman (1960) apenas amplia a prescrição. Sabemos que Eliot foi um prolífico crítico, inclusive escreveu ensaios sobre a arte da crítica, tais como “*The Perfect Critic*” e “*Imperfect Critics*” publicados em sua primeira obra crítica, *The Sacred Wood* (1921). Nesta mesma obra, em seu famoso ensaio “*Tradition and the individual talent*” (1921), Eliot (1921) afirma: “crítica honesta e apreciação sensível são direcionadas não ao poeta, mas à poesia”²⁷ (p.47, tradução nossa). Parece-nos que essa não foi a atitude dos grandes críticos frente à obra cummingsiana, tanto como prescrito por Eliot (1921), quanto por Friedman (1960).

E. E. Cummings se encontrava em um momento central da produção anglo-americana de poesia. Conforme Friedman (1960), o poeta se posiciona na primeira geração de poetas

²⁶ “*It is the right of any poet to be evaluated in terms of what he does rather than in terms of what he should do, and it is the duty of his critic to allow the work to flower before him in terms of its own inner necessities rather than in those of his own favored prescription. I suppose that there are standards external to the poet against which he is ultimately to be judged, but surely the critic must be careful that these standards are capable of including the wide variety of things that we may cherish rather than merely what given fashion has taught us to care for.*” (FRIEDMAN, 1960, p.4).

²⁷ “*Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet, but upon the poetry.*” (ELIOT, 1921, p. 47).

modernos, já que sua produção era concomitante à de Moore, Pound, Eliot, Williams, Stevens e Frost. Contudo, ao passo que esses nomes são até hoje consagrados, o de Cummings diminuiu em importância (BEACH, 2003).

Robert E. Wegner (1965), um dos primeiros a escrever a respeito da obra cummingsiana, afirma:

desde o início, suas técnicas não usuais e seus dispositivos estilísticos atraíram atenção e, nos anos seguintes, críticos se preocuparam essencialmente com suas excentricidades tipográficas; seu arranjo linear peculiar, sua liberdade com vírgulas e outras pontuações, seus deslocamentos de palavras e seu desprezo com a prática padrão no uso de letras maiúsculas (WEGNER, 1965, p.4, tradução nossa).²⁸

À vista dessa afirmação, podemos notar que o principal atrativo de Cummings era sua experimentação. A crítica volta os olhos principalmente para a forma e não propriamente para o conteúdo veiculado: o assunto, os temas e as ideias foram praticamente negligenciados e quando atentados, eram normalmente rebaixados. O que ocorre é, como apontado anteriormente, uma divisão da crítica. Temos, de um lado, aqueles que viam o material poético como simplista e juvenil, os temas como convencionais e simplificados, e as ideias como rasas e pouco significativas. De outro lado, todavia, encontravam-se aqueles que enxergavam o poeta como um lírico excepcional e como um grande poeta vanguardista, inclusive superior a W.C. Williams.

Conforme Friedman (1960, p.3, tradução nossa),

queixar-se [...] de que lhe falta maturidade de visão, de variedade de formas, de inteligibilidade de dicção, verdadeira seriedade, senso de propósito artístico e desenvolvimento, é interpretar mal a natureza tanto dos princípios críticos quanto da poesia de Cummings. Supor, por um lado, que tais concepções abrangem todo o leque de excelência da poesia lírica é descartar – como já aconteceu no caso de alguns dos poetas mais famosos da história da literatura inglesa – muito do que possui valor genuíno quando visto sob a luz de outros princípios; ao passo que aplicar, por outro lado, tais concepções à poesia que a elas não cabem é distorcer a verdadeira natureza dessa poesia. Isso aconteceu com Cummings. Paradoxalmente, no entanto, muitos dos críticos que foram incapazes de concordar intelectualmente com sua obra confessaram, não

²⁸ “From the beginning his unusual techniques and stylistic devices attracted attention, and in succeeding years critics have concerned themselves mainly with his typographical eccentricities: his peculiar line arrangements, his freedom with commas and other marks of punctuation, his displacement of words, and his disregard of standard practice in the use of capital letters.” (WEGNER, 1965, p.4).

obstante, um certo prazer furtivo que ela lhes traz. Embora gostem da poesia, [...] têm dificuldade em levá-la a sério²⁹.

Tomás Browne (2014), importante tradutor chileno da obra cummingsiana, faz o seguinte comentário a respeito da poesia de Cummings: “complexo para nossos olhos, desconhecido para nossos ouvidos e – soa estranho – difícil para nossa língua, mas doce para o nosso gosto. Poderíamos tocar algo – a mão captura o mistério – e sente a flor de seus poemas”³⁰ (BROWNE, 2014, p. 9, tradução nossa) e continua:

Sua linguagem é através dos sentidos. Estes falam quando a mão apalpa, quando o nariz aspira. Cummings quer reter o mais profundo desse momento sem se distanciar daquilo que produziu este sentimento tão pessoal que lhe amarra a língua, que só se desata em uma linguagem pessoal. Aí está o cummings³¹ que quebra com as estruturas gramaticais, formais, mas não materiais, carnaís. Ele tem muito respeito pela matéria; sem ela seria vã a expressão [...] e não prevaleceria ante as formas, nem se manifestaria com seus ossos e musculaturas ante o leitor (BROWNE, 2014, p.9, tradução nossa)³².

A linguagem de Cummings é pessoal e, por isso, única. Conseqüentemente, a obra cummingsiana é desafiante, por mesclar não apenas as experimentações gramaticais, mas também devido à solicitação do poeta ao leitor de deixar para trás toda e qualquer crença e adentrar em um universo próprio. O leitor deve vestir as lentes do próprio poeta e passar a enxergar o mundo com uma visão que não é costumeira. Como afirma o próprio Cummings (2016) em seu prefácio à coletânea *New Poems* (1938):

²⁹ “To complain [...] that he lacks maturity of vision, variety of forms, intelligibility of diction, true seriousness, a sense of artistic purpose, and development is to misconstrue the nature of both of critical principles and of Cummings' poetry. To assume, on the one hand, that such conceptions cover the entire range of excellence in lyric poetry is to rule out – as has already happened in the case of some of the most famed poets in the history of English literature - much that is of genuine value when seen in the light of other principles; while to apply, on the other hand, such conceptions to poetry which they do not fit is to distort the true nature of that poetry. This has happened to Cummings. Paradoxically, however, many of the critics who have been unable intellectually to assent to his work have nevertheless confessed to a certain furtive delight which it brings them. Although they like the poetry, [...] they have difficulty in taking it seriously.” (FRIEDMAN, 1960, p.3).

³⁰ “Complejo a nuestros ojos, desconocido a nuestros oídos y – suena extraño - difícil a nuestra lengua, pero dulce a nuestro gusto. Pudimos tocar algo – la mano atrapa misterio – y olemos la flor de su poema.” (BROWNE, 2014, p.9).

³¹ Original apresenta a grafia do nome de E.E. Cummings em minúsculas.

³² “Su lenguaje es a través de los sentidos. Éstos hablan cuando la mano palpa, cuando la nariz huele. Cummings quiere atrapar lo más profundo de ese momento sin distanciarse de lo que le ha producido ese sentimiento tan personal que le anuda su lengua que sólo se desata en un lenguaje personal. Ahí está el cummings que quiebra con estructuras gramaticales, formales, pero no materiales, carnales. Él tiene mucho respeto por la materia: sin ella sería vana la expresión [...], y no prevalecería ante las formas, ni se manifestaría con sus huesos y musculatura ante el lector.” (BROWNE, 2014, p.9).

The poems to come are for you and for me and are not for mostpeople – it's no use trying to pretend that mostpeople and ourselves are alike. Mostpeople have less in commom with ourselves than the squarefootofminusone [...].Life, for mostpeople, simply isn't [...]. They don't mean living. They mean the latest and closest plural approximation to singular prenatal passivity which science,in its finite but unbounded wisdom,has succeeded in selling their wives. If science could fail, a mountain's a mammal [...] - Luckily for us,a mountain is a mammal. (CUMMINGS, 2016, p.491).³³

À vista desse excerto, compreendemos o convite do poeta. De fato, o leitor deve se despir de qualquer valor da sociedade para adentrar um mundo em que montanhas são seres vivos, em que macaquinhos de circo têm consciência crítica e que a natureza ocupa uma grande e essencial parte.

Para Cummings, um poema não é meramente uma ideia impressa em papel. Na verdade, um poema é o mesmo que uma experiência cuidadosamente moldada de modo que o leitor seja capaz de descobrir algo a respeito da vida, do autor e de si mesmo. Conforme Browne (2014, p.9, tradução nossa), “as palavras cumprem a função de janelas através das quais podemos ver uma paisagem”³⁴.

Quiçá, devido à particularidade da poesia cummingsiana e o desafio de leitura que o poeta acaba por propor ao criar seu próprio universo, muitos leitores consideraram sua obra desinteressante, quando não ininteligível (MARKS, 1964). Ademais, os mesmos pontos positivos apontados pela crítica, ou seja, a forma e tudo o que esta engloba: a inovação tipográfica e os experimentos com símbolos gráficos, legou ao poeta a maldosa fama de “inventor da ginástica pontuacional” (EASTMAN, *apud* CAMPOS, 2015f, p.28), além de muitos críticos comentarem a respeito de sua poesia ser obra de um “tipógrafo bêbado” (COBLENTZ, *apud* CAMPOS, 2015f, p.28).

Além da crítica negativa frente às inovações gramaticais e ortográficas, um ponto que se repetiu muito no bojo crítico foi a acusação de Cummings não se desenvolver como poeta de maneira significativa, ou seja, segundo os críticos, o poeta repetia temas os quais carregava de

³³ “Os poemas que se seguirão são para vocês e para mim e não para todomundo - não serve para nada tentar fingir que todomundo e nós somos parecidos. Todomundo tem menos em comum conosco que a raízquadradademenosum [...].A vida, para todomundo, simplesmente não é [...]. Eles não buscam viver. Eles buscam as mais recentes e próximas aproximações plurais de passividade pré-natal singular que a ciência em sua finita, mas ilimitada sabedoria, teve sucesso em vender para suas esposas. Se a ciência pudesse falhar, uma montanha é um mamífero [...] - Por sorte, para nós uma montanha é um mamífero.” (CUMMINGS, 2016, p. 491, tradução nossa).

³⁴ “*Las palabras cumplen la función de ventanas, a través de las cuales podemos ver un paisaje.*” (BROWNE, 2014, p.9).

emoção, fator depreciado no período devido à influência de T.S. Eliot que prezava os versos “*dry and hard*”, influenciado, por sua vez, por T.E. Hulme (BEASLEY, 2007). Cummings, por seu turno, a partir da leitura das introduções de duas de suas coletâneas, *Is 5* (1926) e *New Poems* (1938) (acima citada), pode ser inserido “no âmbito de uma estética transcendentalista-organicista, e estabelecer um diálogo intertextual entre Cummings e a tradição romântica apresentada por Emerson e por Coleridge” (PINHEIRO, 1999, p.15). Wegner (1965), em sua obra *Prose and poetry of E.E. Cummings* (1965), já havia apontado a influência do Romantismo na obra cummingsiana, especialmente a de William Wordsworth (1770-1850) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). É interessante apontar, todavia, que este último foi, segundo o próprio poeta, a razão pela qual se decidiu a escrever sonetos (CUMMINGS, 1953). Todavia, a tradição Romântica não é a única influência na poética cummingsiana. Como apontou Baum (1962, p.vii, tradução nossa):

Indisciplinado e inflexível, Cummings desde o início resistiu à hifenização com o corpo de poetas do século XX que concentraram sua sensibilidade artística nos poemas metafísicos e nos Simbolistas franceses. A poesia [dos modernistas], esguia e esparsa, estriada com a musculatura intelectual, foi rotulada de difícil e “obscura”. Indiferente à disposição poética de sua época, Cummings se aventurou a retomar a poesia de emoção plena – aquela, especialmente, dos líricos Elizabetanos³⁵.

Tendo em vista a importância dos poetas de Tradição Romântica e Elizabetana, Pinheiro (1999), baseando-se em Friedman (1996b), aponta que tais

conteúdos temáticos, bem como o seu tratamento, distanciam Cummings da poética do seu tempo. O otimismo aliado aos processos de renovação natural, a manutenção da natureza como universo referencial do poema, a abordagem de temas disfóricos no âmbito de uma lógica processual específica, bem como a exaltação do amor e do indivíduo, constituem alguns dos desvios temáticos da poesia de Cummings em relação à tradição modernista (PINHEIRO, 1999, p.16).

³⁵ “*Unruly and unyielding, Cummings has from the beginning resisted hyphenation with the corps of twentieth-century poets who focused their artistic sensibility upon the metaphysical and the French symbolists. Their poetry, lean and spare, striated with intellectual muscularity, has been tagged difficult and 'obscure'. Indifferent to the poetic disposition of his time, Cummings ventured back to the poetry of full-blown emotion - that, especially, of the Elizabethan lyricists and of the nineteenth-century romantics - and began to write poems of lush and sometimes overripe sensuality.*” (BAUM, 1962, p.vii).

Com efeito, os poetas inseridos no Movimento Modernista caminhavam em sentido contrário ao cummingsiano. Na verdade, poetas como Pound e Eliot, influenciados pelos simbolistas franceses e pelos poetas metafísicos, pautavam-se no entendimento da natureza como símbolo da decadência do presente, além de apresentarem uma visão que dessacralizava o amor (PINHEIRO, 1999). Cummings, em seu período, foi um dos poucos poetas a tratar o amor de forma séria, o oposto à dessacralização do amor trabalhada por poetas modernos. Não se pode negar, contudo, que o poeta aderiu a muitas das propostas estéticas modernista, tais como – e principalmente – o modelo ideogrâmico e o Imagismo poundiano, apesar de não ser encaixado na categoria de poetas imagísticos. Acima de tudo, Cummings compartilhou a “noção modernista de uma verdade e ser expressa por via da abordagem poética do real” (FRIEDMAN, *apud* PINHEIRO, 1999, p.16). Entretanto, uma vez mais, não obstante o trabalho com técnicas modernas, enquanto os modernistas buscam, com essa abordagem poética do real, mitigar o sujeito, “no sentido da objetificação autorreferencial da verdade no poema, Cummings apresenta uma ‘cosmovisão’ com a qual procura valorizar o papel profético do autor, por, segundo sua crença, este captar simbólica e momentaneamente a verdade na natureza” (PINHEIRO, 1999, p.16).

Outro aspecto que distancia Cummings da poética de seu tempo é o caráter do eu lírico por ele trabalhado, suas atitudes, ideias e temas. Segundo Friedman (1960, p.7), existem três possibilidades distintas no que concerne à relação entre o homem e o artista que habita dentro dele: 1. o eu lírico pode estar integrado à personalidade e aos objetivos do poema, como na obra de Robert Frost; 2. o poeta pode criar uma *persona* poética e transforma-se nessa imagem, assim, ele organizará sua vida pessoal de modo a encaixá-la no padrão criado, como é o caso de Walt Whitman e Mario de Sá Carneiro; 3. o autor e o eu lírico podem ser completamente dissociados, como Wallace Stevens, Ezra Pound e T.S. Eliot.

O item três é, visivelmente, o mais comum, especialmente na produção modernista, visto de início através da prescrição de Eliot, em seu ensaio acima citado³⁶, no qual afirma que poesia “não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade”³⁷ (ELIOT, 1921, p.53, tradução nossa). Todavia, Friedman (1960) encaixa Cummings no segundo item. Para o teórico o eu lírico cummingsiano

³⁶ ELIOT, T.S. Tradition and individual talent. In. ELIOT, T.S. **The Sacred Wood: essays on poetry and criticism.** New York: Alfred A. Knopf, 1921. p.42-53.

³⁷ “*Is not the expression of personality, but an escape from personality.*” (ELIOT, 1921, p.53).

nunca se envolve no mundo do trabalho e da rotina, o qual toma a maior parte da vida da maioria dos homens [...]; ele observa de uma janela, caminha durante a noite, viaja, senta-se em uma colina e aprecia a vista [...]. Ele é um observador apartado e mais um comentador do que um participante; ele está sempre ou sozinho ou com sua senhora; ele nunca tem um despertador para desligar, um trem para pegar, uma conta a pagar, ou um bebê para alimentar [...]. E isso é o incrível da poesia de Cummings – como o homem foi completamente transformado no artista, pois seu modo de vida não envolveu nenhum compromisso entre o caráter do eu lírico que ele criou e as demandas da existência cotidiana. É apenas possível, de fato, que o próprio Cummings acredite inteiramente e aja exatamente como o seu eu lírico acredita e age (FRIEDMAN, 1960, p.9-10, tradução nossa).³⁸

Ademais, Cummings busca reter uma espécie de pureza em sua visão, apartada da sociedade capitalista na qual se inseria e, acima de tudo, apartada daquilo que as pessoas esperam que ele seja. À vista disso, notamos uma espécie de pupilo de Emerson e do *nonconformism*.

Como afirmou Emerson (1950), em seu ensaio “*Self-reliance*” (1950, p.145, tradução nossa), “um homem deve aprender a detectar e observar aquele raio de luz que irradia através de sua mente oriunda de seu interior, mais do que aquele brilho do firmamento dos bardos e dos sábios”³⁹. Esta foi uma primeira atitude de Cummings diante da construção de sua obra literária. Ademais, no que concerne à sociedade e à inserção do indivíduo, existe mais uma atitude herdada de Emerson. No mesmo ensaio acima mencionado, mais adiante, o filósofo continua:

A sociedade em todo lugar conspira contra a humanidade de todos os seus membros. A sociedade é uma comunidade anônima, na qual os membros concordam, para melhor garantir o pão para cada sócio, em renunciar à liberdade e à cultura de quem come. A virtude na maioria das solicitações é a conformidade. A autossuficiência é o contrário [...].

³⁸ “*Is never involved in the world of work and routine which takes up the largest part of the lives of most men [...]; he watches out of a window, walks the street at night, travels, sits in a hill overlooking a view [...]. He is a detached observer and commentator rather than a participant; he is always either alone or with his lady; he never has a time clock to punch, a train to catch, a bill to pay, or a baby to feed. [...] And this is the incredible thing about Cummings' poetry – how completely the man has been transformed into the artist, for his mode of life has involved absolutely no compromise between the character of the speaker he has created and the demands of everyday existence. It is just possible, indeed, that Cummings himself fully believes and acts exactly as his speaker believes and acts.*” (FRIEDMAN, 1960, p.9-10).

³⁹ “*A man should learn to detect and watch that gleam of light which flashes across his mind from within, more than the lustre of the firmament of bards and sages.*” (EMERSON, 1950, p.145).

Aquele que deseja ser humano, deve ser um não-conformista. [...]. Nada é no final sagrado, exceto a integridade de sua própria mente (EMERSON, 1950, p.148, tradução nossa)⁴⁰.

Como observamos anteriormente, o comportamento de Cummings se revela similar ao proposto por Emerson (1950), o que, uma vez mais, insere o poeta em uma categoria distinta dos modernistas.

Destarte, com esta breve exposição, já podemos perceber que o poeta aqui investigado se posiciona em uma região “curiosa” do cânone estadunidense: constantemente compilado, ao passo que uma atenção acadêmica seja rara; poeta modernista ao mesmo tempo arcaizante. Cummings apresenta múltiplas faces e conquanto existam

padrões externos ao poeta contra os quais ele deve, em última análise, ser julgado [...] o crítico deve ser cuidadoso para que esses padrões sejam capazes de incluir a ampla variedade de aspectos que podemos estimar, em vez de meramente, o que uma dada moda nos ensinou a nos importarmos (FRIEDMAN, 1960, p.3, tradução nossa)⁴¹.

Contudo, antes de adentrarmos propriamente na questão da crítica, cumpre analisar sua vida e obra, já que, no seu caso, ambas, em muitos momentos, se fundem.

2.3 (um breve parêntese:) biografia

Edward Estlin Cummings, que viria mais tarde a ser conhecido como E.E. Cummings, nasce em 14 de outubro de 1894, na cidade de Cambridge, em Massachusetts. O poeta estadunidense é, atualmente, referência para o cânone não apenas de seu país, mas também para o mundial, malgrado as disputas críticas, como brevemente exposto no tópico anterior. Podemos, hoje, afirmar que existe uma espécie de consenso entre os estudiosos da Literatura sobre a importância da obra cummingsiana no cenário poético. No Brasil, Haroldo de Campos (2011) chegou a afirmar que Cummings sempre foi o mais vivo poeta entre todos, e o incluiu

⁴⁰ “*Society everywhere is in conspiracy against the manhood of every one of its members. Society is a joint-stock company, in which the member agrees, for the better securing of his bread to each shareholder, to surrender the liberty and culture of the eater. The virtue in most request is conformity. Self-reliance is its aversion [...]. Whose would be a man, must be a nonconformist [...]. Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind.*” (EMERSON, 1950, p.148).

⁴¹ “*Standards external to the poet against which he is ultimately to be judged, but surely the critic must be careful that these standards are capable of including the wide variety of things that we may cherish rather than merely what a given fashion has taught us to care for.*” (FRIEDMAN, 1960, p.3).

no *paideuma* da Poesia Concreta Brasileira como “poeta inventor” ao lado de James Joyce, Mallarmé e Ezra Pound.

Todavia, para começar a discursar sobre E. E. Cummings devemos, antes de mais nada, discursar sobre “*a long-lost personage*” (CUMMINGS, 1953, p.5), isto é, “um filho”, sua criação, especialmente a influência de seus pais Rebecca Haswell Clarke e Edward Cummings. Em seu livro de “*nonlectures*”, *i: six nonlectures* (1953), o primeiro capítulo é inteiramente dedicado a sua mãe e seu pai, e demonstra, pelo próprio título, “*i & my parents*”, a importância que ambos tiveram sobre sua formação, não apenas artística, mas também – e principalmente – humana. O fato de ser o primeiro capítulo também indica a ideia de início, ou melhor, de “origem”, isto é, o livro autobiográfico explora o desenvolvimento de Cummings como poeta, de modo que o fato de seus pais e sua relação com eles ocupar o primeiro lugar, demonstra que foram eles a primeira grande influência na vida do poeta. Apesar de parecer óbvio, já que pais, normalmente, são figuras importantes na vida dos filhos (positiva ou negativamente), Cummings demonstra que sua família atuou em sua vida de um modo positivo e ajudou a moldá-lo, principalmente, como homem, como afirmado anteriormente. Ademais, ambos, Rebecca e Edward Cummings, encorajaram o filho em seu precoce interesse por poesia e artes plásticas, e continuaram a ajudá-lo financeiramente ao longo de toda a sua vida, permitindo que E.E Cummings dedicasse todo o seu tempo àquilo que mais amava.

O pai do poeta, Edward Cummings, foi, como afirmou Harold Bloom (2003c, p.10, tradução nossa), “uma pessoa impressionante”⁴². Edward foi o primeiro professor de Sociologia de Harvard e Ministro Unitário de uma das igrejas mais respeitadas de Boston, foi também atleta e, além disso, tinha uma personalidade exuberante e um talento nato com as palavras, quer ao escrever, quer ao discursar. À vista de seus méritos, é possível compreender que influenciou grandemente seu filho em diferentes aspectos de sua vida, não apenas literária, mas também pessoal, tanto positiva quanto negativamente. E.E. Cummings escreve, em carta para seu amigo Paul Rosenfeld, a respeito de seu pai:

I wot not how to answer your query about my father. He was a New Hampshire man [...] a famous fly-fisherman [...] & a woodsman who could find his way through forest primeval without a compass [...] & an ornithologist & taxidermist & [...] an expert photographer (the best I've ever seen) & an actor who portrayed Julius Caesar in Sanders Theatre⁴³ & a painter (both in oils & watercolours) & a better carpenter than any professional & an architect who designed his own house before building them [...] & (while at Harvard) a

⁴² “*An impressive person.*” (BLOOM, 2003c, p.10).

⁴³ Teatro localizado na Universidade de Harvard.

teacher with small use for professor [...] & later [...] a preacher [...].
(CUMMINGS, 1953, p.8)⁴⁴

Observamos, com essa passagem, as diversas habilidades e atuações de Edward Cummings. A repetição sucessiva de “&” demonstra, em lista, as habilidades que podem até mesmo vir a ser exageradas, já que Edward parece exceder a todos os mortais em tudo que fazia: era tanto sociólogo, quanto ornitólogo, sabia se conduzir pela floresta, atuava, pintava, construía, parecia, assim, dispor de habilidades quase ao modo de um Criador, como se verá mais à frente.

Seu filho, assim, cresce em um ambiente, de certo modo, multicultural, com grande contato com o meio artístico e intelectual, já que diversos professores de Harvard frequentavam sua casa. Além disso, seu pai foi também responsável por criá-lo de modo a aceitar toda e qualquer pessoa, abolindo qualquer espécie de preconceito possível. Edward enviou seu filho para uma escola pública na qual a diretora era uma certa “*gentle immense coalblack negress*”⁴⁵ (CUMMINGS, 1953, p.8). Conquanto nos pareça natural, se pensamos no período e na situação racial americana atual, notamos que esse ato de Edward Cummings foi extremamente avançado. Edward Cummings também serviu aos bostonianos que lutaram ferozmente contra políticos corruptos. Estes dois fatos são vistos claramente na poesia cummingsiana que apresenta diversas faces satíricas e que englobam todos aqueles que eram vistos como marginais na época: lésbicas, prostitutas, negros e burlescos. Observamos, assim, emergir na obra cummingsiana a celebração do mundo natural e do homem, característica do Unitarismo⁴⁶ (KENNEDY, 2003,

⁴⁴ “Eu não sei como responder sua questão sobre meu pai. Ele era um homem de *New Hampshire* [...] um famoso pescador com mosca [...] & um lenhador que era capaz de encontrar seu caminho através de uma floresta primaveral sem uma bússola [...] & um ornitólogo & um taxidermista & [...] um fotógrafo especialista (o melhor que já vi) & um ator que retratou Júlio César no *Sanders Theatre* & um pintor (tanto de tinta a óleo quanto de aquarela) & um carpinteiro melhor do que qualquer profissional & um arquiteto que projetou sua própria casa antes de construí-la [...] & (enquanto estava em Harvard) um professor com pouca utilidade para professor [...] & em seguida [...] um pregador [...].” (CUMMINGS, 1953, p.8, tradução nossa).

⁴⁵ “gentil, imensa, preta como carvão, negra” (CUMMINGS, 1953, p.8, tradução nossa).

⁴⁶ Conforme *Encyclopaedia Britannica* (2020, tradução nossa), de forma abreviada, o “Unitarismo não tem credos e nega a autoridade dos dogmas promulgados pelos conselhos da Igreja. Seus ensinamentos historicamente incluem a unidade de Deus, a humanidade de Jesus, a responsabilidade religiosa e ética da humanidade e a possibilidade de se alcançar a salvação religiosa através de tradições religiosas distintas. É enfatizada a autoridade da convicção religiosa do indivíduo, a importância da ação motivada pela religião de modo a promover a reforma social, o método democrático na governança da Igreja, e a razão e a experiência como bases apropriadas para a formulação de crenças religiosas. A tradicional preocupação com as questões sociais fez com que os unitários-universalistas apoiassem ativamente as demandas por igualdade de negros, feministas e outros grupos. Os ganhos na igualdade das mulheres dentro da Associação Unitarista foram significativos, contudo, a filiação predominante de brancos de classe média continua sendo problemática.”

Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Unitarianism>. Acesso em: 6 de agosto, 2021.

p.87). Com efeito, personagens como Zoo-loo e Jean *Le Nègre* ambos do romance *The Ernourmos Room* (1922), além das diversas prostitutas como Kitty, *Bestial Marj* e *The Whore*, apontam para a importância de indivíduos socialmente excluídos e que passaram a ter visibilidade na poesia de Cummings. Infelizmente, Edward Cummings falece tragicamente em um acidente de carro no outono de 1926.

Com efeito, apesar da enorme importância de Edward Cummings na vida de seu filho, existiam problemas entre eles. Em uma das primeiras entradas do diário de Cummings, o poeta escreve “*I REVOLT a[gainst] my F[ather] : would like TO KILL HIM*”⁴⁷ (*apud* BLOOM, 2003b, p.72). De fato, Edward Cummings foi uma figura dominante na vida do poeta. A partir da atuação tanto profissional do pai, quanto suas habilidades diárias, para seu filho conseguir superá-lo ou estabelecer uma personalidade desvinculada da dele seria uma tarefa hercúlea. Assim, E.E. Cummings via seu pai como uma espécie de gigante comparado a sua vida ordinária, ademais, o próprio tom de voz de seu pai se assemelhava ao de Deus, pois não foram poucas as ocasiões que mencionou seu tom retumbante. Além do mais, Richard Kennedy (1994a) afirmou que o jovem Cummings se irritava com as muitas boas ações de seu pai. Um dos modos de combatê-lo era com seu tratamento erótico na poesia. Conforme Kennedy (2003, p.86, tradução nossa), “quando ele tratava de situações sexuais tanto com malícia quanto com implacável franqueza nos seus primeiros poemas, ele se comportava como o filho do ministro se dissociando da imagem de seu pai como guardião da moralidade pública”⁴⁸. Cummings só se desvincula, de fato, de seu pai, entretanto, quando se volta para campos em que seu pai não havia conquistado, tornando-se assim poeta e pintor (apesar de afirmar em carta o talento artístico de seu pai, parece que Cummings, pela primeira vez, se coloca acima dele neste aspecto).

Edward Cummings tem, todavia, importantes atuações na vida de seu filho.

Alguns dos próprios hábitos de linguagem de Edward Cummings eram bons para os ouvidos de alguém que falaria como um poeta. Ele amava jogos de linguagem. Seus sermões carregavam trocadilhos, jogos com provérbios, lemas e *slogans*, meios linguísticos de atrair ou surpreender as mentes de seus

⁴⁷ “EU ME REVOLTO c[ontra] meu P[ai]: gostaria DE MATÁ-LO.” (CUMMINGS, *apud* BLOOM, 2003b, p.72, tradução nossa).

⁴⁸ “*When he handled sexual situations with either mischief or unsparing frankness in his early poems, he was the minister’s son dissociating himself from his father’s image as a guardian of public moral.*” (KENNEDY, 1994, p.86).

paroquianos [...]. Ele lidava com liberdade com metáforas e com grandes imagens controladoras (KENNEDY, 2003, p.87, tradução nossa)⁴⁹.

É possível notar tal fato a partir dos próprios títulos de muitos de seus sermões: “*The Picture Puzzle of the Universe*”, “*Mud Pies*” e “*Spiritual Perennials*”⁵⁰. Ademais, Edward criava muitas alegorias, como: “*Invisible Barriers or the Bird in the Window*”, “*The New Year Bank Account*” e “*The Elevator or the Ups and Downs of Life*”⁵¹ (AZMA, 2002, p.81).

De fato, Cummings é atualmente conhecido, em nosso país, – em contraposição a Portugal por exemplo, no qual tradutores se voltaram muito mais para a lírica erótica e romântica – graças ao Movimento Concretista, por seus jogos de palavras, fator tanto positivo quanto negativo na visão de muitos críticos. Como afirmou Maurer (2003, p.89, tradução nossa), “referir-se às palavras de Cummings como substantivos e verbos é fazer com que as coisas soem muito mais simples do que realmente são, pois a característica excepcional de seu estilo maduro é seu desrespeito com as partes do discurso”⁵². De fato, o poeta tinha tanto apreço por jogos de linguagem que chegou muitas vezes a produzir apenas experimentos verbais com nenhum sentido aparente. Em sua obra *ViVa* publicada pela primeira vez em 1931, dois exemplos podem ser apontados. O primeiro poema da coleção é o “*Il oil tel duh woild doi sez?*” (1931). Este poema, analisado por diferentes estudiosos, apresenta diferentes interpretações. Kidder (1979b) afirma se tratar de um grupo de jogadores de *poker*. Por outro lado, Larry Chott (1997) acredita que se trate de um americano bêbado em um bar, provavelmente, na França. A grande dificuldade de um estudante estrangeiro na leitura dessa obra é o da decifração linguística. Conquanto seja fato que os poemas cummingsianos muitas vezes demandem um exercício de decifração, devido ao uso de diferente tipografia e excessivo uso de pontuação, assim como devido a suas famosas “palavras-valise”, no caso específico desse poema, o que se solicita do leitor é a compreensão da transcrição dialetal. Os versos são todos construídos sob uma espécie de escrita fonética, o que, por mais simples que pareça a um falante do inglês, para um indivíduo que tenha o inglês como segunda língua, pode vir a ser desafiante.

⁴⁹ “Some of Edward Cummings own habits of language were good for the ears of someone who was going to speak as a poet. He loved word-play. His sermons had puns, had toying with proverbs and mottos and slogans, linguistic ways to attract or Surprise the minds of his parishioners [...]. He dealt liberally in metaphor and in large controlling images.” (KENNEDY, 2003, p.87).

⁵⁰ “O quebra-cabeça do universo”, “Tortas de lama” e “Perpétuos espirituais” (Tradução nossa).

⁵¹ “Barreiras invisíveis ou O pássaro na janela”, “A conta bancária do novo ano” e “O elevador ou Os altos de baixos da vida” (Tradução nossa).

⁵² “To refer to Cummings’ words as nouns and verbs is to make things sound much simpler than they are, for the one outstanding characteristic of his mature style is his disrespect for the parts of speech.” (MAURER, 2003, p.89).

II

*oil tel duh woil doi sez
dooyuh unnurs tanmih essez pullih nizmus tash,oi
dough un giv uh shid oi sez. Tom
oidoughwuntuh doot,butoiguttuh
braikyooz,datswut eesez tuhmi. (Nowoi askyuh
woodundat maik yurarstoin
green? Oilsaisough.)—Hool
spairruh luckih? Thangzkeed. Mairsee.
Muh jax awl gawn. Fur Croi saik
ainnoughbudih gutnutntuhplai?*

HAI

*yoozwidduhpoimmuntwaiv un duhyookuhsumpnruddur
givusuhtonunduhphugnting
(CUMMINGS, 2016, p.331)⁵³.*

Todavia, através da leitura e do apontamento acima das diferentes interpretações, sabemos que o poema “fonético” de Cummings é um desafio até mesmo para os falantes nativos. Conforme Chott (1997), o poeta cria com essa obra um equivalente visual do inglês falado. Segundo o professor, Cummings “apresenta o dialeto norte-americano de uma maneira tão radical, honesta e precisa quanto Twain e Hemingway fizeram. Ele cria uma experiência visual que lembra o que os falantes de um idioma ouvem quando as palavras de um falante de outro idioma são ininteligíveis”⁵⁴ (CHOTT, 1997, p.47-48, tradução nossa). Contudo, apesar dessa afirmação de Chott, devemos lembrar que este é um dos pontos de vista a respeito do poema e que, devido a escrita, de certo modo à Hemingway, isto é, desprovida de um contexto, outras interpretações podem vir à tona, como a de Kidder (1979b).

⁵³ Apresenta-se a transcrição como proposto por Michael Webster:

*I'll tell the world I says
do you understand me as he's pulling his moustache,I
don't give a shit I says. Tom
I don't want to do it, but I got to
break youse,that's what he says to me. (Now I ask you
wouldn't that make your arse turn
green? I'll say so.)—Who'll
spare a Lucky? Thanks kid. Merci.
My jack's all gone. For Christ sake
ain'tnobody gotnothin'toplay?*

HEY

*yousewiththepermanentwave and theukeorsomethingorother
giveusatuneonthefuckin'thing*

Disponível em: < <https://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Notes.htm#W> >. Acesso em: 20 de maio, 2021

⁵⁴ “Renders American dialect in a manner as radical, honest, and accurate as Twain and Hemingway ever did. He creates a visual experience reminiscent of what speakers of one language hear when a speaker of another language’s words are unintelligible” (CHOTT, 1997, p.47-48).

Temos também o poema “XXIV” (1931). Conforme Kidder (1979b), Cummings leva ao extremo a falácia da forma imitativa com esse poema. O estudioso afirma que essa obra é aparentemente escrita de um modo que não permite uma interpretação. Quando os versos são lidos notamos que “flui junto com palavras interessantes adequadamente unidas, mas desprovidas de ordem sintática ou significado aparente”⁵⁵ (KIDDER, 1979b, p.91, tradução nossa), e aqui transcrevemos o poema para esclarecimento:

XXIV

from the cognoscenti

*bingbongwhom chewchoo
laugh dingle nails personally
bung loamhome picpac
obviously scratches tomorrowlobs*

*wholeagainst you gringlehow
exudes thursday fasters
by button of whisper sum blinked
he bellowtry eye nowbrow*

*sangsung née whitermuch grab
sicksilk soak sulksuck whim
poke if inch dimmer twist on
permament and slap tremendous*

*sorrydaze bog triperight
election who so thumb o'clock
asters miggle dim a ram
flat hombre sin bangaroom*

*slim guesser goose pin yessir wheel
no sendwisp ben jiffyclaus
bug fainarain wee celibate
amaranth clutch owch*

*so chuck slop hight evolute
my eerily oh gargle
to jip hug behemoth
truly pseudo yours podia*

of radarw leschin

(CUMMINGS, 2016, p.356)

⁵⁵ “It flows along with interesting words aptly joined together but devoid of syntactical order or apparent meaning.” (KIDDER, 1979b, p.91).

Ainda conforme Kidder (1979b), conquanto seja aparentemente um novelo de palavras desprovido de sentido, o que permite um raio de compreensão, mesmo que fugaz, são certos termos que apontam para a Revolução Comunista. Deste modo, o poema é assim construído propositadamente, pois representa a ideia de que aqueles que fomentam atividades comunistas possuem argumentos incompreensíveis ou mesmo sem sentido, pois, como se sabe, após sua viagem de trinta e seis dias pela antiga União Soviética, Cummings se desencantou e se voltou contra o Comunismo. Uma vez mais, contudo, a interpretação se bifurca. Apesar de válida a leitura de Kidder (1979b), em carta a Norman Friedman datada de 25 de junho de 1955 e publicada no *Spring Journal* em 2006, o próprio poeta aponta para o fato de que as últimas palavras – primeiramente incompreensíveis: “*radarw leschin*” – são na verdade um anagrama para “Charles Darwin”. Deste modo, ao combinar o primeiro verso (“*From the cognoscenti*”) com o anagrama final, tem-se “*From the cognoscenti of Charles Darwin*”, o que torna o poema uma espécie de comentário a respeito da evolução darwiniana, e não da Revolução Comunista. Contudo, é interessante apontar que esse comentário, conforme Webster, “*is up to the reader to decide*” de que tipo seria⁵⁶, já que, com efeito, o poema se comporta de um modo muito confuso e fechado a uma interpretação satisfatória, caso tal vocábulo possa ser usado.

Ademais, Cummings também tinha o hábito de fazer uso de termos utilizados no campo da propaganda, assim como gírias que caíam em desuso em pouco tempo, o que causa dificuldades de interpretação em diversos poemas atualmente (KENNEDY, 1992, p.39-40), principalmente para estudiosos que pesquisam fora dos Estados Unidos e não tiveram contato com a cultura americana no geral, como certos ditos provenientes da propaganda, por exemplo, e que causam dificuldade de análise e interpretação, devido à falta de pano de fundo. Para ilustrar tal dificuldade, podemos apontar a referência a uma agência de viagem inglesa no poema *MEMORABILIA* (1926)⁵⁷. No poema, ao cantar a “educação”, Cummings aponta a adulação a “*thos cook & son*”. Conforme Kidder (1979b), esta agência de viagens, *Cook & Son*, oferecia um *tour* por lugares famosos da Europa – daí o elogio irônico à educação – e gerou um termo “*Cook’s tour*”, que indicava exatamente o tipo de turismo mencionado pelo poeta em seus versos. Todavia, caso não houvesse uma indicação bibliográfica a respeito de termos como esses, seria difícil para um estudante que desconhece aspectos da cultura americana compreender de forma, se não completa, pelo menos suficiente, o sentido intencionado por

⁵⁶ Cf. *Notes of the writings of E. E. Cummings*.

Disponível em: <<https://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Notes.htm#W>>. Acesso em: 20 de maio, 2021.

⁵⁷ O poema de Cummings pode ser encontrado na seção de Anexos, Anexo A, página 254.

Cummings, isto é, uma crítica ao turismo impensado e a enchente de americanos sem cultura que visitavam a Europa, devido à moda, de forma similar a obras de Henry James.

Um dos que tiveram que se voltar para estudos aprofundados a respeito dos versos de Cummings foi o próprio Augusto de Campos, especialmente em sua tradução de “*POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL*” (1926). Este talvez esteja entre os poemas mais desafiantes de Cummings devido às muitas referências, a começar pelo próprio título que se liga ao soneto “*Earth Lover*” (1922), de Harold Vinal⁵⁸. Além disso, o poema é, em grande parte, construído sobre *slogans* famosos e propagandas, como as das Sopas Campbell, da Colgate e dos cereais Kellogg’s, para citar alguns⁵⁹.

Após tais apontamentos da influência verbal de Edward Cummings sobre a poesia de seu filho, tanto positiva quanto negativamente, voltemos propriamente à relação entre eles. Após a morte de seu pai, Cummings começa a fazer psicanálise com um proeminente discípulo de Freud, Dr. Fritz Wittels. O poema “*my father moved through dooms of love*” (1934), poema em homenagem a seu pai, foi, segundo Kennedy (1994a, p.385), catalisado por uma descoberta psicológica, a qual permitiu que o poeta finalmente se identificasse com seu pai.

A preparação aparentemente começou com alguns mergulhos pela memória e alguma meditação a respeito de seu pai, seguida de algumas notas. Algumas eram simples afirmações como “Meu pai era o homem mais bonito que já vi”. Outras notas eram poéticas, reminiscências nostálgicas ou impressões como “Grande era meu pai e forte com céus azuisclaro como olhos. Todo lugar que ia, as pessoas o olhavam indagadoramente e (reconhecendo algo mais que humano na verdade de sua estatura – sentindo que dele provinha generosidade igual a montanhas e perdão como manhãs) todos sorriam e meu (que se movia como deus) pai sorria para todos, gentil como um amanhã, temendo a nada nem a ninguém (KENNEDY, 1994a, p.385, tradução nossa)⁶⁰.

O poema “*my father moved through dooms of love*” (1934) é publicado pela primeira vez em 1934, na coletânea de poemas intitulada *50 Poems*. Conforme Harold Bloom (2003c),

⁵⁸ O poema de Cummings, “*POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL*” (1926), e o de Vinal, “*Earth Lover*” (1922), podem ser encontrados na seção de Anexos, Anexo B, página 256.

⁵⁹ Cf. *Notes on the writing of E.E. Cummings*.

Disponível em: < <https://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Notes.htm#is5>>. Acesso em: 20 de maio, 2021.

⁶⁰ “*The preparation apparently began with some plunges into memory and some meditation about his father, followed by some jotting down of notes. Some were simple statements like ‘My father was the handsomest man I ever saw’. Other notes were poetic, nostalgic reminiscences or impressions such as ‘Big was my father and strong with lightblue skies for eyes. Everywhere he went, people looked up at him wonderingly, and (recognizing something more than human in the truth of his height – feeling that out of him came generosities like mountains and a forgiveness like morning) everyone smiled and my (moving like a god) father smiled at everyone as gently as tomorrow, being afraid of nothing and noone’. Yet, when he came to write the poem, what took shape was a piece that employed his own characteristic manipulation of language.*” (KENNEDY, 1994, p.385).

o que torna esse poema elegíaco tão emocionante é sua identificação com o falecido pai e o fato de expressar o amor filial. Muitos críticos condenam o sentimentalismo cummingsiano, todavia, no caso desse poema, é possível perdoá-lo devido ao fato de não ser excessivo trabalhar a emoção dentro da temática escolhida por Cummings.

34

*my father moved through dooms of love
through sames of am through haves of give,
singing each morning out of each night
my father moved through depths of height*

*this motionless forgetful where
turned at his glance to shining here;
that if (so timid air is firm)
under his eyes would stir and squirm*

*newly as from unburied which
floats the first who, his april touch
drove sleeping selves to swarm their fates
woke dreamers to their ghostly roots*

*and should some why completely weep
my father's fingers brought her sleep:
vainly no smallest voice might cry
for he could feel the mountains grow.*

*Lifting the valleys of the sea
my father moved through griefs of joy;
praising a forehead called the moon
singing desire into begin*

*joy was his song and joy so pure
a heart of star by him could steer
and pure so now and now so yes
the wrists of twilight would rejoice*

*keen as midsummer's keen beyond
conceiving mind of sun will stand,
so strictly (over utmost him
so hugely) stood my father's dream*

*his flesh was flesh his blood was blood:
no hungry man but wished him food;
no cripple wouldn't creep one mile
uphill to only see him smile.*

*Scorning the Pomp of must and shall
my father moved through dooms of feel;
his anger was as right as rain
his pity was as green as grain*

*septembering arms of year extend
less humbly wealth to foe and friend
than he to foolish and to wise
offered immeasurable is*

*proudly and (by octobering flame
beckoned) as earth will downward climb,
so naked for immortal work
his shoulders marched against the dark*

*his sorrow was as true as bread:
no liar looked him in the head;
if every friend became his foe
he'd laugh and build a world with snow.*

*My father moved through theys of we,
singing each new leaf out of each tree
(and every child was sure that spring
danced when she heard my father sing)*

*then let men kill which cannot share,
let blood and flesh be mud and mire,
scheming imagine, passion willed,
freedom a drug that's bought and sold*

*giving to steal and cruel kind,
a heart to fear, to doubt a mind,
to differ a disease of same,
conform the pinnacle of am*

*though dull were all we taste as bright,
bitter all utterly things sweet,
maggoty minus and dumb death
all we inherit, all bequeath*

*and nothing quite so least as truth
—i say though hate were why men breathe—
because my Father lived his soul
love is the whole and more than all
(CUMMINGS, 2016, p.554-555-556)*

Essa elegia é, apesar de algumas excentricidades, convencional no que tange a sua estrutura: composta de versos regulares, a partir de quadras de tetrâmetro iâmbico. Ademais, com suas dezessete estrofes, é um dos poemas mais longos do poeta. É fato que o leitor da poesia de Cummings encontra dificuldades para compreender o sentido literal de seus versos, como visto brevemente acima. Como afirmou Orm Överland (2003, p.76, tradução nossa), “um dos motivos se encontra na deliberada confusão do poeta de muitas das estruturas convencionais e sentidos léxicos de palavras que ele emprega. Uma vez que este anteparo é penetrado o poema

parece tanto claro como simples”⁶¹. A aparente desordem, contudo, não é apenas um truque lúdico, na verdade, é uma tentativa de conciliar uma impressão espontânea de um mero instante. Deste modo, segundo Överland (2003), Cummings, normalmente, é bem mais desconcertante do que propriamente complexo. A única exceção, segundo o professor norueguês, é o par de poemas que dedicou a seus pais “*my father moved through dooms of love*” (1934) e “*if there are any heavens my mother will (all by herself) have*” (1931), o qual será tratado no devido momento.

Como visto, o poema em homenagem a Edward Cummings é construído sobre uma gramática excêntrica típica do poeta. Contudo, abaixo desta superfície aparentemente caótica, existe uma profundidade de sentimento e sinceridade. Como se pode notar, o eu lírico é o próprio E.E. Cummings que descreve seu pai. Um ponto importante a ser notado já ao início é o tempo verbal de “*to move*”, que se encontra no *past tense*, que nos vem a sugerir seu falecimento. Ao longo da leitura, é possível perceber que o poema se movimenta pelas estações do ano, como se pode notar a partir dos seguintes termos: *april, midsummer, september, october* e, uma vez mais temos o início do ano, com o termo *spring*, que no hemisfério norte se inicia em abril. Assim, o termo “*moved*” (*to move*), de fato, pode ser visto em ação ao longo do poema, já que suas imagens acompanham o revolver dos dias. Além disso, como apontou Bloom (2003b, p.72), urdidos nos versos, temos outros vocábulos que apontam para as diferentes épocas, tais como *sun, rain* e *snow*; estes termos, por si mesmos, contêm as estações que representam. Outro ponto que exprime o movimento dos dias é a própria explicitação dos horários solares, tais como: *morning, twilight*, até termos a ausência de luz, com *dark*. Além do movimento temporal do poema, Cummings também situa seu pai em uma posição dinâmica, pois, como notou Bloom (2003b, p.74, tradução nossa), “ao mover seu pai através de ‘*dooms of love*’, ‘*haves of give*’ e ‘*depths of height*’, Cummings retrata um indivíduo dinâmico, multidimensional que não pode ser descrito por adjetivos ou metáforas convencionais”⁶². Essas expressões também apontam para a própria história de vida de Edward Cummings, pois remetem à ideia de estar condenado a amar na mesma medida que sentia tristeza e decepção, devido, talvez, a um filho ingrato (*dooms of love*), além da ideia do grande altruísmo, pois auxiliou tanto políticos, quanto seus paroquianos (*haves of give*), como apontado anteriormente.

⁶¹ “One of the reasons is found in the poet’s deliberate confusion of many of the conventional structural and lexical meanings words he employs. Once this screen is penetrated the poems appear to be both lucid and simple.” (ÖVERLAND, 2003, p.76).

⁶² “By ‘moving’ his father through ‘*dooms of love*,’ ‘*haves of give*,’ and ‘*depths of height*,’ Cummings portrays a dynamic, multidimensional individual who cannot be described by conventional adjectives or metaphors.” (BLOOM, 2003b, p.74).

Outro importante aspecto de Edward Cummings retratado no poema é sua escolha de viver como queria, isto é, a individualidade, tão cara à obra cummingsiana, provém de seu pai. Edward não se preocupava com “os outros”, mas fazia aquilo que considerava correto e era feliz com sua escolha, instigando sua família a buscar sua individualidade.

*Lifting the valleys of the sea
My father moved through griefs of joy;
Praising a forehead called the moon
Singing desire into begin*

*Joy was his song and joy so pure
A heart of star by him could steer
And pure so now and now so yes
The wrists of twilight would rejoice
(CUMMINGS, 2016, p.554)*

Aqui, a lua aparece como a única para quem deve explicações, anulando qualquer outro. Além disso, o verso “*singing desire into begin*” demonstra sua atitude ativa de realizar o que buscava, não deixando seus planos apenas na imaginação. De fato, sua escolha de viver como desejava pode ter sido difícil (“*griefs of joy*”), mas a alegria de viver por si mesmo foi maior e acabou por influenciar, mais tarde, seu filho que separa os indivíduos em duas categorias: a do “*IS*”, ou seja, aqueles dissociados da máquina da sociedade, e aqueles que denominava de “*mostpeople*”, guiados pela máquina pública.

É possível também perceber que existe uma grande influência da religião professada por seu pai, o Unitarismo. Cummings relaciona seu pai com Deus. O Unitarismo acreditava na existência de Deus em cada indivíduo, tal fato pode ser visto por três lados distintos: 1. a presença do divino no próprio Edward, 2. ato criador deste ao conceber seu filho e 3. ato de recriar e remodelar o mundo a partir de suas posições como Ministro, Professor, pai e ativista (BLOOM, 2003b, p.75), como podemos ver com a seguinte estrofe:

*My father moved through theirs of we,
Singing each a new leaf out of each tree
(and every child was sure that spring
Danced when she heard my father sing)
(CUMMINGS, 2016, p.555)*

O verbo “*to sing*” pode apontar para sua voz imponente, para seus sermões como Ministro, para suas aulas na universidade, sua conversa em casa. O verso é: *singing each a new*

leaf out of each tree: temos com isso, a ideia do “*to sing*” no *present continuous*, ou seja, Edward cantando, como se continuamente, “folhas novas de cada árvore”, isto é, podemos pensar em ideias brotando de cada indivíduo, caracterizados aqui pelo *noun* “*tree*” (árvores). Ademais, o termo “*child*”, nesse contexto não parece carregar apenas o conceito de infância, mas sim da pureza e inocência daqueles que o escutam que, de um modo ou de outro, estão aprendendo a Bíblia, determinada disciplina e, no caso de sua família, seus filhos que estão sendo educados. Assim, pode significar seus paroquianos, seus alunos e seus filhos.

Um dos versos mais tocantes na caracterização de sua relação com o pai nos parece ser o símile “*his anger was right as rain*” (CUMMINGS, 2016, p.555). Com esse verso, nos parece ser possível notar a realização final por parte de E.E. Cummings da importância de seu pai em sua vida, malgrado suas diferenças e embates. O poeta parece finalmente perceber que muitas vezes estivera errado e finalmente dar razão a seu pai.

Como afirmou Augusto de Campos (2015c), a obra de Cummings possui diferentes linhas temáticas, que se mostram muitas vezes recorrentes:

Há uma vertente descritiva (motivos principais: a lua, a estrela, a folha e o floco de neve, a primavera e as estações, o crepúsculo; pequenos animais como o gato ou o esquilo, e insetos, como o gafanhoto, a abelha e a mosca). Uma vertente amorosa, altamente significativa, tanto na pauta físico-erótica [...] como na mais espiritualizada [...], breves anedotas poéticas, podendo [...] homenagear pessoas reais [...], como consagrar criaturas anônimas como prostitutas ou vagabundos [...]. Poemas satíricos, que abrangem os antibélicos [...], os que ridicularizam os valores convencionais e suas figuras prototípicas [...]. Finalmente, há a categoria dos poemas de “persuasão” ou de “reflexão” [...], aqueles que revelam a filosofia de vida do poeta e o seu elenco de valores (CAMPOS, A. 2015c, p.15-16).

É evidente que as categorias não se comportam de modo fixo e se prolongam umas sobre as outras, como no caso do poema em homenagem a seu pai. Podemos encaixá-lo tanto na temática da Natureza quanto da homenagem a figuras reais.

No que concerne a sua mãe, Rebecca Cummings, sabemos que foi uma figura muito cara a seu filho. Segundo Cummings (1953, p.11, tradução nossa), no capítulo dedicado a seus pais, ele “não tentaria uma descrição de sua [mãe]”, com efeito, o que busca é dar à plateia um vislumbre da pessoa mais incrível que ele já conhecera. O poeta norte-americano afirma que nunca encontrara ninguém mais “*joyous, anyone healthier in body and mind, anyone so quite incapable of remembering a wrong, or anyone so completely and humanly and unaffectedly*

generous”⁶³ (CUMMINGS, 1953, p.11). Assim como seu marido, Rebecca amava poesia e tinha o hábito de copiar poemas em um livrinho que carregava sempre consigo. Muitos desses poemas vieram a se tornar os favoritos de seu filho, tais como três dos mais famosos Williams da poesia de expressão inglesa: Wordsworth, Shakespeare e Blake, para citar alguns. A mãe do poeta também tinha o hábito de ler para seu filho poesias e canções infantis. Além disso, também cantava e colocava canções para tocar em sua caixa de música. Segundo Azma (2002), isso auxiliou no senso de ritmo de Cummings.

Ademais, a família de Rebecca também contava com um rico passado literário. Com efeito, Anthony Haswell, primo de terceiro grau, compôs baladas políticas durante o período da Revolução Americana. Além dele, outro famoso parente de Cummings por parte de sua mãe era Susanna Rowson (1762-1824), nascida Haswell, responsável pela escrita do primeiro romance estadunidense *Charlotte Temple*, publicado pela primeira vez em 1791 na Inglaterra e 1794 nos Estados Unidos. Rebecca ensinou Cummings a ler e escrever, além de ter continuado com a leitura de contos e poemas a seu filho por um longo período na esperança de que ele seguisse os caminhos literários de sua família. Sob a tutela de sua mãe, com seis anos, Cummings era capaz de escrever uma breve carta, além de ter iniciado um diário. Ademais, o pequeno Cummings começara a escrever e compor versos para os dias de São Valentim, das mães, para o natal, aniversários, feriados nacionais, assim como para diferentes eventos (AZMA, 2002). Conforme Azma (2002, p.81), a extensão do conhecimento literário de Estlin em uma idade tão pequena se devia à mãe. Ademais, assim como o marido, Rebecca, além de auxiliar Cummings a aumentar seu vocabulário e seu senso musical, auxiliou na carreira literária do filho desde muito cedo.

Enquanto Edward Cummings professava o individualismo, Rebecca Cummings tinha como indispensáveis dois fatores na vida: “*health and a sense of humor*”⁶⁴ (CUMMINGS, 1953, p.12). Ambos se amavam muito e Rebecca estava junto com o marido no dia de seu falecimento. O casal estava indo de Cambridge para *New Hampshire* e, próximo a Ossipees, são surpreendidos por uma tempestade de neve. Rebecca estava ao volante e, devido ao aumento do volume de neve, Edward pede que ela pare para que ele limpasse o para-brisa. Ao retomarem caminho, em poucos minutos, uma locomotiva parte o carro ao meio, matando Edward Cummings no mesmo instante. Dois guarda-freios descem do trem e o que veem é uma mulher

⁶³ “Feliz, alguém mais saudável em corpo e mente, alguém tão incapaz de se lembrar de um erro, ou alguém tão completamente e humanamente e desafortunadamente generosa.” (CUMMINGS, 1953, p.11, tradução nossa).

⁶⁴ “Saúde e senso de humor.” (CUMMINGS, 1953, p.12, tradução nossa).

ao lado de um automóvel mutilado, com sangue “jorrando”⁶⁵ de sua cabeça. Como informa Cummings (1953), estes dois guarda-freios tentam levar sua mãe para uma fazenda na vizinhança, contudo, ela se recusa a deixar Edward enquanto não, respeitosamente, o cobrissem. No dia seguinte, o poeta, juntamente com sua irmã, Elizabeth, vai ao encontro de sua mãe em um hospital e a descobre ainda viva, apesar da certeza dos médicos de que não sobreviveria. O único desejo de Rebecca era o de se encontrar com aquele que ela mais amava. Conta, Cummings (1953), contudo, que ele e Elizabeth começaram a conversar com a mãe e, gradualmente, ela compreendeu que não poderia abandonar os filhos. Rebecca “*decided to live*”⁶⁶, o que, para a medicina da época, correspondia a um milagre.

Deste modo, conquanto sua mãe tenha sido forte o suficiente para viver, devido ao fato de saber da necessidade dos filhos de sua presença, a imagem da mãe é fortemente marcada pelo amor que sentia pelo pai. “O conceito de amor como força positiva a ser equacionada com alegria e crescimento teve como base a experiência de Cummings como criança”⁶⁷ (WEGNER, 1965, p.15, tradução nossa). Deste modo, assim como homenageou a força de seu pai em “*my father moved through dooms of love*” (1934), homenageou sua mãe com “*if there are any heavens my mother will (all by herself) have*” (1931), presente na coleção *W [ViVa]* de 1931. Como apontou Rushworth Kidder (1979b, p.95, tradução nossa), esse poema “capta muito da ternura que Cummings sentia por sua mãe; a honestidade desembaraçada de seus sentimentos é atestada pelo fato de que o poema foi publicado enquanto sua mãe ainda estava viva”⁶⁸. Kidder (1979b) aponta ainda que não parece viável que o poeta tenha escrito o poema em homenagem à sua mãe em resposta a sua recuperação do acidente em 1927, já que não haveria porque postergar a publicação por quatro anos. “Refletindo menos um incidente específico do que uma vida de carinho, esse poema de louvor prova tanto que sentimento vem em primeiro lugar e que a expressão sem ironia na poesia não necessariamente produz uma mera sentimentalidade”⁶⁹ (KIDDER, 1979b, p.96, tradução nossa), assim como Bloom (2003c) afirmou a respeito do poema “*my father moved through doom of love*” (1934).

⁶⁵ “*Spouting*”, no original. (CUMMINGS, 1953, p.12).

⁶⁶ “Decidiu viver.” (CUMMINGS, 1953, p.13, tradução nossa).

⁶⁷ “*The concept of love as a positive force to be equated with joy and growth had its source in Cummings’ experience as a child.*” (WEGNER, 1965, p.15).

⁶⁸ “*Captures much of the tenderness Cummings felt for his mother; the unembarrassed honesty of his feeling is attested by the fact that the poem was published while she was still very much alive.*” (KIDDER, 1979b, p.95).

⁶⁹ “*Reflecting less a specific incident than a lifetime of fondness, this poem of praise proves both that feeling is first and that its unironic expression in poetry does not necessarily produce a mere sentimentality.*” (KIDDER, 1979b, p.96).

*if there are any heavens my mother will(all by herself)have
one. It will not be a pansy heaven nor
a fragile heaven of lilies-of-the-valley but
it will be a heaven of blackred roses*

*my father will be(deep like a rose
tall like a rose)*

standing near my

*(swaying over her
silent)
with eyes which are really petals and see*

*nothing with the face of a poet really which
is a flower and not a face with
hands
which whisper
This is my beloved my*

(suddenly in sunlight

he will bow,

*& the whole garden will bow)
(CUMMINGS, 2016, p.377)⁷⁰*

Entretanto, de início, já podemos notar a diferença estrutural de ambos os poemas em homenagem aos pais. Diferentemente de “*my father moved*” (1934), o poema em homenagem a sua mãe é muito mais experimental: seus versos são tanto longos quando extremamente curtos, chegando até mesmo a ser compostos por um vocábulo (*silent; hand*). As estrofes não apresentam simetria ou estrutura fixa: primeira estrofe é composta de quatro versos sem rima; segunda estrofe é composta por dois versos; terceira estrofe contém apenas um verso; quarta estrofe conta com três versos; quinta estrofe apresenta cinco versos; sexta estrofe volta a repetir o uso de dois versos, e a última, novamente, conta com apenas um verso. O poema é construído a partir do *enjambement*, isto é, seus versos não apresentam uma ideia completa. Ademais, com esse poema, ainda mais do que com a elegia analisada acima, temos um bom exemplo dos usos excêntricos de Cummings; apesar de ainda em menor grau, esse poema já trabalha com os famosos parênteses cummingsianos, assim como o trabalho tipográfico.

No que toca ao tema, de forma similar a “*my father moved*” (1934), temos a imagem da natureza. “*if there are any heavens my mother will(all by herself)have*” (1931) emprega imagens florais para a descrição de sua mãe. Todavia, a sentimentalidade é, de certo modo,

⁷⁰ Tradução do poema por Cecília Rego Pinheiro (1999): Anexo C, página 259.

abrandada, devido ao fato de Cummings especificar que o paraíso de sua mãe não contém “amores perfeitos” (*pansy*) ou “lírios do vale” (*lillies of the valley*), nem tampouco é “frágil” (*fragile*), na verdade, é marcado pela presença de *blackred roses* (KIDDER, 1979b).

Apesar de Kidder (1979b) descartar a ideia de que o poema seria uma resposta ao acidente de automóvel sofrido pelos pais, é difícil ignorar a relação que pode haver entre eles quando analisamos os versos de forma mais detida. O poema parece trabalhar a ideia de que, conquanto Rebecca Cummings tenha decidido viver, seu marido permanece junto a ela. Deste modo, o poema é a celebração além da vida e da morte do amor de seus pais. A ideia dos versos iniciais, especialmente devido à ideia contida no parêntese, “(*all by herself*)”, apresenta também a possibilidade de o paraíso estar contido em Rebecca e não de ser um paraíso físico ou místico. Deste modo, as seguintes estrofes podem apontar para a ideia de que, neste paraíso interior, Edward a protege.

*My father will be(deep like a rose
Tall like a rose*

Standing near my

*(swaying over her
Silent)*

(CUMMINGS, 2016, p.377)

O vocábulo “*silent*” indica a ideia de silêncio no contexto de uma presença silenciosa: Edward faleceu, mas ainda guia sua esposa e sussurra a todo momento, em cada batida do coração de Rebecca, “*this is my beloved my*”. A ideia da adoração que ele, Edward, sentia, ou melhor, que Cummings percebia, é retratado ao final do poema quando tanto o pai, quanto todo o jardim se curvam à imagem de Rebecca.

O verso “*this is my beloved my*” pode conter também uma referência bíblica. “No relato bíblico da transfiguração de Jesus, a voz de Deus é ouvida ao falar de Seu filho, ‘*this is my beloved*’, continuando – como o pai do poeta sem dúvida diria a respeito de sua esposa – ‘*in whom I am well pleased*’⁷¹ (Matt. 17:5)”⁷² (KIDDER, 1979b, p.96, tradução nossa). O poema, parece, quando é lido tendo como pano de fundo a história familiar de Cummings, apresentar a

⁷¹ “Este é meu filho querido, que me dá muita alegria”. Bíblia Sagrada. Evangelho de Mateus, 16-17. São Paulo: Paulinas Editora, 2011, p.1163.

⁷² “*In the Biblical account of the transfiguration of Jesus, the voice of God is heard to say of His son, ‘This is my beloved,’ continuing - as the poet’s father no doubt would about his wife - ‘in whom I am well pleased’ (Matt.17:5)*” (KIDDER, 1979b, p.96).

ideia de que Edward ficou satisfeito da escolha de sua esposa de permanecer ao lado de seus filhos, apesar de seu desejo de se juntar ao marido no paraíso. Aos olhos de E.E. Cummings, seu pai estaria orgulhoso e permanece ao lado de sua esposa, guardando-a e esperando o momento no qual o paraíso interior venha a ser físico e os dois se encontrem lado a lado.

Outro aspecto do poema é sua característica imagística. De fato, Cummings nunca foi identificado com o *Imagism*, todavia, alguns de seus primeiros poemas fazem uso de determinadas técnicas do movimento. Tendo em vista o poema, é possível perceber que existe um trabalho visual ao modo de poetas tais como H. D (Hilda Doolittle), Ezra Pound e Amy Lowell. As evocações visuais obtidas através da descrição das flores (*pansy, lillies of the valley, blackred roses*) e as cores remetidas (amarelo, azul, rosa, laranja, vinho, preto, vermelho) de certo modo pintam uma imagem na mente do leitor ao modo de um quadro como o de Gustav Klimt, “*Blumengarten*” (1907).

Tendo em vista esta introdução aos familiares de E.E. Cummings, podemos perceber que o amor pelas artes provém de seus pais que o alimentaram desde cedo com grandes obras e grandes figuras, como notamos com a citação do poeta: “*my father gave me Plato’s metaphor of the cave with my mother’s milk*”⁷³ (CUMMINGS, 1953, p.9). À vista desse excerto e da história de seus pais, notamos que a excêntrica personalidade de Cummings foi instigada desde cedo e foi sendo desenvolvida ao longo de toda a sua vida. O poeta foi praticamente criado “fora da caverna”, em um ambiente de debates constantes e de figuras importantes que o guiaram e o auxiliaram na busca de uma identidade própria e de sua tão (mal)falada individualidade.

Ainda em sua obra *i: six nonlectures* (1953), Cummings estende seu discurso sobre sua criação fundamental com seus pais, e discorre a respeito da ideia de “*house*” (casa). Segundo ele, as pessoas foram criadas na crença de que uma casa, um universo, ou mesmo um você, ou qualquer outro objeto é apenas visivelmente sólido. Contudo, a solidez apresenta muitos buracos e quanto mais buracos, melhor. A principal função de uma casa moderna é permitir a entrada de tudo aquilo que se encontra no exterior. Ademais, na modernidade parece não haver o desejo de “solidão”, tudo está em constante contato com tudo. Entendemos esse conceito ainda mais em nosso momento atual, no qual as diversas redes sociais permitem um contanto constante e extremo com a vida alheia. Atualmente, pessoas na China podem fazer parte de nossa vida diária no Brasil. Na época de Cummings, não se tinha tal extremo, mas já se iniciava

⁷³ “Meu pai me deu a metáfora da caverna de Platão junto ao leite de minha mãe.” (CUMMINGS, 1953, p.9, tradução nossa).

o processo de globalização, por exemplo, com o telefone. Como o próprio autor afirmou, sua casa foi a primeira a ter telefone em Cambridge (CUMMINGS, 1953, p.8), o que lhe permitiu um contato antecipado com as novas tecnologias. Deste modo, o simples desejo de se ser apenas um ser, em uma época de possíveis intercâmbios com si mesmo, pareceria ridícula. O que ocorreu com o autor, foi que sua casa, isto é, sua família, o incentivou a ser uno. Conforme Cummings, “*so far as I am concerned, poetry and every other art was and is and forever will be strictly and distinctly a question of individuality*”⁷⁴ (CUMMINGS, 1953, p.24), e completa: “*poetry is being, not doing*”⁷⁵. Segundo o poeta, se o seu desejo é o de seguir o chamado do poeta, você deve adentrar a casa do ser. Cummings faz essa asserção mesmo que em seu período e em sua sociedade, já ter início o processo do “*não ser*”⁷⁶, isto é, o processo da invasão da propaganda, do capitalismo comercial.

Sua casa em Cambridge era diferente, pois, como o poeta afirma, “*one of the many wonderful things about a home is that it can be as lively as you please without ever becoming public*”⁷⁷ (CUMMINGS, 1953, p.26). Sua casa em Cambridge contava com uma agitada vida social, que o permitiu entrar em contato com diferentes pessoas, mas, no momento em que queria estar sozinho, esta mesma casa lhe proporcionava o sossego de que necessitava. Kennedy (1994a, p.34), além disso, afirma que a família Cummings diferia muito do estilo de vida de seus vizinhos em Cambridge. Como já foi mencionado,

a mãe de Estlin era quieta, mas obstinada e mostrou a ele um meio de ser individual sem ser excessivamente assertivo sobre isso. Seu agressivo pai, o *self-made man*, era mais socialmente orientado, mas ainda exibia um forte impulso individualista o qual seu filho poderia emular (KENNEDY, 1994a, p.34, tradução nossa)⁷⁸.

Kennedy (1994a, p.34) continua e afirma que não necessariamente devido à educação de Cummings, este precisaria entrar em conflito com os valores sociais da época, entretanto “*dado o tipo de ego que Estlin tinha e dado o estímulo proporcionado a esse ego, ele tendia a*

⁷⁴ “No que me diz respeito, poesia e qualquer outra arte foi e é e eternamente será estritamente e distintamente uma questão de individualidade.” (CUMMINGS, 1953, p.24, tradução nossa).

⁷⁵ “Poesia é ser, não fazer.” (CUMMINGS, 1953, p.24, tradução nossa).

⁷⁶ “*Unbeing*.”, no original. (CUMMINGS, 1953, p.24).

⁷⁷ “Uma das coisas mais incríveis a respeito de uma casa é que ela pode ser tão animada quanto você quiser, sem nunca se tornar pública.” (CUMMINGS, 1953, p.26, tradução nossa).

⁷⁸ “*Estlin’s mother was a quiet but strong-minded person who showed him a way of being an individual without having to be over-assertive about it. His aggressive father, the self-made man, was more socially oriented, but he still displayed a strong individualistic drive for his son to emulate.*” (KENNEDY, 1994, p.34).

colidir com a sociedade urbana no século vinte que vinha aumentando a pressão por conformidade”⁷⁹ (KENNEDY, 1994a, p.34, tradução nossa). Podemos notar uma grande crítica à sociedade da época, especialmente com o poema “*the Cambridge ladies who live in furnished souls*” primeiramente publicado em 1923, na coletânea de poemas *Tulips & Chimneys*.

*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)⁸⁰*

De fato, “*the Cambridge ladies who live in furnished souls*” (1923) não foi escrito durante o tempo que passou com sua família na cidade. É, com efeito, uma crítica madura de uma época passada da sua vida. Segundo Kennedy (1994a), esse soneto é “uma metáfora perversamente compacta que sugere que suas ideias e atitudes são como a adaptação de tantos quartos mobiliados, as roupas usadas, surradas e mal combinadas de outros”⁸¹ (KENNEDY, 1994a, p.237, tradução nossa). Temos a ideia de que essas senhoras estão cegas para a beleza do mundo, e preferem se fechar em suas mentes confortáveis, crendo em figuras mortas e retrógradas e se afastando de tudo que possa ser novidade. Apesar de Cummings descrevê-las em um ato de caridade (“*knitting for the is it Poles?*”), a sua escolha de colocar o verso em forma interrogativa e até mesmo coloquial, como se fosse um interlocutor a se indagar, dá ao

⁷⁹ “Given the kind of ego Estlin had and given the nurturing that was provided for that ego, he was very likely to clash with a twentieth-century urban society that was ever-increasing in its pressures for conformity.” (KENNEDY, 1994, p.34).

⁸⁰ Este poema conta com traduções para a língua portuguesa. No Brasil, a mais famosa é de Augusto de Campos, “as damas de Cambridge que moram em almas mobiliadas” (CUMMINGS, 2015, p.53). Contudo, outros tradutores brasileiros e portugueses se ocuparam desse poema tão famoso da obra cummingsiana, como Cecília Rego Pinheiro, “as senhoras de Cambridge que vivem em almas mobiladas” (CUMMINGS, 1999, p.47). As traduções de Augusto de Campos (2015) e Cecília Pinheiro (1999) podem ser encontradas nos Anexos, Anexo D, página 260.

⁸¹ “A wickedly compact metaphor which suggests that their ideas and attitudes are, like the fitting of so many furnished rooms, the worn, shabby, and ill-matched hand-me-downs of others.” (KENNEDY, 1994, p.237).

leitor a ideia de que é uma caridade vazia, já que fazem a costura no automático, sem nem ao menos saberem para quem será dada.

O fato de caracterizar as damas como de Cambridge não é arbitrário e remete diretamente à sua vida pessoal. “Tendo crescido sob a sombra de Harvard, Cummings conhecia bem o tipo de velha linhagem intelectual da Nova Inglaterra representada por estes árbitros da vida social. Aparentemente defendendo as causas humanitárias liberais, eles permanecem rigidamente conservadores”⁸² (KIDDER, 1979b, p.32, tradução nossa).

Contudo, no ambiente frutífero de sua casa, diferente da mobília mal acomodada das senhoras de Cambridge, o jovem Cummings lia ou liam para ele de tudo um pouco e não apenas figuras retrógradas: “*the wildest wild animal stories, lots of Scott and quantities of Dickens [...], Robinson Crusoe and The Swiss Family Robinson, Gulliver’s Travels, Twenty Thousand Leagues Under the Sea, poetry galore, The Holy Bible, and the Arabian Nights*”⁸³ (CUMMINGS, 1953, p.27). Todavia, além desses grandes clássicos de aventura, seu tio George o apresentou ao livro *The Rhymester*, o livro, que como nos informa o poeta, o inicia em seu último período poético.

O poeta passa por períodos poéticos (*Poetic Periods*), como informa em sua *nonlecture*, “*i & their son*” (1953). O primeiro período poético “*had been nothing if not individualistic; as two almost infantile couplets, combining fearless expression with keen observation*”⁸⁴ (CUMMINGS, 1953, p.28). Deste período, temos os seguintes versos, proferidos na tenra idade dos três anos:

*O, the pretty birdie, O;
With his little toe, toe, toe!*
(CUMMINGS, 1953, p.28)

Lido à sombra de sua pouca idade, notamos com esse dístico a influência de Rebecca sob Cummings e a educação rítmica que dera a seu filho. Por outro lado, observando o poema

⁸² “*Having grown up under the shadow of Harvard, Cummings knew well the kind of old New England intellectual strain represented by these arbiters of social life. Apparently espousing the liberal humanitarian causes, they remain rigidly conservative.*” (KIDDER, 1979b, p.32).

⁸³ “As histórias de animais mais selvagens, muito de Scott e quantidades de Dickens [...], *Robinson Crusoe* e *A família Robinson*, *As viagens de Gulliver*, *Vinte mil léguas submarinas*, poesia em abundância, a Bíblia Sagrada e *As mil e uma noites*.” (CUMMINGS, 1953, p.27, tradução nossa).

⁸⁴ “Não foi nada além de individualista; com dois dísticos quase infantis, que combinavam expressão destemida com uma aguçada observação.” (CUMMINGS, 1953, p.28, tradução nossa).

no contexto da escrita do livro biográfico *i: six nonlectures* (1953), notamos o interesse pelo trabalho tipográfico e a maturidade poética agindo na espacialização da obra no papel. Apesar de ainda infantis, notamos com a reescrita desse *couplet* o interesse do poeta pelo trabalho tipográfico, já que não apenas o “O” se encontra capitalizado, como, também, essa capitalização remete ao próprio objeto do poema. “O” funciona como onomatopeia e o sujeito, “*the pretty birdie*”, indica de onde provém o som. Além disso, “O” também aponta para o fato de o animal ser um filhote, que, como sabemos, não é ainda capaz de produzir o canto, como fará a futuro. O trabalho com o espaçamento também é notado, já que como se vê, não existe espaçamento entre as palavras quando separadas por vírgula. A construção “*toe, toe, toe*”, poderia mimetizar o caminhar do passarinho, já que “*toe*” remete diretamente às patinhas do animal e em repetição “*toe, toe, toe*”, remete o leitor a três pulinhos que os pássaros costumam dar de maneira a se locomoverem. Observamos, com isso que,

em termos da semiótica de Peirce, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo - ou seja, pela projeção do ícone sobre o símbolo - ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais [...]) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura). Figura é só desenho visual? Não. Os sons de uma tosse e de uma melodia também são figuras: sonoras (PIGNATARI, 2006, p.17-18).

É possível enxergar nesse dístico de Cummings a palavra virando coisa, se tornando a própria figura: “*toe, toe, toe*” transforma-se no próprio passarinho. É possível observar, de forma similar, a palavra também se tornando figura com o seguinte poema de Drummond:

um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

[...]

(DRUMMOND, 2000, p.56)

Assim como a figura de Cummings não está no vocábulo “*birdie*”, mas sim no “*toe*”, no poema de Drummond o “inseto” se encontra figurativizado no vocábulo “cava”. “Pelo corte do verso e pela reduplicação, o vocábulo-inseto ‘cava’ é que se move e adentra o poema, como se este fosse a terra” (PIGNATARI, 2006, p.19). Observamos que “cava” adentra o poema até o

segundo verso, pois cria a imagem do inseto que cava sem achar escape. À vista disso, o inseto-cava também não encontra escape e se aprisiona no coração do quarteto.

Nesta fase de Cummings, ainda, é possível também notar a importância da musicalidade, já que, ao ser proclamado, o poema em sua forma mimetiza o canto do passarinho, a partir da repetição de certas vogais (–o; –e e –i), o que, de certo modo, trabalha mais além da onomatopeia concentrada no –O. A própria estrutura dística, ou seja, diminuta, também corresponde ao próprio tamanho do pássaro, que como indicado no primeiro verso, "*birdie*", é ainda um filhote. Contudo, ainda mais, o que observamos é o progresso do poeta. Esse pequeno dístico é o germe da poesia ulterior que, com efeito, será mais trabalhada, mas, ainda sim, similar no trabalho tipográfico, sonoro e imagético.

A segunda fase difere drasticamente desse momento inicial e "*the one and only thing which mattered about any poem [...] was what the poem said; it's so called meaning. A good poem was a poem which did good, and a bad poem was a poem which didn't*"⁸⁵ (CUMMINGS, 1953, p.29). Vemos, a partir dessa citação, que esse período é marcado por poemas com caráter didático, já que um dos modelos do poeta nesse período era o poema de Julia Ward Howe, "*Battle Hymn of The Republic*" (1861)⁸⁶. Cummings o considerava uma boa obra devido ao seu caráter moralista ao ajudar escravos libertos. Nesta segunda fase,

[Cummings] composed canticles of comfort on behalf of the griefstricken relatives of persons recently deceased; [He] implored healthy Christians to assist poor-whites afflicted with The Curse Of The Worm [...]; and [he] exhorted right-minded patriots to abstain from dangerous fireworks on the 4th of July (CUMMINGS, 1953, p.29)⁸⁷.

A obra *The Rhymester* inicia de fato o trabalho poético de Cummings, pois é com ela que o poeta passa do conceito de substância poética para o de estrutura poética. Segundo o próprio poeta, esse livro o aponta para a existência de diferentes formas do verso, especialmente os franceses, tal como o rondel, a balada, o *villanelle* e o *rondeau*. Ademais, ele aprende que cada forma, apesar do uso que o poeta faz dela, nunca deixará sua estrutura. Assim, ao escrever

⁸⁵ "A única coisa que importava em qualquer poema [...] era o que ele dizia; o chamado significado. Um bom poema era um poema que fazia o bem, e um poema ruim era um poema que não fazia" (CUMMINGS, 1953, p.29, tradução nossa).

⁸⁶ O poema de Howe pode ser encontrado na seção de Anexos, Anexo E, página 261.

⁸⁷ "[Cummings] compôs cânticos de conforto em nome dos parentes enlutados de pessoas recentemente falecidas. Implorou a saudáveis Cristãos que assistissem pobres-brancos afligidos com *The Curse of The Worm* [...] e exortou patriotas de direita a se absterem de perigosos fogos de artifício no dia 4 de julho." (CUMMINGS, 1953, p.29, tradução nossa).

uma balada, indiferentemente da temática escolhida, o poema será enquadrado a partir de sua estrutura, a balada. Este momento marca Cummings, já que, a futuro, o veremos trabalhar com diferentes versificações e adaptá-las ao seu bel prazer, como é o caso do soneto.

E.E. Cummings estudou em vários ambientes escolares, como apontou Azma (2002). Ainda criança, o poeta estudou em casa sob a tutela de sua mãe; em seguida, atendeu diferentes escolas públicas, a citar: *Agassiz School*, *Peabody School* e *Cambridge Latin School*. Ao longo desses anos, Cummings se dedicou ao estudo de diferentes línguas: grego, latim e francês. Apesar de não apresentar um grande desenvolvimento nas ciências exatas, especialmente matemática, o poeta desenvolveu grandes habilidades linguísticas, especialmente com as línguas românicas.

Em 1911, Cummings começa a cursar Harvard, a faculdade que de uma forma ou de outra sempre fez parte de sua vida. Seus estudos concentraram-se na área de Clássicas e Literatura. Graduou-se *magna cum laude* quatro anos depois e permaneceu um ano a mais de modo a obter título de mestre em Inglês. Este período na Universidade foi muito importante para a carreira literária do poeta e para os contatos que estabeleceu (BLOOM, 2003a). Além dos intensos estudos na área de Clássicas, o poeta também se matriculava em variadas disciplinas do largo campo da Literatura. Uma destas disciplinas se intitulava “*English Versification*”, a qual se provou decisiva no que concerne ao estilo de escrita do poeta. O professor responsável, Dean LeBaron Briggs, costumava oferecer a sua turma diferentes exercícios de versificação a partir de vários estilos poéticos e metrificção. Cummings, assim, a partir de testes, começou a experimentar e medir diferentes fazeres da poesia.

O primeiro poema que publicou, durante seu período em Harvard, foi através do *Harvard Monthly*, em 1911, intitulado “*VISION*”⁸⁸ e trata da própria universidade. Um ano depois de publicado, Cummings se junta ao corpo editorial do jornal, o qual era editado por alguns de seus colegas de classe. Através do trabalho no periódico, o poeta se aproxima de Scofield Thayer (1889-1916), S. Foster Damon (1893-1971) e John dos Passos (1896-1970), figuras que o influenciaram grandemente. Foi graças aos nomes acima citados que Cummings começou a ler as obras de James Joyce, Ezra Pound e T.S. Eliot, além disso, passou a apreciar arte moderna e as inovações do Cubismo e Impressionismo, especialmente Cézanne (BLOOM, 2003a), e ouvir a música de Erik Satie (1866-1925), Claude Debussy (1862-1918) e Ígor Stravinsky (1882-1971).

⁸⁸ O poema de Cummings pode ser encontrado na seção de Anexos, Anexo F, página 262.

Até o período anterior à amizade de Cummings com Thayer, Damon e dos Passos sua escrita era extremamente convencional tanto em estilo quanto em conteúdo, e demonstrava um débito para com os poetas Keats e Rossetti. Após ser exposto ao modernismo, Cummings busca experimentar em sua arte até conseguir trabalhar com sua famosa e famigerada “tortografia”, como intitulou Augusto de Campos (2015b, p.25).

Em 1917, juntamente com seus colegas do jornal, o poeta publica a coletânea de poemas *Eight Harvard Poets*. Tal coletânea foi um projeto de Stewart Mitchell, que pretendia reunir criações poéticas de estudantes de Harvard e contou com a participação do próprio Mitchell, S. Foster Damon, John dos Passos, Robert Hillyer, William A. Norris, Dudley Poore, Cuthbert Wright e Cummings, que contribuiu com oito peças, a citar: 1. “*Thou in Whose Sword-Great Story Shine the Deeds*”, 2. “*A chorus girl*”; 3. “*This is the garden*”; 4. “*It may not always be so*”; 5. “*Crepuscle*”; 6. “*Finis*”; 7. “*The Lover Speaks*” e 8. “*Epitaph*”. Sete destes poemas foram incluídos na primeira coletânea de Cummings, *Tulips & Chimneys* (1923). “*Finis*” foi o único poema deixado de fora e só voltaria a ser publicado em 1991, na seção “*Uncollected Poems*”, da coleção *Complete Poems: 1904-1962*, seção que engloba poemas publicados em revistas e periódicos entre os anos de 1910 e 1960, e que antes não integravam as obras completas, as quais se restringiam aos anos de 1913 a 1962.

O primeiro poema da coleção de 1917, “*Thou in Whose Sword-Great Story Shine the Deeds*”, um soneto, é uma homenagem a Jehan Froissart (1337-1405), o grande menestrel considerado um dos mais importantes cronistas da França medieval. Com efeito, essa obra se enquadra no grupo de poemas de caráter convencional, tanto em temática quanto em estrutura. A própria escolha vocabular aponta para um poema que se relaciona com tradições distantes do Modernismo, tais como a Elizabetana, como podemos perceber pela leitura:

*Thou in whose swordgreat story shine the deeds
Of history her heroes, sounds the tread
Of those vast armies of the marching dead,
With standards and the neighing of great steeds
Moving to war across the smiling meads;
Thou by whose page we break the precious bread
Of dear communion with the past, and wed
To valor, battle with heroic breeds;*

*Thou, Froissart for that thou didst love the pen
While others wrote in steel, accept all praise
Of after ages, and of hungering days
For whom the old glories move, the old trumpets cry;
Who gav'st as one of those immortal men
His life that his fair city might not die.*

(CUMMINGS, 2016, p.151).

“*It may not always be so; and I say*” (1923) se comporta de forma similar no que concerne à retomada de uma tradição, desta vez Romântica. Como afirmou Pinheiros (1999, p.10), esse é um dos mais celebrizados poemas da lírica amorosa cummingsiana e conta com tradução para o português da própria Cecília Pinheiro⁸⁹:

*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
(CUMMINGS, 2016, p.158).*

A partir da leitura, é possível perceber, como afirmado anteriormente, que Cummings tratava o tema amoroso de maneira muito séria. Como destacou Norman Friedman (1996b, p.5, tradução nossa), o amor de Cummings não tinha um “porquê”⁹⁰ e nem mesmo um “apesar”⁹¹, ele existia por nenhum motivo especial e, devido a isso, não era um amor que pudesse ser duvidado. Este amor “é independente, autossuficiente, autocriador e completamente à parte de causa e efeito”⁹² (FRIEDMAN, 1996b, p.5, tradução nossa). A melhor definição do amor cummingsiano é apresentado na introdução de *Krazy Kat*, de George Herriman, um quadrinho que foi publicado entre os anos de 1913 e 1944. Cummings era um grande admirador de *Krazy Kat* e tal admiração pode provir de sua identificação com a personagem no que concerne à sua lírica amorosa. Como afirma o poeta “*a lot of people ‘love’ because, and a lot of people ‘love’ although, and a few individuals love. Love is something illimitable; and a lot of people spend*

⁸⁹ As traduções do poema por Cecília Rego Pinheiro (1999) e Jorge Fazenda Lourenço (1998) podem ser encontradas na seção de Anexos, Anexo G, página 263.

⁹⁰ “*Because.*”, no original. (FRIEDMAN, 1996b, p.5).

⁹¹ “*Although.*”, no original. (FRIEDMAN, 1996b, p.5).

⁹² “*Is self-contained, self-sufficient, self-creating, and altogether apart from cause and effect.*” (FRIEDMAN, 1996b, p.5).

their limited lives trying to prevent anything illimitable from happening to them”⁹³, e prossegue, “*Krazy is not a lot of people, she is herself and she is illimitable, she loves. She loves in the only way anyone can love: illimitably*”⁹⁴ (CUMMINGS, 1965a, p.324-325). Segundo Cummings (1965a, p.325), Krazy “*loves someone who gives her unmitigated joy. How? By always trying his limited worst to make her unlove him, and always failing*”⁹⁵.

A lírica amorosa cummingsiana é altamente emotiva. Como afirmou Baum (1962, p.vii), Cummings retoma a poesia de “*full-blown emotion*” e este tipo poético é desenvolvido ao longo de toda a carreira do poeta. Como mencionado anteriormente, Cummings sempre se apresenta ou só ou acompanhado de sua senhora. O amor em Cummings é outra das grandes contribuições de seus pais para sua obra literária.

Um dos mais interessantes poemas publicados na coleção *Eight Harvard Poets* (1917) é, todavia, “*Finis*”, obra que, como foi comentado acima, não foi incluída em *Tulips & Chimneys* (1923). “*Finis*” (1917) trabalha, de modo muito marcante, com o branco da página e a disposição dos versos acompanha as imagens do poema.

Finis

Over silent waters

day descending

night ascending

floods the gentle glory of the sunset

In a golden greeting

splendidly to westward

as pale twilight

trem-

bles

into

Darkness

comes the last light's gracious exhortation

Lifting up to peace

so when life shall falter

standing on the shores of the

eternal

god

May i behold my sunset

Flooding

over silent waters

⁹³ “Muitas pessoas amam ‘porque’, e muitas pessoas amam ‘apesar’, e poucos indivíduos amam. Amar é algo ilimitável; e muitas pessoas passam suas limitadas vidas buscando prevenir qualquer coisa ilimitável de acontecer com elas” (CUMMINGS, 1965a, p.324-325, tradução nossa).

⁹⁴ “Krazy não é muitas pessoas, ela é ela mesma e ela é ilimitada, ela ama. Ela ama da única forma que alguém pode amar: ilimitadamente” (CUMMINGS, 1965a, p.324-235, tradução nossa).

⁹⁵ “Ama uma pessoa que lhe oferece uma alegria completa. Como? Sempre tentando seu pior para fazer com que ela deixe de amá-lo, e sempre falhando.” (CUMMINGS, 1965a, p.325, tradução nossa).

(CUMMINGS, 2016, p.928)

Este poema é uma experimentação visual inicial que adubará o solo de poemas como “*I will be*”, da coletânea de 1925, & [AND], e, até mesmo “*l(a)*”, de 1958, e, em um grau ainda mais sofisticado, “*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*”, de 1935⁹⁶.

Como podemos perceber com a leitura, o poema trabalha com imagens. Primeiramente, quando analisamos o trabalho tipográfico com os vocábulos isolados, percebemos que Cummings retira os valores intrínsecos a estes vocábulos e os expõe de modo dinâmico no espaço da página. Deste modo, “*trembles*”, do verbo “*to tremble*”, é fragmentado de modo a corresponder ao ato do tremor em si mesmo. No que concerne a sujeitos e ações, quando tomamos “*day descending*” e “*night ascending*”, o lugar que ocupam na página, por sua vez, remetem ao próprio conceito de luz, a imagem principal contida no poema. A luz do dia vai diminuindo, até termos a escuridão noturna, presente tanto em “*night ascending*” quanto em “*Darkness*” capitalizado, o que lhe personifica. Ademais, a disposição do poema mimetiza, visualmente, o “*golden sunset*” e os raios solares do final do dia.

É possível perceber que os temas, as formas e a filosofia cummingsiana são provenientes, principalmente, de sua vida privada. Edward e Rebecca Cummings foram, em grande medida, as duas grandes influências no que toca o trabalho com a linguagem e a temática amorosa. Ademais, seus colegas de Harvard foram aqueles que o iniciaram no Modernismo. Destarte, sua educação em sentido amplo, desde os períodos escolares, educação familiar e universitária, moldaram Cummings e sua poesia.

2.4 E.E. Cummings, “um autor de imagens, um desenhista de palavras”

Discorrer sobre o poeta E.E. Cummings tem se revelado um trabalho prazeroso e ao mesmo tempo angustiante. Os admiradores do poeta, muitas vezes, devem deixar de lado o apreço pessoal para observar certas limitações presentes no corpo de obras do autor. O caso de E. E. Cummings é, de certo modo, um desses. Quando voltamos nossos olhos para E.E. Cummings, como afirmou Richard Kennedy (1992), devemos ter consciência de suas limitações. Sua obra, quando tomada em conjunto, apresenta aspectos positivos e inovadores, especialmente no que toca à fragmentação e “verbivocovisualidade”. Segundo Kennedy (1992),

⁹⁶ O poema de Cummings “*I will be*” (1925), assim como sua tradução por Augusto de Campos (2015) podem ser encontrados na seção de Anexos, Anexo H, página 264. O poema “*l(a)*” (1958) pode ser encontrado na página 94; e “*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*” (1935), nas páginas 95 e 96.

Cummings retorce a linguagem para que ela crie novos sentidos. Entretanto, por outro lado, o poeta publicou trabalhos que eram apenas experimentos verbais, piadas linguísticas ou quebra-cabeças sem nenhum fundamento ou sentido, como apontado no tópico anterior.

De início, e com o que vem sendo exposto até aqui, é possível perceber que E. E. Cummings é visto e conhecido essencialmente como poeta. Todavia, o que poucos sabem é que, antes de mais nada, Cummings se via e se dizia pintor, como foi brevemente aludido anteriormente. Com efeito, o primeiro grande crítico da obra cummingsiana, Gorham Munson, em 1923, chegou a afirmar que “um estudo completo de Cummings deveria considerar de modo penetrante as pinturas e desenhos; e nenhuma avaliação de sua obra literária pode começar sem considerar o importante fato de que Cummings é um pintor”⁹⁷ (MUNSON, 1962, p.9, tradução nossa).

A grande exibição de 1919 da *Society of Independent Artists* em Nova York contou com quadros de Cummings que foram muito aplaudidos por críticos de arte e também artistas plásticos da época, como foi o caso de Albert Gleizes (1881-1953), o primeiro cubista da América, e Walter Patch (1883-1958), diretor da *Society of Independent Artists*. Tal exibição antecede em três anos a publicação do primeiro romance do autor, *The Enormous Room*, de 1922 – e que recebeu uma diligente tradução em 2011, pela poeta e tradutora brasileira Luci Collin, intitulada *A cela enorme*, publicado pela Editora UFPR – e quatro anos do primeiro livro de poemas, *Tulips & Chimneys* (1923), ainda sem tradução completa no Brasil. Neste período de 1919, após deixar a *Norton Harjes Ambulance* onde se voluntariara como motorista de ambulância na Primeira Grande Guerra e partir da França de volta para a América, Cummings era provavelmente muito mais conhecido como pintor em solo americano do que propriamente poeta, apesar de publicações esporádicas de poemas no *Harvard Monthly* e *Boston Evening Transcript* e também, em 1917, da coletânea *Eight Harvard Poets*, com seus colegas de Harvard John dos Passos, S. Foster Damon, Robert Hillyer, R. S. Mitchell, William A. Norris, Dudley Poore e Cuthbert Wright.

A atenção recebida por Cummings na exposição do *Independent* de artistas e críticos de alto escalão como Gleizes e Patch é significativa, já que foi a primeira tentativa pública do artista de expor seu trabalho. Ademais, demonstra que Cummings começa a estabelecer importantes contatos no mundo da arte nova-iorquino. Como afirmou Milton Cohen (1990), um dos principais estudiosos da arte plástica cummingsiana, se Cummings foi ou não a “sensação”

⁹⁷ “A complete study of Cummings should take penetrating account of his paintings and drawing, and no estimate of his literary work can begin without noticing the important fact that Cummings is a painter.” (MUNSON, 1962, p.9).

do *Independent* de 1919 não sabemos, mas a atenção recebida e certos fatos objetivos, como apontamentos nos jornais sobre suas telas, comprovam que seu trabalho fora notado. Certas abstrações receberam menções específicas, como a de repórteres do *New York Sun*: “A brilhante investida em cor do Sr. Cummings irá impressionar enormemente àqueles que chegaram a uma apreciação do abstrato na arte”⁹⁸ (*apud* COHEN, 1990 p.55-56, tradução nossa). Uma das pinturas que impressionou Albert Gleizes, por exemplo, foi *Sound Number 1* (1919). Como apontou Cohen (1990), a respeito dessa tela,

uma olhada casual revela um formalismo abstrato análogo à superfície “defamiliarizada” que Cummings estava trabalhando em sua poesia, um estilo que o colocou na órbita (apesar de não no conhecimento) de contemporâneos como Morgan Russel (1886-1953), Abraham Walkowitz (1881-1965), Max Weber (1881-1961) e Edward Bruce (1879-1943) (COHEN, 1990, p.55, tradução nossa).⁹⁹

⁹⁸ “*The brilliant sally in color by Mr. Cummings will greatly impress those who have arrived at an appreciation of the abstract in art.*” (*apud* COHEN, 1990, p.55-56).

⁹⁹ “*A casual glance reveals an abstract formalism analogous to the ‘defamiliarized’ surfaces Cummings was then devising in his poetry, a style that placed him in the orbit (though not in the acquaintance) of such contemporaries as Morgan Russell (1886-1953), Abraham Walkowitz (1881-1965), Max Weber (1881-1961) e Edward Bruce (1879-1943).*” (COHEN, 1990, p.55).

Figura 7: *Sound Number 1* (1919), E.E. Cummings



Fonte: *The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Scofield Thayer, 1982*
(COHEN, 1990, p.56)

É interessante apontar que, no que diz respeito à pintura e seu trabalho como pintor, Cummings fora um autodidata além de extremamente exigente e sério com seu autoaprendizado. O autor desenhava e pintava desde a infância, mas foi apenas em seus últimos anos de faculdade, ou seja, 1915-16, que ele se tornou ávido por conhecer o Movimento Modernista e os artistas que dele faziam parte. Em seu último ano em Harvard, 1915, Cummings apresentou o trabalho “*The New Arts*”, no qual discorreu a respeito do modernismo em seus diferentes campos artísticos: artes plásticas, arquitetura, literatura, música e teatro, de modo muito maduro. Como afirmou Sarah Wasserman (2007), em 24 de junho, “*a scrawny*

teenager”¹⁰⁰ se postou frente à sua classe e impressionou a todos ao tratar do que ele intitulou “*The New Art*”. “O discurso era altamente ambicioso e versado, tratando [...] de figuras e técnicas que mais tarde iriam epitomar o movimento modernista”¹⁰¹ (WASSERMAN, 2007, p.156, tradução nossa). Conforme Cummings (1965c, p.5, tradução nossa),

a *New Art* tem muitos ramos – pintura, escultura, arquitetura, o palco, literatura e música. Em cada um deles há uma discernível evolução de modelos; em nenhum existe qualquer traço de abnormalidade ou incoerência, os quais críticos casuais gostam de tornar o assunto de tiradas contra a nova ordem.¹⁰²

E prossegue,

qualquer um que toma a arte seriamente, que compreende o desenvolvimento de técnicas da última metade do século, aceita Cézanne e Matisse como aceita Manet e Monet. Contudo, isso nos leva ao ponto de inflexão no qual a crítica contemporânea se torna, na maior parte, abuso desenfreado, e o preconceito profere uma tempestade de condenações. (CUMMINGS, 1965c, p.5, tradução nossa).¹⁰³

Cummings identificava-se muito com as Vanguardas e devido a essa identificação, se inseriu no movimento, apesar do debate entre ele e a crítica sobre sua posição no cânone literário. Como se pode perceber através da citação, Cummings enfatiza o conceito de naturalidade do desenvolvimento da Arte. Para ele, o progresso artístico era uma espécie de próximo passo, isto é, o que ele denomina de “*discernible evolution from models*”¹⁰⁴. Como discípulo do Modernismo, Cummings leu e internalizou filosofias artísticas presentes especialmente na obra *Modern Painting: Its Tendency and Meaning* (1915), de Willard Huntington Wright. A obra de Wright apresenta a História da Arte através da evolução de estéticas individuais. O ponto que mais influenciou Cummings foi a exposição da estética das

¹⁰⁰ “Um adolescente magrelo.” (WASSERMAN, 2007, p.156, tradução nossa).

¹⁰¹ “*The speech was highly ambitious and comprehensive, hitting [...] the figures and techniques that would later come to epitomize the modernist movement.*” (WASSERMAM, 2007, p.156).

¹⁰² “*The new art has many branches – painting, sculpture, architecture, the stage, literature, and music. Each of these there is clearly discernible evolution from models; in none is there any trace of that abnormality, or incoherence, which the casual critics is fond of making the subject of tirades against the new order.*” (CUMMINGS, 1965c, p.5).

¹⁰³ “*Anyone who takes Art seriously, who understands the development of technique in the last half century, accepts Cézanne and Matisse as he accepts Manet and Monet. But this brings us to the turning point where contemporary critics become, for the most part, rampant abuse, and where prejudice utters its storm of condemnation.*” (CUMMINGS, 1965c, p.5).

¹⁰⁴ “*Discernível evolução de modelos.*” (CUMMINGS, 1965c, p.5, tradução nossa).

cores do *Synchromism* através da progressão de Leonardo da Vinci até Cézanne (COHEN, 1990; WASSERMAN, 2007).

Deste seu ensaio inicial e consequente estudo, Cummings buscou seu estilo. O que ocorreu foi que, ao identificar-se com a Vanguarda ele quase equaciona sua instrução acadêmica com criatividade suicida (COHEN, 1990, p.57). Em 1920, o poeta escreveu que ao adentrar uma escola de artes, a originalidade do pupilo se dilui, quando não desaparece completamente. É necessário nutrir a independência, assim como a expressão individual, qualidades caras a Cummings ao longo de toda a sua vida; tais ideias foram influências, especialmente, de seus pais, como visto anteriormente. Ao mesmo tempo, Cummings (1965b, p.16), em seu ensaio sobre a obra do escultor Gaston Lachaise (1882-1935), afirma que “*the man who by the gods has been fated to express himself will succeed in expressing himself in spite of all schools; [...] the greatest artist is the man whom no school can kill*”¹⁰⁵ (CUMMINGS, 1965b, p.16). Ele, de certo modo, buscou ser um artista desse segundo grupo: por mais que estudasse a obra dos mestres, buscou um estilo que lhe seria próprio e único.

Dentre os artistas mais estudados por Cummings estão Pablo Picasso (1881-1973), Albert Gleizes (1881-1953), Gaston Lachaise (1882-1935), Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915) e, o mais claro de todos, Paul Cézanne (1839-1906). O que o poeta estadunidense buscava, todavia, não era imitar, mas desenvolver um estilo particular, como acima mencionado. Em 1922, Cummings escreve para sua mãe: “*in great part I've been using the world famous Cézanne palette [...] but employing it not à Cézanne in his water colors – feeling me out with it [...].*”¹⁰⁶ (apud COHEN, 1990, p.58). Conforme Cohen (1990, p.58, tradução nossa), “moldar seu domínio das técnicas modernistas e seus próprios princípios estéticos em um estilo original era o que mais importava para Cummings pintor, como o era para Cummings poeta”¹⁰⁷. O que ocorre, todavia, e que será visto mais adiante, é que no campo da poesia Cummings obtém mais sucesso em sua originalidade do que no campo plástico, contudo, esta será uma influência extremamente importante para a técnica poética cummingsiana.

Conforme Cohen (1990), Willard Huntington Wright e sua obra *Modern Painting: Its Tendency and Meaning* (1915), acima referida, foi que introduziu o *Synchromism* a Cummings,

¹⁰⁵ “O homem que foi destinado pelos deuses a expressar a si mesmo terá sucesso em expressar-se apesar de todas as Escolas [...] o grande artista é o homem que nenhuma Escola pode matar.” (CUMMINGS, 1965b, p.16, tradução nossa).

¹⁰⁶ “Em grande parte eu tenho usado a mundialmente famosa paleta de Cézanne [...], mas não a empreguei à Cézanne em suas aquarelas - estou sentindo a mim mesmo com ela [...]” (CUMMINGS, apud COHEN, 1990, p.58, tradução nossa).

¹⁰⁷ “*Shaping his mastery of modernist techniques and his own aesthetic principles into an original style was what mattered most to Cummings the painter, as it did to Cummings the poet.*” (COHEN, 1990, p.58).

como mencionado anteriormente. A partir da obra de Wright e Russell, Cummings se interessou pela justaposição de cores e planos de modo a atingir uma tripla dimensão formal. Ademais, é possível que Russell tenha inspirado o interesse de Cummings pela abstração biomórfica submersa em motivos figurativos. Quando as imagens são analisadas, é possível notar um torso contraposto aos planos de cores (COHEN, 1990, p.59). Em certos pontos, com efeito, é possível observar figuras que emergem do plano de cores, como na *Noise Number 1* (1919) se pode notar um elefante.

Figura 8: *Noise Number 1* (1919), E. E. Cummings



Fonte: Sunny Brockport¹⁰⁸

Outra grande influência na estética cummingsiana é o Cubismo, em particular Pablo Picasso, e os Futuristas, especialmente a vertente americana. O aspecto mais apreciado em Picasso era o da “eliminação do trivial, belo e charmoso” ao transmitir diretamente 'sensações

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://digitalcommons.brockport.edu/cummings/66/>>. Acesso em 5 de maio, 2021.

de peso, solidez, profundidade (grandeza)”¹⁰⁹ (COHEN, 1990, p.59, tradução nossa). Ambos os movimentos, Cubismo e Futurismo, influenciaram a arte cummingsiana. Se por um lado Cummings desgostava da *stasis* do Cubismo, o que, segundo o artista criava uma gramática fria e congelada, ele admirava o dinamismo do futurismo. Por outro lado, todavia, Cummings desgostava da postura de “*bravado*” dos futuristas e, ademais, desgostava acima de tudo da ideia de grupos, preferindo o individual, como se sabe, através, especialmente, de sua escolha pelo “*i*” em minúsculas trabalhado em sua poesia. Como afirmou Richard Kennedy (*apud* BAST, 2011, p.11), a “individualização” é um dos projetos de Cummings e a principal marca desse projeto surge na grafia do pronome “*I*” em minúscula. Tal escolha não é, de modo algum, arbitrária ou um comportamento rebelde frente à gramática. Com efeito, a decisão de grafar “*i*” se deve ao fato de que em minúsculas o sujeito passa a apresentar uma singularidade. “O ‘*i*’ em minúsculas cria uma ‘*persona*’ que se distancia da multidão não apreciada, sem poder, mas ainda sim capaz de abrir seu coração cantando ou debochando das tolices da sociedade e denunciando as pretensões das autoridades”¹¹⁰ (KENNEDY, *apud* BAST, 2011, p.11, tradução nossa). Apesar de muito mais visível em sua poesia, o projeto de “individualização” surge em sua arte plástica no trabalho do estilo cummingsiano. Unindo ambos os aspectos dos movimentos artísticos que o agradavam e excluindo os que o desagradavam, ele constrói um estilo que lhe é próprio e não se torna o pupilo com criatividade suicida, por ser capaz de absorver os aspectos dos artistas que admira e estuda, e mesclar com seu próprio estilo (COHEN, 1990).

A resposta do público às obras de Cummings expostas em 1920 novamente no *Independent* foram positivas. Desta vez, não foi apenas o *New York Sun* que comentou a respeito das obras, e sim quatro jornais diferentes. Um deles afirmou que as telas expostas eram “surpreendentes peças pós-impressionistas”¹¹¹ (COHEN, 1990, p.60, tradução nossa). Outro ainda chegou a recomendar que as telas de Cummings fossem incluídas em exposições futuras de arte abstrata. O *Evening Post* publicou a mais completa resenha:

E.E. Cummings denomina essas abstrações “*Noise Number 5*” e a outra “*Sound Number 5*”. Dessas duas, nós preferimos a *Noise*: ambas são interessantes. É claro que esses padrões regulares de cor positiva nítida são a insígnia de uma pequena armada de teóricos; e as teorias irão ou seduzi-lo ou irritá-lo, de acordo com o viés de suas próprias teorias. Todavia, caso as

¹⁰⁹ “‘Elimination of [the] trivial, pretty, [and] charming’ in directly conveying ‘sensations of weight, solidity, Depth (hugeness)’.” (COHEN, 1990, p.59).

¹¹⁰ “The lower-case ‘i’ creates a ‘persona’ who stands away from the crowd, unappreciated, without power, yet able to open his heart with song or mock the follies of society and denounce the pretensions of authority.” (KENNEDY, 1994, *apud* BAST, 2001, p.11).

¹¹¹ “A striking bit of post-impressionism.” (COHEN 1990, p.60).

pinturas possam ser vistas com o olhar, se elas puderem ser vistas francamente, como alguém enxerga o padrão de um rolo de linóleo, elas estarão fadadas a ser admiradas (*apud* COHEN, 1990, p.60-61, tradução nossa).¹¹²

As críticas positivas prosseguiram durante mais quatro anos. As exposições do *Independent* de 1919 a 1924 fizeram com que Cummings se popularizasse e, acima de tudo, pareciam fazer com que o jovem pintor estivesse se estabelecendo publicamente de modo duplo, ou seja, como pintor e como poeta, já que, nesse ínterim, Cummings havia publicado *The Enormous Room* (1922) e *Tulips & Chimneys* (1923).

Até este ponto observou-se a fama de Cummings como artista plástico de pinturas essencialmente abstratas. Entretanto, é preciso apontar que essa fama aqui exposta, no período se revelou dúbia, assim como sua reputação como poeta. Como apontou Cohen (1990, p.62), apesar da estabilidade crítica de suas abstrações (pelo menos 15 até o ano de 1921), seu sucesso inicial começa a se tingir de vermelho. Como se sabe, Cummings era muito próximo aos editores do *The Dial*, Scofield Thayer (1890-1982) e Sibley Watson (1894-1982). Sob a direção de Thayer e Watson, o jornal se tornou um dos mais influentes nos anos de 1920. Cummings publicou muitos de seus trabalhos no *The Dial*, incluindo ensaios, desenhos, pinturas e poemas. Com o sucesso da revista, as obras de Cummings também se popularizaram, já que chegaram a importantes leitores. O que ocorre, e que se faz necessário apontar, é a qualidade medíocre de muitas das publicações, o que sugere que Thayer e Watson pudessem ter colocado a amizade pessoal acima do profissionalismo, como se vê a partir da publicação de desenhos tais como o abaixo:

¹¹² “E.E. Cummings entitles one of these [abstractions] ‘Noise Number 5’ and the other ‘Sound Number 5’. Of these two, we preferred the noise; both of them are interesting. Of course, these regular patterns of sharp positive color are banners of a small army of theorists; and the theories will either entrance you or set your teeth on edge, according to the bias of your theories. But if the paintings can be looked at with the eye, if they can be seen as frankly as one sees the pattern of a roll of linoleum they are bound to be admired.” (COHEN, 1990, p.60-61).

Figura 9: *A line drawing* (1922), E.E. Cummings

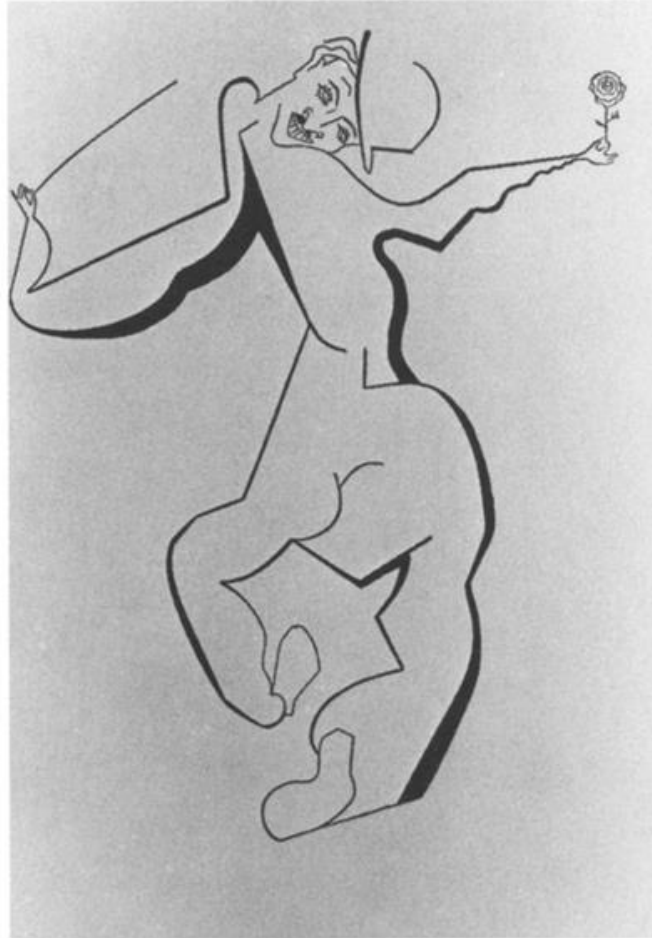


Fonte: Publicado no *The Dial* número 72, 1922
(*apud* COHEN, 1990, p.62)

Seria injusto afirmar que não foram publicadas obras importantes, já que muitos poemas e ensaios recolhidos posteriormente no *E.E. Cummings: a miscellany revised*, organizado por George J. Firmage, em 1965, apresentam as publicações do poeta na revista e são consideradas importantes, tais como seu ensaio sobre Gaston Lachaise, de 1956, e sobre T.S. Eliot, de 1920. Ademais, alguns desenhos interessantes apareceram na revista, tais como o desenho de Charles Chaplin, de 1924. Teóricos como Milton Cohen (1990) afirmaram que a partir desse desenho Cummings demonstrou talento por combinar o caráter de Chaplin juntamente com seu dinamismo com apenas alguns traços sinuosos de tinta. O chapéu coco, a rosa, a bengala e o característico bigode do ator surgem de modo a referenciá-lo. Contudo, a forma corpórea sinuosa também apresenta o movimento característico de Chaplin e o espectador quase pode observá-lo a caminhar – em seu característico passo – e girar sua bengala no ar. Pelas palavras de Cohen (1990, p.61, tradução nossa),

as fluentes linhas [de Cummings] fundem diversas características do comediante: seu vacilar desamparado, pernas e pés parecem se dobrar um no outro; sua natureza tragicômica na rosa e na bengala; seu sorriso insinuante e abandonado com a cabeça tombada de modo subserviente; e sua ágil destreza em equilibrar a rosa e dar a impressão de andar em direção ao observador com sua parte superior e, ao mesmo tempo, ir se distanciando com sua parte inferior.¹¹³

Figura 10: *Charles Spencer Chaplin* (1924), E.E. Cummings



Fonte: Publicado no *The Dial* número 76
(apud COHEN, 1990, p.62)

Ao passo que o desenho de Chaplin capta o dinamismo característico do ator, o desenho de 1922 retrata uma espécie de estabilidade feminina. A mulher retratada parece sair de um grande bloco de mármore do qual ainda faz parte, pois é um todo fechado e cruzado: as pernas e braços em cruz, assim como os olhos parecem se fechar para a vivacidade do mundo. Tal

¹¹³ “[Cummings]’s fluent line fuses several features of the comedian: his forlorn shuffle, legs and feet seeming to fold into each other; his tragi-comic nature in the rose and cane; the ingratiating, waifish smile in the subserviently bent head; and his nimble dexterity both in balancing the rose and in seeming to come toward the viewer with his top half while moving away with bottom half.” (COHEN, 1990, p.61).

representação feminina está distante das mulheres comumente retratadas pelo poeta, especialmente as muitas sedutoras mulheres e prostitutas, tais como *Brand*, *Kitty*, *Bestial Marj* e até mesmo a “*Dead Whore*”¹¹⁴. Tal desenho teria sido mais facilmente aceito caso viesse ao lado de um poema como “*The Cambridge Ladies who live in furnished souls*”¹¹⁵, de *Tulips & Chimneys* (1923), do ano seguinte, que, como vimos anteriormente, é uma grande crítica à sociedade conservadora. Entretanto, como isso não ocorre, o desenho não parece trazer nenhum aspecto novo ou inovador.

Em 1921, o poeta parte novamente para a França, se estabelecendo em Paris pelos próximos três anos. A partir da observação dos desenhos feitos na Europa, nota-se a necessidade de Cummings de repensar sua estética e trabalhar sua técnica. Apesar das exposições de arte e publicações na América durante este período, suas pinturas foram sumindo ao passo que sua carreira como escritor foi emergindo com grande força. Entretanto, neste movimento entre carreiras – de poeta e romancista em ascensão e pintor em declínio –, suas pinturas, influenciadas pelo clima artístico parisiense, amadureciam. As obras de 1924 e 1925, *Noise Number 12* (1924) e *Noise Number 13* (1925), são superiores em relação às primeiras da coleção. As novas telas apresentam uma fluência das linhas, assim como uma concentração de forças, equilíbrio e dinamismo que as anteriores careciam (COHEN, 1990).

¹¹⁴ cf. CUMMINGS, E.E. She being Brand. In. CUMMINGS, E.E. **Complete Poems**: 1904-1962, New York: Liveright, 2016. p.261

CUMMINGS, E.E..kitty .sixteen, 5’1,white, prostitute. In. CUMMINGS, E.E. **Complete Poems**: 1904-1962, New York: Liveright, 2016. p.138

CUMMINGS, E.E. between the breasts of Bestial Marj. In. CUMMINGS, E.E. **Complete Poems**: 1904-1962, New York: Liveright, 2016. p.93

CUMMINGS, E.E. raise the shade. In. CUMMINGS, E.E. **Complete Poems**: 1904-1962, New York: Liveright, 2016. p.109

¹¹⁵ O poema “*The Cambridge Ladies who live in furnished souls*” (1923) pode ser encontrado na página 61 do documento; traduções da obra por Augusto de Campos (2015) e Cecília Rego Pinheiro (1999) podem ser encontradas na seção de Anexos, Anexo D, página 260.

Figura 11: *Noise Number 12* (1924), E.E. Cummings



Fonte: *Iconography Collection, Harry Ranson Humanities Research Center, University of Texas* (apud COHEN, 1990, p.63)

A força musical da tela é clara e apresenta um retrato da fluência de ritmos. Pode-se pensar no ritmo do *Jazz* especificamente, devido ao fato de ser um estilo musical trabalhado por Cummings em sua obra poética, como notamos no poema “*my eyes are fond of the east side*”, do livro *& [And]* (1925)¹¹⁶, no qual o poeta remonta a um salão de *Jazz* a partir de jogos sonoros entre palavras, uso de tipografia inusitada e referências a instrumentos musicais como piano e trompetes. Entretanto, esta não é a única justificativa. É também possível notar a sugestão de um saxofone que surge de modo similar ao elefante presente em *Noise Number 1* (1919). A diferença é que desta vez a forma surge ao centro, o que remete o espectador diretamente ao conceito de música; ademais as próprias linhas que rodopiam, remetem a um ritmo sincopado. Por outro lado, a tela posterior é o oposto. *Noise Number 13* (1925) enfatiza tensões de expansão e contração. Ao passo que a tela de 1924 apresenta sons de *Jazz* que

¹¹⁶ cf. CUMMINGS, E.E. *my eyes are fond of the east side*. In. CUMMINGS, E.E. **Complete Poems: 1904-1962**, New York: Liveright, 2016. p.199.

irradiam pela tela toda e dão a impressão de até mesmo chegar ao ouvido dos espectadores: sons de saxofone, palmas e (com atenção) até mesmo a falação do público, *Noise number 13* (1925) nos dá uma tripla dimensão de sons fortes que se enovelam em si mesmos em conflito. Tubos e cones parecem fazer com que sons reverberem à moda de instrumentos musicais tais como tubas e trombones com seus sons graves e marcantes reverberando em ondas. Cummings era muito apegado a essa tela (*Noise Number 13*), contudo, ela foi a última de sua série de abstrações.

Figura 12: *Noise Number 13* (1925), E.E. Cummings



Fonte: *Whitney Museum of American Art*¹¹⁷

¹¹⁷ Disponível em: <<https://whitney.org/collection/works/8417>>. Acesso em 5 de maio, 2021.

É interessante notar, após a apresentação de algumas das telas da coleção *Sound e Noise*, que a disposição de cores e formas correspondem ao próprio título. A tela *Sound Number 1* (1919) e *Sound Number 5* (1920)¹¹⁸ se comportam como sons trabalhados, isto é, compostos pelo que se poderia chamar maestro ou músico. A disposição de cores e padrões são sinuosos e equilibrados, como se reproduzissem uma música ou sinfonia: um padrão sonoro representado por um padrão de cor. Por outro lado, as telas *Noise Number 1* (1919), *Noise Number 5* (1919-20)¹¹⁹, *Noise Number 12* (1924) e *Noise Number 13* (1925), representam sons que não estão em equilíbrio. *Noise Number 12* (1924), por exemplo, apesar de remeter ao contexto do *Jazz*, remete ao contexto de salões de *Jazz* com toda a cacofonia que os shows de *Jazz* apresentavam. Poderia, de um modo ou de outro, ilustrar o poema acima referido (“*my eyes are fond of the east side*” (1925)). O *Jazz*, como afirma Cortázar (2013, p.192), é muito mais um estilo do que propriamente uma composição, é “*un modesto ejercicio de liberación*”. À vista disso, a tela apresenta o padrão sonoro do ritmo musical, as cores e as linhas se liberam de qualquer espécie de harmonia sonora para se comportar como as notas dos muitos instrumentos de sopro e corda que compõem uma apresentação desse estilo musical. O saxofone, juntamente com o trompete, o piano e a bateria se libertam um do outro e o resultado é uma cacofonia dinâmica. Os sons conversam, sem nunca de fato estabelecer uma relação como a da orquestra clássica.

No fim do ano de 1926, o pintor decide retomar a pintura em uma nova direção. Esta nova direção não envolveu um único estilo. Com efeito, Cummings experimentou diferentes estilos de pintura nos anos subsequentes. Segundo Cohen (1990, p.65, tradução nossa),

por “nova direção”, Cummings queria dizer menos um novo estilo do que uma nova orientação da matéria, uma que abandonava a objetividade desprendida do Modernismo por uma subjetividade engajada e que abraçava a natureza como meio de autoexpressão e não apenas como um acessório para um *design* abstrato¹²⁰.

Em 1927, Cummings apresentou uma ambiciosa tela com clara influência de John Marin (1870-1953). Nessa tela intitulada “*New York, 1927*” (1927), Cummings apresenta um nu feminino central e ao fundo um *melangé* de tulipas, chaminés e arranha-céus. Essa tela buscava

¹¹⁸ O quadro de Cummings, *Sound Number 5* (1920), pode ser visualizado na seção de Anexos, Anexo I, página 265.

¹¹⁹ O quadro de Cummings, *Noise Number 5* (1919-20), pode ser visualizado na seção de Anexos, Anexo J, página 266.

¹²⁰ “By ‘new direction’, Cummings meant less a new style than a new orientation to the subject, one that abandoned the detached objectivity of Modernism for an engaged subjectivity and that embraced nature as a medium of self-expression rather than as an accessory to an abstract design.” (COHEN, 1990, p.65).

alinhar a pintura figurativa (representada pelo nu) e a abstrata. Essa tela específica liga-se muito à antologia de poemas *Tulips & Chimneys*, de 1923, na qual os poemas reunidos têm como tema central a cidade. Com o tempo, o interesse do poeta pela cidade vai desaparecendo. Todavia, nos anos iniciais de sua carreira, os grandes centros eram extremamente chamativos, devido ao dinamismo presente nas ruas e no interior de cada indivíduo. Como afirmou Norman Friedman (1960, p.31), o mundo que excita o eu lírico cummingsiano pode ser denominado “*demimonde*”. Esse mundo é constituído por bares, restaurantes, bordéis, teatros burlescos e clubes noturnos. Outrossim é o fato de seus habitantes serem compostos por prostitutas, cafetões, coristas, lésbicas, acrobatas e etc., isto é, o mundo do artista moderno no exílio autoimposto da sociedade industrial moderna. Tanto na obra poética quanto na plástica, é possível observar esses traços e esses personagens. O nu central da tela “*New York, 1927*” (1927) pode muito bem ser a representação de uma das muitas prostitutas e coristas presentes em *Tulips & Chimneys* (1923), exceto *Bestial Marj* que se liga muito mais às esculturas de Lachaise devido a sua grande proporção corporal. A jovem de “*New York, 1927*” (1927) posa confortavelmente em uma postura que parece tentar seduzir o espectador e levá-lo para um passeio pelo vórtice louco do grande centro urbano que é Nova York. Ela não teme se perder no labirinto do submundo, que ganha vida principalmente à noite. Observa-se que, de fato, a arte de Cummings e seu trabalho poético andam juntos. Todavia, acima de tudo, com essa tela, Cummings “buscou transcender distinções categóricas entre o abstrato e figural, natural e humano; suas árvores se retorcem antropomorficamente; suas nuvens rodopiam de modo apocalíptico”¹²¹ (COHEN, 1990, p.65, tradução nossa).

¹²¹ “Sought to transcend categorical distinctions between abstract and figural, natural and human: his trees twist anthropomorphically; his clouds swirl apocalyptic.” (COHEN, 1990, p.65).

Figura 13: *New York, 1927* (1927), E.E. Cummings



Fonte: *CIOPW*, E.E. Cummings, Covici-Friede, 1931
(*apud* COHEN, 1990, p.61)

Cummings passa a encorajar a autoexpressão e sua espontaneidade. Tal liberdade, por sua vez, encorajou seu estilo único. Entretanto, e aqui passamos a tratar do que disséramos no início, surge o que se poderia denominar limitações: por diversas razões, no momento em que Cummings abandona o Modernismo abstrato, ele caminha em direção ao desastre crítico (COHEN, 1990, p.65).

Foi apenas em 1931 que Cummings volta a aparecer em público com obras plásticas, com sua obra *CIOPW* (1931)¹²². Neste espaço de tempo, contudo, o público o conhecia

¹²² O título é um anacronismo para “*Charcoal, Ink, Oil, Pencil, Watercolor*” (carvão, tinta, óleo, lápis, aquarela). Para mais informações sobre a obra e seu título conferir: SIDER, David. Art Without Words: Cummings’ *CIOPW*. *Spring*, n. 21-22, p. 220-224, october, 2015.

essencialmente por suas muitas obras literárias. Entre o início de sua carreira e 1931, o autor já contava com cinco livros de poemas publicados, um romance, uma peça teatral e diversos ensaios publicados nas revistas *The Dial* e *Vanity Fair*. À vista disso, e devido ao grande espaço de tempo sem exposições de arte, Cummings era conhecido apenas como escritor em 1931. Os críticos desse período se surpreenderam ao descobri-lo pintor e viam tal comportamento como um parêntese na carreira de escritor. O grande problema foi o fato de a crítica não ter ficado surpresa de um modo positivo, na verdade, a maior parte desgostou dos trabalhos plásticos de Cummings. A justificativa do desprazer da crítica era o fato de que eles acreditaram que os quadros não apresentavam a rebeldia da literatura cummingsiana, especialmente o desafio visual que muitos dos poemas cummingsianos apresentavam. Henry McBride (1934, *apud* COHEN, 1990), em 1934, chegou a afirmar que “você nunca imaginaria que as pinturas seriam do mesmo autor de *Eimi*. Elas são fracas, incertas e separadas do meio por algum curioso muro de inibição”¹²³ (p.66, tradução nossa).

Ocasionalmente, contudo, Cummings trabalhava muito bem com aquarelas, pois tinha grande controle da luz e das pinceladas rápidas. A tela *Untitled* (s/d) consegue captar um momento de céu tumultuoso de forma muito comovente. As cores se misturam e o espectador não consegue mais distinguir o monte do céu. O quadro é uma explosão de cores e formas que mimetizam a força da natureza e da tempestade que retrata.

¹²³ “You could never imagine [the paintings] to be by the author of *Eimi*. They are thin, uncertain, and separated by some curious wall of inhibition from the medium.” (MCBRIDE, 1924, *apud* COHEN, 1990, p.66).

Figura 14: *Untitled (Landscape with Stormy Sky)* (s/d), E.E. Cummings



Fonte: *Private Collection*
(apud COHEN, 1990, p.69)

Conforme Milton Cohen (1990, p.67, tradução nossa),

se Cummings teria conseguido estabelecer uma *persona* pública como pintor caso tivesse continuado no estilo Modernista é uma [...] questão. Todas as abstrações que exibiu publicamente se revelaram capazes de capturar a atenção [...]. Suas últimas abstrações, *Noise Number 12* e *Noise Number 13*, além do mais, demonstram um impressionante crescimento em sua confiança estilística e sugerem que, caso ele tivesse continuado nessa linha, ele poderia ter desenvolvido um tipo de Modernismo distintamente pessoal e reconhecível [...]. Mas o fracasso de Cummings em desenvolver seus potenciais pictóricos no início dos anos 1920 para combinar com sua florescente reputação como escritor e o abandono do Modernismo mais ao final da década confiou efetivamente suas pinturas à obscuridade ¹²⁴.

¹²⁴ “Whether Cummings could have succeeded in establishing a public persona as a painter had he continued his modernist style is a [...] question. All the abstractions he exhibited publicly proved their power to capture the eye [...]. His last abstractions, *Noise Number 12* e *Noise Number 13*, moreover, demonstrate an impressive growth in stylistic confidence and suggest that, had he continued in this vein, he might have developed a distinctly personal and recognizable brand of Modernism [...]. But Cummings' failure to develop his painterly potential in the early 1920s to match his burgeoning reputation as a writer and his abandonment of Modernism later in the decade effectively consigned his later painting to obscurity.” (COHEN, 1990, p.67).

Com efeito, com exceção das abstrações e de alguns esparsos desenhos e aquarelas, a fama de Cummings como pintor se limitava à sua excelência Modernista com pinturas abstratas muitas vezes ligadas à música. Os desenhos e paisagens muitas vezes apresentavam uma qualidade medíocre e eram desprovidos do talento único e característico de Cummings.

O trabalho plástico do poeta muito influenciou seu trabalho poético. Como afirmou Richard Kennedy (1992, p.40-41, tradução nossa), “primeiramente, ele era um pintor tanto quanto um poeta, e como resultado de sua orientação visual, muitos dos efeitos de seus poemas surgem a partir do modo como aparecem na superfície da página.”¹²⁵

Sabemos de início que a Poesia, durante um longo período perpetuou o conceito de rima e de verso. De Chaucer (1343-1400) em diante, a rima é usada de forma consistente como dispositivo prosódico do verso. Cummings, contudo, não trabalhava bem com estruturas fixas. Segundo Kennedy (1992, p.39, tradução nossa), Cummings “não tinha habilidade para desenvolver estruturas complexas reais. O problema é ainda mais evidente em seus trabalhos prosaicos. O único princípio estrutural que ele foi capaz de seguir foi o autobiográfico [...] em *The Enormous Room* (1922) e *Eimi* (1933)”¹²⁶. Nos poemas em que Cummings empregou esquemas de rimas, normalmente ele não fazia bom uso, devido ao fato de que o poeta parecia não compreender que o esquema de rimas de um soneto solicita uma moldura temática. Como notou Kennedy (1992, p.39, tradução nossa), “em alguns de seus sonetos, Cummings oferecia meramente uma declaração lírica enquanto, de forma mecânica, seguiria o esquema de rima de Petrarca ou uma aleatória variação dele”¹²⁷. Deste modo, a estrutura de soneto forçava Cummings a ser breve ou quando mais longo, atingia o limite de quatorze linhas (KENNEDY, 1992, p.40).

Sabemos ainda – por outro lado – que o Modernismo rompe com a tradição da rima e do metro. O verso branco e o verso livre começam a ocupar um amplo espaço e a se popularizarem. Goldstein (2005, p.1) afirmou que “a partir das primeiras décadas de nosso século [XX], o ritmo dos poemas começa a ser cada vez mais solto e distanciado das regras da métrica tradicional”. A lírica começa a sofrer drásticas rupturas. Conforme Hugo Friedrich (1978), em sua famosa obra *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados*

¹²⁵ “First of all, he was a painter as well as a poet, and as a result of his visual orientation, many of the effects of his poems come about because of the way they appear on the page.” (KENNEDY, 1992, p.40-41).

¹²⁶ “Had no ability to develop real structural complexity. The problem is even more evident in his prose works. The only structural principle he was able to follow was an autobiographical [...] in *The Enormous Room* (1922) e *Eimi* (1933).” (KENNEDY, 1992, p.39).

¹²⁷ “In some of his sonnets, Cummings would merely offer a lyric statement while mechanically following out the Petrarchan rhyme scheme or a haphazard variation of it.” (KENNEDY, 1992, p.39).

do século XX (1978), as leis da estilística da lírica da modernidade se tornam claras principalmente a partir da produção do poeta francês Stéphane Mallarmé. Na obra do poeta, “o uso de diferentes tipos de impressão e das grandes intersecções de branco na folha, bem como a posição das linhas na página, visam a criar uma estrutura que 'transcende' a versificação linear, colocando o poema em nova dimensão perceptiva” (CAMPOS, *apud* MELO, 2006, p.14). Não foi apenas Mallarmé, contudo, que transcendeu a criação poética. “Poetas como Rimbaud, [...] Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, e até Rilke e Yeats, parecem concentrar sua atenção mais no esforço de criar poesia e nos próprios ‘momentos’ da conversão poética, do que em uma experiência a ser convertida em poesia” (GREENBERG, 1997, p.30).

No que toca à poética mallarmaica é preciso ainda apontar que a organização do texto faz com que o significado permaneça instável, de modo a permitir que o significante atraia a atenção para si e o trabalho da composição da escrita deixe de ser evidente. Segundo Derrida (1992), o trabalho de Mallarmé “chama nossa atenção e nos força, já que somos inaptos a ir além dele com um gesto simples na direção do que ele 'significa', a parar frente a ele ou trabalhar com ele” (p. 114, tradução nossa)¹²⁸. Observamos, deste modo, que a lírica moderna solicita ao leitor um trabalho conjunto de criação de sentidos.

Mallarmé, com sua obra *Un coup de dés* (1897), foi um dos primeiros a trabalhar com o branco da página e a disposição dos versos. Do poeta francês até Cummings parece haver uma linha reta. Com o poeta estadunidense, o papel do espaço gráfico é ampliado e atinge o ápice, além de começar a estabelecer uma fissura cada vez mais ampla entre som e grafema (MELO, 2006, p.14). Com seus famosos poemas visuais, Cummings alcança popularidade e uma certa visibilidade, ao contrário do que acontecia com suas tentativas de trabalhar com formas fixas.

Conquanto diversos poemas cummingsianos apresentem um forte apelo visual,

é um erro denominá-los 'poemas imagens', como se se comportassem como os de George Herbert ou Jean Cocteau; eles são declarações que se desenvolvem a partir de um arranjo diretamente visual de palavras e linhas que os levam a um sentido. Mais da metade dos poemas de Cummings fazem uso de um arranjo diretivo, apesar de a maioria poder ser lida em voz alta. Todavia, outros não podem ser declamados (KENNEDY, 1992, p.40-41, tradução nossa)¹²⁹.

¹²⁸ “Catches our attention and forces us, since we are unable to go beyond it with a simple gesture in the direction of what it ‘means’, to stop short in front of it or to work with it.” (DERRIDA, 1992, p.114).

¹²⁹ “It is a mistake to call these ‘picture poems’, as if they were like those of George Herbert or Jean Cocteau; they are statements that develop because a visually directive arrangement of the words and line bring them into

A partir de Peirce, poderíamos dizer que, nas obras visuais de Cummings, “a grafia abandona seu estado de signo simbólico em segundo grau, para alçar-se à posição de signo em certo grau de primeiridade, capaz de gerar significações autônomas (PEIRCE, *apud* MELO, 2006, p.14). À vista dessa citação, observamos que as palavras na poesia cummingsiana “não mais significam o que delas se espera, porque já não são mais palavras [...] adquirem feições icônicas (PIGNATARI, 1987, *apud* MELO, 2006, p.15). Deste modo, a visualidade trabalha juntamente com a criação de sentidos, um não podendo excluir o outro. Diferentemente de Apollinaire, Cummings não trabalhava com Caligramas e sim ideogramas. Como afirmou Tomás Browne (2014, p.9, tradução nossa),

para Cummings as palavras cumprem a função de janelas, através das quais podemos ver uma paisagem. Agora, assim como as janelas têm suas cortinas, as palavras têm seus véus. E apenas ao descerrar as cortinas ou ao desvelar as palavras vemos que existem rosas, narcisos em flor que são como os ossos e musculaturas das palavras.¹³⁰

Segundo Browne (2014), quando tomamos a palavra “primavera”, ao desvelá-la, encontraremos o pólen, a abelha, a boca e o beijo. Deste modo, as palavras são a carne das imagens e a forma que apresentam, como vimos com o dístico “*O, the pretty birdie, O*”. Exatamente isso é o Caligrama: “a forma da flor contém a primavera, enquanto esta contém o pólen e a abelha”¹³¹ (BROWNE, 2014, p.10, tradução nossa). Caso saquemos as palavras de um Caligrama de Apollinaire, por exemplo o famoso Caligrama da chuva, “*Il pleut*” (1918), nos sobra apenas uma forma vazia. Todavia, se sacamos a forma da chuva e deixamos apenas as palavras, o poema desaparece.

meaning. More than half of Cummings' poems use a visually directive presentation, although most can be read aloud. But some other cannot be read aloud.” (KENNEDY, 1992, p.40-41).

¹³⁰ “*Para cummings las palabras cumplen la función de ventanas, a través de las cuales podemos ver un paisaje. Ahora, así como las ventanas tienen sus cortinas, las palabras tienen sus velos. Y solo al descerrar las cortinas o al desvelar las palabras vemos que están las rosas, los narcisos en flor que son como los huesos y musculatura de las palabras.*” (BROWNE, 2014, p.9).

¹³¹ “*La forma de la flor contiene a la primavera en cuanto ésta contiene al polen y a la abeja.*” (BROWNE, 2014, p.10).

Figura 15: “*Il pleut*” (1918), Apollinaire



Fonte: MoMA¹³²

Transcrição: “*Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir/ c’est vous aussi qu’il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes/ et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires/ écoute s’il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique/ écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas*” (APOLLINAIRE, 1918, p.63)

Enquanto Apollinaire fazia com que as palavras criassem uma estrutura visível, Cummings tomava uma palavra e a transformava em uma experiência pessoal. A originalidade do poeta está “em ter expressado a carne do sentimento através de um mundo próprio – intraduzível – concebido na desfragmentação da forma. Por isso a palavra está subjacente: faz a imagem; não o contrário.” (BROWNE, 2014, p.11, tradução nossa, grifo próprio).¹³³

Tomemos o poema – talvez – mais célebre de Cummings “*l(a)*” (1958):

¹³² Arquivo retirado da exposição “*Inventing Abstraction: 1910-1925*” (2012) realizado pelo MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=17>>. Acesso em 20 de janeiro, 2020.

¹³³ “*En haber expresado la carne del sentimiento a través de un mundo propio – intraducible – concebido en la desfragmentación de la forma. Por eso la palabra subyace: hace a la imagen; no al revés.*” (BROWNE, 2014, p.11, grifo próprio).

l(a

*le
af
fa*

ll

*s)
one
l*

iness
(CUMMINGS, 2016, p.713)¹³⁴

O poema aparece pela primeira vez em 1958, na última coletânea de poemas de Cummings, *95 poems*. Conforme Barry A. Marks (1964), grande estudioso do poeta, “*l(a*” (1958) é “mais uma ilustração do *Washington Monument* ou de um poste telefônico do que um poema; ele chocou até mesmo aqueles mais familiarizados com o trabalho de Cummings”¹³⁵ (MARKS, 1964, p.21, tradução nossa). Ao ser contraposto com um soneto, notamos o quão contrastante o poema é. Em conjunto, a obra é menos do que uma sentença completa, consistindo de dois grandes elementos: a palavra “*loneliness*”¹³⁶ e a oração/imagem entre parênteses “*a leaf falls*”¹³⁷. Suas linhas são modeladas de forma simétrica de uma e três linhas alternadas: 1-3-1-3-1. Observamos que a primeira letra na primeira linha é “l”, a qual, na fonte tipográfica original, corresponde ao número 1. Nas linhas 2-4, surgem letras com hastes ascendentes (“l” - “f”), acompanhadas por vogais. Essas letras ascendentes mudam de lugar surgindo na primeira e segunda posição de cada linha. Tal modificação parece sugerir o rodopio

¹³⁴ so

(l
f
o

l)l

(ha
c
ai)

itude

(CUMMINGS, 2015, p.141)

Tradução de Augusto de Campos

¹³⁵ “*More like a picture of the Washington Monument or a telephone pole than a poem, it shocked, even those who had had a long acquaintance with Cummings’ work.*” (MARKS, 1964, p.21).

¹³⁶ “Solitude”, como traduzido por Augusto de Campos (CUMMINGS, 2015, p.141).

¹³⁷ “1 folha cai”, como traduzido por Augusto de Campos (CUMMINGS, 2015, p.141).

da imagem da folha. A linha 5 se compõe de duas letras “1”, ou, no original, dois números 1, o que enfatiza a ideia de solidão. A sétima linha já é parte da palavra principal “*loneliness*”: “*one*”, que remete uma vez mais à ideia de “um” e “único”. A linha 8 volta a apresentar a letra “l” e, com isso, o número 1. Por fim, na última linha, tem-se a palavra “*loneliness*” completa com o fragmento “*i-ness*”, que representa o estado de ser unicamente “eu”, isto é, solitário (CARPENTER, 1997, p.87).

Conforme Carpenter (1997, p.87), o poeta visual cria primeiramente um “bloco semântico” paralelo a um bloco de granito ou madeira, o qual é talhado para produzir uma obra acabada. Chamamos a atenção tanto para o conceito de “bloco semântico” quanto para o verbo “talhar”. O teórico toma seus conceitos da escultura por talhamento, isto é, devemos imaginar que o poeta talha uma ideia inicial (proposta semântica, sintática e formal) de modo a formular um poema visual (CARPENTER, 1997, p.85). “O ‘bloco semântico’ original de Cummings incluía a intenção de comunicar ao leitor a força e o isolamento da solidão. Cummings ‘talhou’ este bloco de modo a criar a imagem da folha que cai, assim isolando-a da árvore e das outras folhas” (CARPENTER, 1997, p.87). À vista disso, podemos dizer que o poeta estadunidense talha o poema de modo a oferecer ao leitor a imagem visual da folha ao cair, virar no ar e pousar no solo só (*lonely*). A maestria de Cummings está em separar as letras de modo a reforçar tanto a ideia de “um”, “único” e “só”, quanto de desenhar com o signo em grau de primeiridade, isto é, com feições icônicas, a folha que está contida nas letras que formam o poema. Chamamos novamente a atenção para o que afirma Browne (2014): sem palavra não há imagem, vê-se, assim, a diferença entre, por exemplo, Apollinaire e Cummings. O poeta estadunidense solicita ao seu leitor tanto a leitura quanto a visualização; sem leitura, não pode haver imagem.

Outro exemplo no qual podemos compreender a ideia de Browne (2014) é “*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*” (1935):

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo)k

upnowgath

PPEGORHRASS

eringint(o-

aThe):l

eA

!p:

S *a*

rIvInG *(r* *.gRrEaPsPhOs)*

to

*rea(be)rran(com)gi(e)ngly
 ,grasshopper;
 (CUMMINGS, 2016, p.423)¹³⁸*

A aparência do poema não corresponde ao salto de um gafanhoto, por mais que a imaginação do leitor trabalhe. Segundo Toledo (2012, p.13),

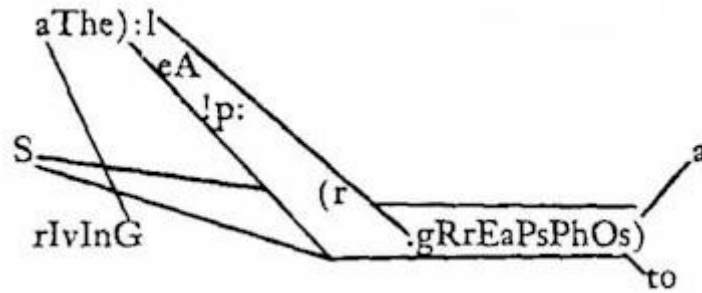
o arranjo espacial não é em si mesmo imitativo, como é o caso da pintura ou desenho representativos nos quais as linhas e cores efetivamente assemelham-se a certo objeto. A espacialização aqui é governada [...] pela ruptura e combinação de sílabas e das pausas e da ênfase colocada no significado que produz um equivalente figurativo para o sujeito do poema, enquanto o leitor procede à leitura.

O leitor, ao ler e observar o poema de modo atento, recria o efeito real de um gafanhoto saltando. Cummings, assim como em “*l(a)*” (1958), representa uma ação. Enquanto no poema anteriormente apresentado, o leitor se depara com uma folha em movimento, aqui temos um gafanhoto em ação, “ele não é embalsamado no conceito nem imobilizado na palavra: decomposto na rearticulação da linguagem ele é recomposto na percepção resultante de um esforço do pensamento” (TOLEDO, 2012, p.14). Conforme Toledo (2012, p.13), “o gafanhoto não está aqui representado por um conceito, um nome designativo de uma série de objetos semelhantes, mas apresentado como um evento singular que se organiza através da dinâmica da leitura e é recuperado em seu acontecer pela linguagem”.

Todavia, o que poucos notam, é que esse poema tem uma influência proveniente do campo das artes plásticas ainda mais direta que “*l(a)*” (1958). O interesse pela abstração biomórfica submersa em motivos figurativos surge nesse poema, como surgira nas telas *Noise Number 1* (1919) e *Noise Number 12* (1924). Assim, o poeta, diferentemente do que fez em “*l(a)*” (1958), talha a imagem do gafanhoto, a partir de um trabalho tipográfico: escondido na estrofe central, o gafanhoto na ação se recria, como se nota com a figura abaixo:

¹³⁸ Tradução do poema por Augusto de Campos pode ser encontrado na seção de Anexos, Anexo K, página 267.

Figura 16: Detalhe do poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r”



Fonte: (NANNY, *apud* WEBSTER, 2013, p.135)

Ao explorar o potencial visual de cada marca negra na página branca – o potencial como ideograma, como forma abstrata, como linha implícita, como algo para acelerar ou diminuir o passo, como encarnação visual de significados semânticos – Cummings fez como significado real de seus poemas a experiência de lê-los e vê-los: os processos, seus devires contínuos e suas transformações inesgotáveis (COHEN, 1990, p.71, tradução nossa).¹³⁹

Destarte, em seus poemas visuais, Cummings cria transformações semânticas, redistribui e divide palavras, fragmenta sílabas e letras e, com isso, demanda – e não apenas solicita – um trabalho atencioso para que significados emergjam de muitas de suas peças poéticas.

Notamos, à vista do exposto até aqui, que a obra literária cummingsiana, conquanto apresente limitações, como o uso ruim de formas fixas, como o soneto petrarquiano, é muito mais complexa e sutil do que muitos de seus trabalhos pictóricos. Cummings se denominava “*an author of pictures, a draughtsman of words*”¹⁴⁰. E, com efeito, podemos ver tal afirmação em seus poemas e em seus ideogramas. A forma como era hábil em manipular as palavras de modo a fazer vir à superfície uma miríade de significados e feições icônicas é o aspecto mais impressionante de sua obra como um todo e o motivo de sua popularidade; ao mesmo tempo, é também a razão para que seu trabalho como pintor tenha sido fadado à obscuridade. Infelizmente, seus trabalhos plásticos – desenhos, aquarelas e pinturas a óleo – não concorrem com suas imagens oriundas do trabalho com a palavra. Com exceção das telas abstratas de qualidade Modernista, a fama de Cummings é, essencialmente, de escritor, quando não, sobretudo, de poeta. Apesar de não ter obtido sucesso em sua carreira de pintor, seu trabalho plástico se mostra essencial para sua carreira de poeta, pois utiliza muitas técnicas oriundas das

¹³⁹ “*In exploiting the visual potential of each black mark on his white page - its potential as ideograph, as abstract shape, as implied line, as something to slow or speed the pacing, as visual embodiment of semantic meaning - Cummings made the real subject of his poems the experience of reading and seeing them: their process, their continuous becoming, their inexhaustible transformativeness.*” (COHEN, 1990, p.71).

¹⁴⁰ “Um autor de imagens, um desenhista de palavras” (Tradução nossa).

Artes Visuais em sua obra, o que torna sua técnica única em seu período de publicação. Sem suas tentativas artísticas, muitas de suas obras poéticas experimentais talvez não existissem como as conhecemos hoje. Vemos, com isso, a importância de sua carreira de pintor para sua carreira literária, e, por conseguinte, a validade do estudo de suas obras plásticas para a compreensão mais profunda de suas obras poéticas.

3 Capítulo 2: Cenário Literário do Século XX (e onde entra a poesia cummingsiana!)

3.1 Modernismo, um “período”? : França e suas influências

Como afirmou Peter Childs (2000), Modernismo é discutido como um período, estilo, gênero ou uma combinação destes. Contudo, antes de mais nada, “Modernismo” é uma palavra, uma palavra que existe ao lado de outras cognatas. O significado enraizado no termo é “*Modern*”, termo que provém do latim *modo* e que significa “atual”. No início da Idade Média, século V, *modernus* fez referência ao presente Cristão em oposição à Roma Antiga, já ao final do período, o termo se referiu ao inglês moderno frente ao inglês medieval e, atualmente, o período “moderno” da literatura é normalmente considerado a partir do século XVI adiante. Laura Riding e Robert Graves (1928) também comentam a respeito do vocábulo “Modernismo”; para os estudiosos

o sentido vulgar de modernismo, especialmente quando a palavra é empregada como termo de condenação crítica ou pelos próprios poetas como afetação literária, é modern[o]-idade [*modern-ness*], um acompanhar da poesia o ritmo da civilização e da história intelectual. É assim usado pelo leitor ou pelo crítico que fazem uma associação sentimental da poesia com o passado, e talvez com um período particular do passado, como um epíteto para ‘nova’ poesia que parece irreverente para com a tradição; e, no outro extremo, é deliberadamente adotada por poetas e movimentos individuais como um programa contemporâneo (RIDING, GRAVES, 1928, p.155, tradução nossa, grifo próprio)¹⁴¹.

Atualmente, contudo, faz uma forte referência à Literatura produzida no século XX, a qual Riding e Graves discutem em sua obra *A survey of modernist poetry* (1928). Geralmente, o termo “Moderno” suscita, na mente do público, as artes vanguardistas, apesar de que as produzidas a partir da Segunda Guerra Mundial também poderem ser catalogadas sob o rótulo “contemporâneo”. À vista disso, notamos como é difícil tratar de um tema tão abrangente e oscilante.

Berman Marshall (1988), em seu consagrado estudo sobre a Modernidade, “*All that is solid melts into air: the experience of Modernity*” (1988), afirma o seguinte:

¹⁴¹ “The vulgar meaning of modernism, especially when the word is employed as a term of critical condemnation or by poets themselves as a literary affectation, is modern-ness, a keeping-up in poetry with the pace of civilization and intellectual history. It is thus used by the reader or by the critic who makes a sentimental association of poetry with the past, and perhaps with a particular period of the past, as an epithet for ‘new’ poetry which seems irreverent of the general tradition; and in the other extreme, it is deliberately adopted by individual poets and movements as a contemporary programme.” (RIDING, GRAVES, 1928, p.155, grifo próprio).

Ser moderno é viver uma vida de paradoxos e contradições. É ser dominado pelas imensas organizações burocráticas que retêm o poder de controlar e, frequentemente, destruir todas as comunidades, valores, vidas; e ainda ser abatido em nossas determinações em encarar essas forças, lutar pela mudança do mundo e fazer do nosso próprio modo. É ser tanto revolucionário quanto conservador; estar aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, amedrontados pelas profundezas nihilistas que tantas aventuras modernas guiam, desejando criar e reter algo real enquanto tudo derrete (MARSHALL, 1988, p.13-14, tradução nossa).¹⁴²

E prossegue:

ser moderno é se encontrar em um ambiente que nos promete aventuras, poder, alegria, crescimento, transformação própria e do mundo – e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo que temos, tudo que conhecemos, tudo o que somos. Ambientes e experiências modernas cruzam todas as fronteiras geográficas e étnicas, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: neste sentido pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Contudo é uma união paradoxal, uma união da desunião: isso nos leva a um redemoinho de desintegração e renovação contínua, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo no qual, como Marx afirmou, “tudo que é sólido desmancha no ar” (MARSHALL, 1988, p.15, tradução nossa)¹⁴³.

Conforme o estudioso americano, o “redemoinho” da vida moderna é alimentado através de diversas fontes: 1. descobertas importantes do campo das ciências físicas, 2. mudança da forma de ver o mundo e o homem (Teorias de Darwin), 3. produção industrializada, que, por seu turno, transforma o conhecimento científico em tecnologia, 4. criações de novos ambientes humanos e destruição de antigos, 5. aumento do tempo de vida, o que gera novos poderes corporativos e a luta de classes, 6. agitação geográfica, 7. aumento populacional, 8. sistemas de comunicação, 9. Estados nacionais unidos de poder e estruturas burocráticas, 10. Movimentos

¹⁴² “*To be modern is to live a life of paradox and contradiction. It is to be overpowered by the immense bureaucratic organizations that have the power to control and often destroy all communities, values, lives; and yet to be undeterred in our determination to face those forces, to fight to change their world and make it our own. It is to be both revolutionary and conservative: alive to new possibilities for experience and adventure, frightened by the nihilistic depths to which so many modern adventures lead, longing to create and to hold on to something real as everything melts.*” (MARSHALL, 1988, p.13-14).

¹⁴³ “*To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind. But it is a paradoxical unity, a unity of disunity: it pours us all into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish. To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, ‘all that is solid melts into air’.*” (MARSHALL, 1988, p.115).

sociais que desafiam as políticas e sistemas econômicos e 11. Mercados capitalistas mundiais drasticamente flutuantes. Destarte, no século XX, esses processos que movimentam este “redemoinho” foram denominados “modernização”.

No que concerne às Letras, a “nova literatura”, usualmente denominada “Modernismo”, surge, conforme Carpeaux (2011), antes da Primeira Grande Guerra, isto é, entre os anos de 1905 e 1910, permanecendo, todavia, incubada, até o ano 1918. Segundo o crítico, a razão para essa “incubação” se deveu à crítica conservadora que ignorou as mudanças que ocorreram nas vanguardas Boêmias de Paris, Berlim, Florença e Nova Iorque. De fato, essa crítica só volta os olhos para as inovações quando notam as produções da Inglaterra e da Espanha.

Diferentemente de termos como “Romantismo” e “Classicismo”, o termo “Modernismo” não se refere propriamente à qualidade de obras de arte de um período determinado, como apontado no início do capítulo. Na realidade, o termo sugere um rompimento com o passado (ANDERSON, 1988). Ademais, “Modernismo” também parece ser um conceito “aberto para o ataque, em uma época em que questiona o cânone literário predominante por ser muito estreito e exclusivo”¹⁴⁴ (ANDERSON, 1988, p.713, tradução nossa). Anderson (1988, p.699) acredita que os historiadores assumem que a Modernidade é uma consequência de transformações ocorridas na sociedade devido à industrialização e à tecnologia ao longo do século XIX. Carpeaux (2011), por sua vez, afirma, ao observar os acontecimentos, que o “Modernismo” nasce do contato entre acontecimentos chave da História, assim como modificações nas estruturas políticas e sociais do mundo: a guerra de 1914-1918, a Revolução Russa, a Revolta do Fascismo. Destarte, para o crítico, “nada parece mais natural do que a literatura ter regido àqueles acontecimentos, seja refletindo-os, seja até antecipando-lhes os reflexos psicológicos” (CARPEAUX, 2011, p.69720¹⁴⁵). A evolução do Movimento Modernista, assim, obedeceria a leis autônomas, que não estariam subordinadas à realidade social. De fato, a função do Modernismo na História Literária parece consistir no afastamento desta realidade.

Entretanto, “o que é Modernismo?”, especialmente em Literatura: Modernismo e/ou

Arte Moderna é, no uso mais crítico, considerada a arte do que Harold Rosenberg denomina de “a tradição no novo”. É experimental, formalmente complexa, elíptica, contém elementos de decriação, bem como de criação e

¹⁴⁴ “Open to attack in an age that questions the prevailing literary canon as too narrow and exclusive.” (ANDERSON, 1988, p.713).

¹⁴⁵ Versão digital da obra *História da Literatura Ocidental* (2010), de Otto Maria Carpeaux, oferecida para download gratuito pelo Senado. Paginação referente à posição do excerto na obra digital.

tende a associar a noção de liberdade do artista realista, do materialismo, do gênero e forma tradicionais, com noção de apocalipse cultural e desastre.

... Podemos discutir seu início (Simbolismo francês, Decadentismo, a ruptura do Naturalismo) e se teve um final [...]. Podemos considerá-lo como um conceito vinculado ao tempo (digamos 1890-1930) ou atemporal (incluindo Sterne, Donne, Villon, Ronsard). O melhor ponto de vista continua sendo um corpo de grandes autores (James, Conrad, Proust, Mann, Gide, Kafka, Svevo, Joyce, Musil, Faulkner na ficção; Strindberg, Pirandello, Wedeking, Brecht no drama; Mallarmé, Yeats, Eliot, Pound, Rilke, Apollinaire, Stevens na poesia), cujos trabalhos são esteticamente radicais, contêm inovações técnicas marcantes, enfatizam o espaço [...] em oposição à forma cronológica, tendem a modos irônicos e envolvem uma certa “desumanização da arte” (BRADBURY, *apud* CHILDS, 2000, p.1-2, tradução nossa)¹⁴⁶.

Conforme Childs (2000, p.4), um dos aspectos mais marcantes da escrita Modernista é a forma como leva o leitor para mundos não familiares, sem oferecer – em alguns casos – orientação, preâmbulos ou descrições, como ocorria com os autores realistas, tais como Jane Austen (1775-1817) e Henry James (1843-1916). A escrita modernista, deste modo, faz com que o leitor mergulhe em uma “paisagem mental” confusa e difícil de decifrar, e que solicita uma espécie de *maiêutica* para ser apreendida.

No que concerne à escrita poética, teóricos como Hugo Friedrich (1978) e Michael Hamburger (1972), assim como poetas como Arthur Rimbaud e Paul Valéry (1871-1945), afirmam que Charles Baudelaire é, apesar de algumas controvérsias, “tanto o pai da poesia moderna [...] quanto o protótipo do poeta moderno, cuja visão é ao mesmo tempo afiada e limitada por um alto grau de autoconsciência crítica”¹⁴⁷ (HAMBURGER, 1972, p.1, tradução nossa). Tomaremos como nossa opinião a dos teóricos e poetas acima elencados e teremos como ponto de partida da lírica moderna o *poète maudit* francês. Com efeito, Charles Baudelaire é um dos gatilhos principais da despersonalização poética, fórmula que será trabalhada enormemente por poetas modernistas de língua inglesa, tais como Eliot, Pound e Hulme. Ademais, é Baudelaire que inicia os trabalhos com os aspectos inorgânicos e estrutura uma arte

¹⁴⁶ “Modernism ‘Modernist art is, in most critical usage, reckoned to be the art of what Harold Rosenberg calls ‘the tradition on the new’. It is experimental, formally complex, elliptical, contains elements of decreation as well as creation, and tends to associate notion of the artist’s freedom from realism, materialism, traditional genre and form, with notions of cultural apocalypse and disaster.

...We can dispute about when it starts (French symbolism; decadence; the break-up of naturalism) and whether it has ended [...]. We can regard it as a timebound concept (say 1890-1930) or a timeless one (including Sterne, Donne, Villon, Ronsard). The best focus remains a body of major writers (James, Conrad, Proust, Mann, Gide, Kafka, Svevo, Joyce, Musil, Faulkner in fiction; Strindberg, Pirandello, Wedeking, Brecht in drama; Mallarmé, Yeats, Eliot, Pound, Rilke, Apollinaire, Stevens in poetry) whose works are aesthetically radical, contain striking technical innovation, emphasize spatial [...] as opposed to chronological form, tend towards ironic modes, and involve a certain ‘dehumanization of art’.” (BRADBURY, *apud* CHILDS, 1962, p.1-2).

¹⁴⁷ “Both as the father of modern poetry [...] and as the prototype of the modern poet whose vision is at once sharpened and limited by a high degree of critical self-awareness.” (HAMBURGER, 1972, p.1).

poética ligada à obscuridade. Segundo Valéry (*apud* HAMBURGER, 1972, p.1, tradução nossa), “com Baudelaire, a poesia Francesa transcendeu finalmente as fronteiras nacionais. Encontra leitores em todos os lugares, se estabelece como a poesia dos tempos modernos”¹⁴⁸. E de fato, Baudelaire, juntamente com Rimbaud e Mallarmé se não foram os criadores da poesia moderna, foram, pelo menos, chave para sua continuidade.

Em *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (1978), Friedrich afirma que os líricos franceses do século XIX, juntamente com os espanhóis do século seguinte, delineiam os perfis da lírica moderna. Rimbaud e Mallarmé, principalmente, são os mestres da lírica no continente Europeu. “Entre eles e a poesia de nossa época, perduram elementos em comum que não se pode explicar como simples influxos [...]. Trata-se de elementos estruturais em comum [...], de uma tessitura básica [...] constante nos mais variados fenômenos da lírica moderna” (FRIEDRICH, 1978, p.9). As regras estilísticas dos poetas atuais se mostram, muitas vezes, claras frente às poéticas dos poetas acima mencionados. Estes, por seu turno, remetem aos poetas hodiernos, e revelam sua espantosa atualidade.

Devemos ter em mente, sempre, o fato de que “a lírica moderna do século XIX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura” (FRIEDRICH, 1978, p.15). Tal realidade acaba por estipular uma espécie de sociedade secreta para poucos iniciados, como comentou Octavio Paz (1999). Tal obscuridade ao mesmo tempo que fascina o leitor o desconcerta, pois a magia da palavra poética e o sentido de mistério que traz consigo atuam intensamente no leitor, ao mesmo tempo que faz com que a compreensão caminhe ao lado da desorientação. Esta circunstância acaba por gerar uma tensão que pesa mais para o lado da inquietude do que da serenidade, como já havia sido exposto por Childs (2000), anteriormente.

A obscuridade trabalhada pelos poetas modernos não é gratuita, em realidade, ela é intencional. Baudelaire afirma existir uma glória no poeta não compreendido. Benn, seguindo o poeta francês, escreve que o ato poético consiste em “elevar coisas decisivas à linguagem do incompreensível, dedicar-se a coisas que tiveram mérito de que não se venha a convencer ninguém delas” (BENN, *apud* FRIEDRICH, 1978, p.16). Destarte, a poesia caminha de mãos dadas com a ininteligibilidade, pois, conforme a intelectualidade do período, “ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível” (FRIEDRICH, 1978, p.16). Eliot (1934, p.289), por seu turno, influenciado pelos Simbolistas franceses e poetas metafísicos escreverá que poetas e, por conseguinte, a poesia deve ser difícil.

¹⁴⁸ “*With Baudelaire, French poetry has at last transcended national frontiers. It has found readers everywhere; it has established itself as the very poetry of modern times.*” (VALÉRY, *apud* HAMBURGER, 1972, p.1).

Frente a tamanha dificuldade, qual seria a atitude do leitor frente à nova poética? Segundo Friedrich (1978), o leitor deve procurar acostumar seus olhos às ambiguidades que permeiam a lírica moderna, já que esta busca ser uma criação autossuficiente e de significação múltipla.

No que concerne ao conteúdo, isto é, à temática das coisas e dos homens, o poeta moderno

não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se [...] a [tiver absorvido] com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções [...] que são necessárias a uma orientação normal do universo (FRIEDRICH, 1978, p.16-17).

À vista disso, dos três componentes usuais da lírica, a citar: 1. sentir, 2. observar, 3. transformar, é esta última que rege a lírica moderna. Busca-se um rompimento com o que é conhecido de modo a torná-lo estranho. No que toca à linguagem do estado de ânimo, para os modernos, se revela anímica e a comunicação intimista é rejeitada.

Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa de sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver, num assunto qualquer, pobre de significação em si mesmo. Isto não exclui que a poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade (FRIEDRICH, 1978, p.17).

Os sinais agora se separam dos significados o que origina o efeito de choque, e o leitor mantém-se alarmado constantemente. A linguagem poética torna-se um experimento que permite assomar combinações não intencionadas que geram significados. A escolha vocabular, também, faz aflorar significações raras. A sintaxe, por seu turno, é desmembrada ou mesmo reduzida a expressões nominais primitivas. Instrumentos poéticos mais antigos, como a metáfora, comparação e símile, vestem nova roupagem que afugenta o termo comparativo natural e impulsiona à união irreal do real e logicamente inconciliável (FRIEDRICH, 1978).

À guisa de comparação, podemos observar que até o início do século XIX, a poesia se encontrava no âmbito de uma ressonância com a sociedade, ou seja, trabalhava de modo a compor um quadro idealizante de assuntos corriqueiros. Em seguida, a poesia vem se colocar em uma posição oposta à sociedade que se preocupava com a segurança econômica da vida. Outrossim, ela se torna uma lamúria pela decifração científica do universo. Esse cenário é o gatilho da atitude de rompimento com a tradição e o que faz com que o poeta recorra ao anômalo.

O movimento de “despersonalização”, ou seja, o conceito de que o ato poético não é fruto da unidade da poesia e da pessoa empírica começa a ser difundido, como apontado anteriormente, com Baudelaire. Entretanto, o poeta francês herda esse conceito do americano Edgar Allan Poe (1809-1849). Poe costumava afirmar que uma obra de arte não é um fragmento da vida do autor, nem tampouco apresenta um caráter didático. Com efeito, a obra de arte é um objeto criado a partir do conceito de beleza. Deste modo, Baudelaire passa a afirmar que “a capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético em oposição à capacidade de sentido da fantasia” (FRIEDRICH, 1978, p.17). A fantasia é, assim, concebida por Baudelaire como elaboração do intelecto. Entretanto, existe um “eu” na poesia baudelairiana. Conforme Friedrich (1978), o poeta francês é um homem curvado sobre si mesmo. Todavia, ao compor versos, este mesmo homem não volta seu olhar para seu eu empírico. O “eu” baudelairiano fala a partir de seu conhecimento de si como vítima da modernidade. Ao analisarmos a obra do mestre francês, observamos que a partir de um método consistente o eu lírico se mede como padecedor da modernidade: temas como angústia, impossibilidade de evasão, ruína frente à idealidade pretendida que se recolhe ao vazio são trabalhados e são, ademais, sintomas da civilização na qual se inseria, além de representar perigos dos quais devemos nos precaver (FRIEDRICH, 1978).

Baudelaire trabalha a modernidade a partir do noturno e do anormal.

O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles; sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. A isto se acresce que ele aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial. Porque as massas cúbicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem [...] à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro (FRIEDRICH, 1978, p.43).

Essa metrópole é utilizada nas poesias ulteriores e influencia largamente a produção modernista.

Ademais do trabalho com a metrópole, Baudelaire desperta a beleza do grotesco. Tendo como ponto de partida o disforme, o poeta traz à superfície surpresas, isto é, aquilo que desorienta seu leitor, o “assalto inesperado”. O poeta, em carta, escreve que “a nova beleza, que pode coincidir com o feio, adquire sua inquietude mediante a absorção do banal em simultânea deformação em bizarro, mediante ‘união do espantoso com o feio’” (FRIEDRICH, 1978, p.44). A consciência poética, que outrora fora uma infinita fonte de júbilo, torna-se infinita fonte de “instrumentos de tortura”, já que a nova lírica apresenta duas alternativas: atrair ou repelir o leitor (FRIEDRICH, 1978, p.55).

Tendo em mente o tratamento da matéria poética por parte de Baudelaire, percebemos que o mestre francês, assim como seus pupilos, não mais aspira à cópia do real, e sim a sua transformação. O movimento agora é, de fato, decompor e deformar a realidade, o que inaugura as discussões sobre fantasia. Sobre esta, Baudelaire escreve em 1859: “a fantasia decompõe toda a criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes e cria um mundo novo” (BAUDELAIRE, *apud* FRIEDRICH, 1978, p.55). Este tema, por sua vez, será trabalhado em grande escala por Rimbaud.

A partir das muitas discussões e propostas de Baudelaire, Arthur Rimbaud traz novas facetas para a poesia moderna. O cerne da poesia do jovem poeta

quase não é mais de caráter temático, antes, é uma excitação efervescente [...], ela não mais produz tessituras de sentido completo, mas sim fragmentos, linhas truncadas, imagens agudas, perceptíveis aos sentidos, mas irreais; tudo isso, porém, de tal forma que, naquela unidade, vibra o caos que foi necessário para a unidade tornar-se linguagem (FRIEDRICH, 1978, p.60).

Verificamos, com isso, que Rimbaud posiciona os conteúdos extremamente caóticos a partir de frases simplificadas até mesmo a um nível primitivo. O efeito gerado é, assim como de Baudelaire, desconcertante, desorientador. O caos, trabalhado pelo poeta, se apresenta como uma redenção da realidade oprimente. Com isso, a poesia rimbaudiana se comporta de modo obscuro, furtando-se do mundo compreensível do pensamento científico e investindo no mundo enigmático da fantasia.

O programa poético do “poeta-menino” apresenta um viés extremo de ruptura para com as tradições. Ao passo que seus versos se mostram recheados de reminiscências de outros autores, eles são também dominados por um tom agudo característico. A linguagem trabalhada

fere o leitor com golpes brutais, ao mesmo tempo que é deveras harmônica. Sabemos que não se pode romper definitivamente com o passado, todavia, uma característica que tem início com Rimbaud e continua, é o da repulsa a tudo o que se relaciona com os antepassados. Este ponto em específico, de certo modo, é o oposto do comportamento dos poetas modernos de língua inglesa. Eliot (1921), por exemplo, em seu ensaio “*Tradition and the individual talent*” (1921), afirma que “descobriremos, muitas vezes, que não apenas as melhores, mas também as partes mais individuais da [...] obra, podem ser aquelas nas quais os poetas mortos, seus ancestrais, afirmam sua imortalidade mais vigorosamente”¹⁴⁹ (p.43, tradução nossa). Pound, de modo similar a Eliot (1921), instruiu poetas, assim como aspirantes a poetas, a se influenciarem pela maior quantidade de grandes artistas quanto podiam. Hulme (1994, *apud* BEASLEY, 2007, p.64), seguindo a mesma linha, afirmou que nossa opinião é quase inteiramente formada pela História Literária que nos precede, e vai além ao dizer que somos governados por ela, apesar do que possamos acreditar.¹⁵⁰

Conforme Friedrich (1978, p.62), o objetivo de Rimbaud era alcançar, de certo modo, o desconhecido, “escrutar o invisível, ouvir o inaudível”, conceito baudelaireano. Entretanto, o “desconhecido” é o cerne de tensões que são desprovidas de conteúdo, o que faz com que a poesia penetre no mistério vazio de uma realidade fragmentada. No que toca à modernidade, o poeta demonstra duas atitudes: 1. aversão a ela no que concerne ao progresso material e ao racionalismo científico e 2. apego, enquanto ela conduz a experiências novas das quais a dureza e obscuridade requisitam uma poesia tanto “dura” quanto “obscura”. Deste modo, cidades fantásticas e/ou futuristas, que invertem a ordem espacial e fazem com que o real e o irreal se encontrem constantemente, vêm à superfície constantemente. O familiar é, agora, repellido por essas cidades e suas imagens, por sua vez, que antes eram acessadas pela inteligência, se tornam acessíveis apenas através dos sentidos (FRIEDRICH, 1978).

No que concerne ao eu lírico, observamos, anteriormente, que Baudelaire inicia o processo de despersonalização, apesar de podermos dizer que o “eu” que fala em suas poesias poder ser concedido ao poeta mesmo. No que diz respeito ao eu lírico rimbaudiano, contudo, as experiências do poeta em si mesmas podem contribuir para explicações psicológicas dos textos. Todavia, não servem se o desejo do estudioso for o de atingir um conhecimento a respeito do sujeito poético. Observamos, com isso, uma precipitação em relação ao processo de

¹⁴⁹ “*We shall often find that not only the best, but the most individual parts of [...] work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously.*” (ELIOT, 1921, p.43).

¹⁵⁰ “*Your opinion is almost entirely of the literary history that came just before you, and you are governed by that whatever you may think.*” (HULME, 1994, *apud* BEASLEY, 2007, p.64).

desumanização. O eu lírico rimbaudiano é pluriforme, e atua em diferentes tempos e espaços. Segundo Hugo Friedrich (1978), a separação anormal entre eu-empírico e eu-lírico, que virá a ser utilizada por Ezra Pound e que impossibilita o estudo da lírica como uma expressão biográfica, tem início com Rimbaud.

Um importante aspecto da lírica de Rimbaud concerne à “magia da linguagem”. A partir de Novalis (1772-1801) e passando por Poe e Baudelaire, foi observado e investigado o

procedimento de fazer surgir o texto lírico não só de temas e motivos, mas também [...] das possibilidades de combinações das sonoridades da língua e das oscilações associativas das palavras [...]. Uma poesia que não mais considera a compreensibilidade normal pode servir-se deste procedimento com tanto maior razão, porquanto nesta poesia a palavra como sonoridade e sugestão, é algo à parte da palavra a serviço de uma tessitura lógica. Na palavra desatam-se forças alógicas que guiam a expressões e exercem, mediante sequências sonoras insólitas, um encanto inusitado. Este contribui para tornar perceptível o “desconhecido” (FRIEDRICH, 1978, p.91-92).

Mallarmé fecha a tríade do modernismo, como proposto por Friedrich (1978). A lírica mallarmaica apresenta certos aspectos, a citar: 1. ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; 2. fantasia guiada pelo intelecto; 3. aniquilamento da realidade e das ordens normais lógicas afetivas; 4. manejo de forças impulsivas da língua; 5. capacidade de sugestão e não compreensibilidade; 6. consciência de ser distinção; 7. nivelamento do ato poético e reflexão sobre este ato com predomínio de categorias negativas (FRIEDRICH, 1978). A partir dessa pequena listagem compreendemos a razão desta lírica ser tanto famosa quanto temida. Sua característica predominante é a obscuridade. Resulta de Mallarmé uma nova categoria de lírica moderna, além de uma notável influência na obra de outros poetas. Esta influência quiçá se deva ao fato de que “o solitário, fechado em si mesmo, suscita inquietação, é ouvido, é continuamente interpretado de novo, atrai discípulos e os torna mestres” (FRIEDRICH, 1978, p.96).

Tomados isoladamente, cada poema apresenta múltiplas camadas significativas que são, ainda por cima, capazes de se sobrepor umas às outras. Com isto, a obra se abre para diversas possibilidades de sentido que se mostram mal compreendidos, devido ao caráter múltiplo. Com efeito a lírica sempre trabalhou com os muitos sentidos da palavra, de modo a fazer emergir múltiplos sentidos. Octavio Paz (1999) discorre a respeito do ato de desengaiolar o signo através do ato poético. Mallarmé, em sua obra, “conver[te] a potencialidade infinita da linguagem no verdadeiro conteúdo de suas poesias” (FRIEDRICH, 1978, p.104).

A respeito do conceito de “fantasia artística”, o poeta francês o aperfeiçoa e, a partir de sua obra, notamos que essa fantasia artística não mais consiste em reproduzir, de modo idealizado, mas formador da realidade. Mallarmé foi capaz de dar à fantasia um fundamento ontológico, além de definir ontologicamente a obscuridade do ato poético e afastar a compreensibilidade limitante.

De forma similar aos seus conterrâneos, Baudelaire e Rimbaud, Mallarmé também tingem o familiar com o tom do mistério. Aquilo que antes era perceptível, se transforma em incomum e inquietante. Conforme Friedrich (1978, p.100-101), “na perfeição de seu metro, na pureza de seu murmurar sonhador, realiza atos anormais. Aniquila os objetos para elevá-los a essências absolutas, que subsistem muito mais definitivamente na linguagem, pois nada mais tem a ver com o mundo empírico.”

A relação antes existente entre objetos desvincula-se de uma ordem real, preestabelecida. De modo definitivo, a lírica rompe com a poesia sentimental, de vivência e de experiência, passando a exprimir-se “a partir de um espaço interior incorpóreo, solitário, onde o espírito, livre das sombras do real, olha-se a si mesmo e experimenta, no jogo de suas tensões abstratas, uma satisfação de dominar, análoga às cadeias de fórmulas matemáticas” (FRIEDRICH, 1978, p.101). Mallarmé aplica à sua lírica as leis da métrica de maneira rigorosa, assim como trabalha a técnica da rima e da estrofe. Ao passo que se comporta rigorosamente no que tange à estrutura, esse rigor diverge de conteúdos oscilantes.

Na abdicação de uma lírica pautada no sentimento, na vivência e na confissão, a lírica acaba por também abdicar da pessoa particular e da própria humanidade. Ao invalidar o real, a obra poética passa a reivindicar a “beleza”, a beleza modeladora da linguagem. Destarte, a obra passa a existir *per se*. A obra torna-se impessoal e afasta o leitor por falar de uma boca que não existe e reclamar ouvidos que não estão aptos a ouvi-la. A linguagem, assim, recusa a comunicação e passa a ser exteriorização de si mesma: uma linguagem que fala para que não haja compreensão (FRIEDRICH, 1978).

O estudo de Hugo Friedrich (1978), como foi possível observar através desta breve exposição, é extremamente diligente. O que ocorre, contudo, como apontou Alfonso Berardineli (2007) e Michael Hamburger (1972), é o fato de que o estudo de Hugo Friedrich (1978) tende a se concentrar em uma única linha, aquela que se volta para a poesia “pura”, “absoluta” ou “hermética” (FRIEDRICH, 1978, p.30). Conforme Berardineli (2007, p.17),

o livro já clássico de [...] Friedrich [...], tem o inegável fascínio da simplificação e da síntese. [...], embora desde o início fossem claras as suas lacunas e o seu aspecto tendencioso [...] nos anos em que o livro foi concebido a poesia moderna ainda era um problema em aberto. Mas, por outro lado, o momento de maior inventividade já havia passado.

Com sua descrição sistemática e sintética, Friedrich respondia à difusa exigência de esclarecimento. Ao tentar explicar a lógica construtiva de um gênero literário que parecia ter perdido [...] todo vínculo com a racionalidade e o senso comum, Friedrich forneceu uma eficaz descrição “estrutural” da lírica moderna.

Com efeito, e como observado com a exposição do pensamento crítico de Friedrich (1978), o trabalho do teórico é extremamente válido para compreender, mesmo que seja uma parcela, da lírica moderna surgida na França, com raízes no Romantismo alemão, e que influencia os poetas ulteriores. Todavia, Friedrich (1978), devido à sua especialização em poesia de línguas românicas, não se atenta à produção anglo-saxônica, por exemplo, eslávica ou escandinava e, com isso, acaba por abordar apenas uma “voz” da poesia, das três mencionadas por Eliot em seu ensaio “*The Three Voices of Poetry*” (1953)¹⁵¹; com isso, Friedrich também acaba por criar a imagem de uma lírica moderna que progride em uma linha reta e contínua, fato que não acontece na modernidade. Como visto, não apenas a lírica, mas a cultura modernista é plural, seguindo por múltiplas linhas e formas. Ademais, o estudioso alemão não adentra a poética de poetas essenciais para a prática modernista norte-americana: Tristan Corbière (1845-1875) e Jules Laforgue (1860-1887).

Conforme Hamburger (1972, p.56), dois importantes poetas franceses que seguiram a Arthur Rimbaud são Tristan Corbière e Jules Laforgue. Estes dois poetas tomaram o argumento estético Romântico-simbolista da lírica rimbaudiana e somaram a uma amarga consciência da realidade desprovida de romantismo (HAMBURGER, 1972, p.48). Como vimos, Rimbaud trabalhou com a questão da imaginação e da fantasia, de modo que seu eu empírico, assim como sua identidade humana se tornaram tão dúbios que poderiam ser facilmente intercambiáveis. Todavia, em sua poesia inicial, uma realidade romântica e atitudes realistas se mesclam à própria maneira de Heinrich Heine que solicitava que não se cantasse o amor, mas a batata democrática (HAMBURGER, 1972, p.48).

Corbière, primeiramente, permaneceu um poeta confessional. “A maior parte de sua obra é uma autoexposição de atitudes românticas egocêntricas, e a negação é um modo de ironia

¹⁵¹ cf. ELIOT, T.S. *The Three Voices of Poetry*. In. ELIOT, T.S. **On Poetry and Poets**. 7 impr. London, Boston: Faber and Faber, 1984. p. 89-102.

generalizada.”¹⁵² (HAMBURGER, 1972, p.48, tradução nossa). A ironia de Corbière, vista de diferentes pontos de vista, cria um autorretrato múltiplo e apresenta caricaturas e até mesmo vazios. De forma similar, anteriormente, Baudelaire havia cultivado o desgosto e a elegância desesperada. Todavia, a diferença entre Corbière e Baudelaire é que este tem como justificava o poeta como pária e aristocrata inserido em um mundo burguês. Corbière, por sua vez, destrói qualquer possível refúgio e seu trabalho poético apontava para sua autodestruição. Conquanto trabalhe com o poema confessional, Corbière é catalogado como poeta moderno, devido não apenas ao dilema que tinha como tema central, mas também devido ao tom e direção de seu verso. O coloquialismo trabalhado rompeu com convenções poéticas do período que se atavam demasiado a Baudelaire. Ademais, as potencialidades de sua dicção coloquial foram altamente bem vistas fora do território francês (HAMBURGER, 1972, p.49).

Algo do tom de Corbière, com seus eufemismos, sua timidez e sua auto zombaria misturou-se com o tom de Laforgue nos primeiros poemas de T.S. Eliot, e Ezra Pound reconheceu um débito similar para com as “duras linhas” de Corbière, denominando-o de “talvez o mais mordaz poeta desde Villon, muito à maneira de Villon” (HAMBURGER, 1972, p.51, tradução nossa).¹⁵³

Segundo Hamburger (1972, p.51), apesar de ter sido Pound quem mais admirou a dureza e aspereza de Corbière e de o débito de Eliot ter sido para com Laforgue, foi ele, Eliot, quem mais se aproximou do tom de Corbière. O apelo literal da obra do poeta é inerente à suas próprias limitações. Os poemas de Corbière “são exercícios de veracidade, uma veracidade aparentemente confinada às autoconfissões de um homem cuja reclamação recorrente é de não ter um eu, de um amante que não tem amada”¹⁵⁴ (HAMBURGER, 1972, p.52, tradução nossa). Uma vez mais, devemos frisar, como frisou Hamburger (1972, p.53), que a modernidade não deve ser vista apenas em poetas que buscaram a autonomia da imagem e a dicção distante do uso comum. Os poetas norte-americanos anteriormente mencionados devem muito a Corbière e a Laforgue, autores que usaram a dicção coloquial e não apenas o hermetismo extremo da tríade moderna de Friedrich (1978).

¹⁵² “Most of his work is a self-exposure of self-centered Romantic attitudes, and negation is one mode of its pervasive irony.” (HAMBURGER, 1972, p.48).

¹⁵³ “Something of Corbière’s tone, with its understatements, its diffidence, and its self-mockery, intermingled with the tone of Laforgue in T.S. Eliot’s early poems, and Ezra Pound acknowledge a similar debt to Corbière’s ‘hard-bit lines’, calling him ‘perhaps the most poignant poet since Villon, in very much Villon’s manner’.” (HAMBURGER, 1972, p.51).

¹⁵⁴ “Are exercises in truthfulness, a truthfulness seemingly confined to the self-confessions of a man whose recurrent complaint is that he has no self, of a lover who has no beloved.” (HAMBURGER, 1972, p.52).

Na linha de Tristan Corbière, temos Jules Laforgue, poeta que, segundo Hamburger (1972, p.55), foi o mais sofisticado poeta irônico do período. Ademais, o poeta francês transcendeu muitas das limitações do modo confessional. De modo similar a Baudelaire e Mallarmé, Laforgue inicia seus trabalhos com a fase tardia do “*malheur d’être poète*”. Laforgue acrescenta à autozombaria e ao coloquialismo que haviam sido trabalhados por Corbière, um regozijo no deboche verbal. Outro ponto explorado pelo poeta é também aquele que se relaciona a experimentos com o ritmo e um *enjambement* que “serviu para neutralizar a tendência dos versos franceses de serem sentenciosos e aforísticos.”¹⁵⁵ (HAMBURGER, 1972, p.55-56, tradução nossa). Assim como Corbière, Laforgue apresenta uma autêntica melancolia e, assim como Rimbaud e o próprio Corbière, o poeta experienciou uma autoalienação que pode ser observada pelo seu eu lírico “*Moi-le-Magnifique*”, isto é, o “sublime egoísta” da poesia Romântica. A estética Romântico-simbolista apontou para Laforgue “que ‘poesia não deveria ser uma descrição exata [...], mas ser banhada em sonho’”¹⁵⁶. (HAMBURGER, 1972, p.57, tradução nossa). Conforme Hamburger (1972), a ironia laforgueana “poderia servir para a mediação entre as realidades brutas e as fantasias delicadas, mas esta mesma ironia atestava que o observador e o sonhador deveriam permanecer tão irreconciliáveis quanto o eu-empírico e o eu-lírico”¹⁵⁷ (p.57, tradução nossa). Destarte, a lírica laforgueana apresenta um autoestranhamento tão extremo quanto dos poetas precedentes, Rimbaud e Corbière. Diferentemente destes, todavia, Laforgue busca se esquivar do confessional sentencioso ao trabalhar com a bufonaria e escarnecer tanto a alienação quanto a infelicidade que vieram a se tornar lugares comuns da poesia.

Um fator importante da poesia laforgueana é o trabalho com o que Eliot viria a intitular de “*objective correlative*”. Eliot, em seu ensaio “*Hamlet*” (1934), descreve tal conceito como “conjunto de eventos, uma situação, uma cadeia de eventos que serão a fórmula de uma emoção particular”¹⁵⁸ (ELIOT, 1934, p.145, tradução nossa). Jules Laforgue enfatiza o mundo e não a sensibilidade alienada. Com isto, o leitor é livre para atribuir uma *persona* poética e não a voz do poeta. Além disso, mais do que qualquer outro, o poeta “soube como fazer uso da ‘companhia um tanto mista’ que encontrou em si mesmo, permitindo que cada membro falasse

¹⁵⁵ “Served to counteract the tendency of French verse to be sententious and aphoristic.” (HAMBURGER, 1972, p.55-56).

¹⁵⁶ “That ‘poetry should not be an exact description [...] but be bathed in dream’.” (HAMBURGER, 1972, p.57).

¹⁵⁷ “Could serve to mediate between ‘gross’ realities and delicate fantasies, but that same irony attested that the observer and the dreamer must remain as irreconcilable as the empirical and the poetical selves.” (HAMBURGER, 1972, p.57).

¹⁵⁸ “Set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion.” (ELIOT, 1934, p.145).

dentro de um mesmo poema”¹⁵⁹ (HAMBURGER, 1972, p.60, tradução nossa). Tanto em tema quanto em estilo, Laforgue apresentou grande variedade. Seu uso da meia-rima e sua aproximação gradual ao verso livre são os dois pontos mais inventivos de sua técnica. Sua dicção, ademais, apresentou uma harmonia entre o tom coloquial e o alusivo engenhoso.

Conforme Hamburger (1972), Laforgue é usualmente incluído entre os Simbolistas, contudo,

isso é enganoso caso se pense no Simbolismo não apenas como a nova poesia escrita depois de Baudelaire e dos Parnasianos, mas como um tipo particular de poesia que tende ao hermetismo e aspira “à condição de música”. Muitas das inovações de Laforgue aproximaram a poesia não da música, mas da fala, não do exclusivo esteticismo de Mallarmé ou de Villiers de l’Isle-Adam, mas de um envolvimento existencial e moral das crueldades da vida (HAMBURGER, 1972, p.63, tradução nossa).¹⁶⁰

O que pretendemos com esta exposição do percurso poético francês é destacar figuras centrais da lírica Simbolista que revolucionaram e influenciaram no caminho que a lírica tomaria no século XX. Michael Bell (*apud* CHILDS, 2000, p.95) ousou sugerir que o Modernismo era, de algum modo, uma segunda geração do Simbolismo, devido à grande influência do movimento sobre poetas tanto ingleses quanto norte-americanos do período posterior. Pound e Eliot, por exemplo, tomaram de Mallarmé a crença de que deviam purificar a língua, isto é, as palavras e expressões deveriam ser escolhidas com precisão de modo a gerar intensidade. Outrossim, o trabalho tipográfico que tem início também como Mallarmé influencia grandemente a lírica de língua inglesa e a busca por uma intensidade linguística e precisão lexical, como se nota com o estudo de Pound, *ABC of reading* (1991), no qual prega o conceito de *Dichten*.

Adentraremos, agora, na lírica anglófila propriamente. Utilizamos o termo “anglófilo”, devido ao fato de que os grandes expoentes da poesia americana do período estarem exilados na Europa. Ademais, Eliot e Pound foram grandemente influenciados por T.E. Hulme, poeta irlandês que escrevia em língua inglesa.

¹⁵⁹ “Knew how to make use of the ‘company somewhat mixed’ that he found inside himself, letting each member of it speak in turn within the same poem.” (HAMBURGER, 1972, p.60).

¹⁶⁰ “This is misleading if one thinks of Symbolism not just as the new poetry written after Baudelaire and the Parnassians, but as a particular kind of poetry tending towards hermeticism and aspiring ‘to the condition of music’. Many of Laforgue’s innovations brought poetry closer not to music, but to speech, not to the exclusive aestheticism of Mallarmé or Villiers de l’Isle-Adam, but to an existential and moral involvement in the cruelties of life.” (HAMBURGER, 1972, p.63).

3.2 *Modernist America: “make it new”!*

No que concerne ao Movimento Modernista em solo norte-americano, temos T.S. Eliot como um dos personagens mais importantes, tanto no campo da produção literária, quanto no campo da produção crítica. Como apontou Bast (2011, p.14), Eliot adentra no *hall* de críticos como John Dryden (1631-1700), Alexander Pope (1688-1744), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) e Matthew Arnold (1822-1888), pois auxiliou no estabelecimento de qualidades poéticas que influenciaram no julgamento do gosto literário do período, tal como a necessidade de uma boa literatura ser composta de forma hermética. O crítico, com isso, afirmou, a respeito de seu trabalho poético e que acaba também por abarcar aqueles que influenciou:

não que tenhamos repudiado o passado, como inimigos obstinados – e também como os mais estúpidos apoiadores – de nenhum novo movimento, como acreditam; na verdade nós ampliamos nossa concepção do passado; e, à luz do que é novo enxergamos o passado em um novo padrão (ELIOT, 1992, p.57, tradução nossa).¹⁶¹

Na primeira década do século XX há uma espécie de divisão entre os poetas: de um lado temos aqueles que insistem na tradição, de outro, começam a surgir poetas com novas visões a respeito da arte de compor versos. Eliot (1992), ao analisar a literatura que estava em voga no período, chegou a afirmar que não havia na Inglaterra ou nos Estados Unidos um poeta que estivesse abrindo frente a um “*new idiom*”. Como observou Childs (2000, p.94), as duas grandes influências da poesia em território britânico provieram da França e dos Estados Unidos. No que toca à França, a maior contribuição foi o verso livre dos simbolistas, e da América, o Imagismo, assim como a poesia intelectual de Pound e Eliot. Durante este período, a poesia inglesa já havia perdido muito de sua qualidade, segundo os críticos, e se estagnava em produções conservadoras e insulares. Com efeito, a Era Vitoriana estava chegando ao final e, conquanto seu fim já estivesse se anunciando, a simpatia do público ainda era para com os poetas desta tradição. Muitos, inclusive, já haviam falecido e aqueles que estavam surgindo não pareciam aptos a acompanhar a qualidade dos antigos mestres. Um grupo, então, toma a frente, atraídos pela poesia moderna francesa, como discutido no tópico anterior. Ademais, esse novo grupo se

¹⁶¹ “*It is not that we have repudiated the past, as the obstinate enemies – and also the stupidest supporters – of any new movement like to believe; but that we have enlarged our conception of the past; and that in the light of what is new we see the past in a new pattern.*” (ELIOT, 1992, p.57).

mostrava interessado na exploração e desenvolvimento de uma poética pautada no estudo de poesia de outros períodos e línguas. Entre estes poetas estão Pound, Hulme e Eliot¹⁶².

Como afirmou Christopher Beach (2003), de modo acertado, “um século é um considerável período de tempo no desenvolvimento de qualquer gênero literário”¹⁶³ (BEACH, 2003, p.1, tradução nossa). No caso da poesia Americana essa afirmação é ainda mais apropriada. Com efeito, a poesia estadunidense que se inicia no século XX tem como ponto de partida um exercício literário enervado e, ao final do século, já se estabelecia como uma forma vital de expressão cultural (BEACH, 2003, p.1).

Conforme Beach (2003, p.1, tradução nossa),

os poetas americanos no século XX ultrapassaram os limites da composição poética, indagaram questões fundamentais sobre o que a poesia seria e como deveria ser escrita. Seria a poesia o produto de uma interação entre o mundo real e a imaginação artística? Ou seria um objeto artístico independente com pouca relevância para o mundo além de suas fronteiras? Seria o poema um ato discursivo íntimo que liga o poeta ao leitor em um encontro privado? Ou poderia a poesia contribuir com novas formas de consciência social e política?¹⁶⁴

O início do século XX nos Estados Unidos tinha o romance como principal protagonista no meio literário. Entre a Guerra Civil Americana (1861-1865) até a Primeira Grande Guerra (1914-1918), o país observou um crescente aumento tanto populacional quanto econômico. Deste modo, a nação se focava em assuntos mais pragmáticos: “a sociedade americana tinha pouca energia para devotar ao cultivo da poesia, a qual era normalmente relegada ao *status* de um passatempo ‘cavalheiresco’ com pouca relevância para a vida diária moderna”¹⁶⁵ (BEACH, 2003, p.1, tradução nossa). Durante a intitulada “Era do Realismo”, isto é, o período de 1870 a 1901, o romance estadunidense se encontrava no auge, com escritores tais como Henry James

¹⁶² Apesar de termos consciência de que outros poetas se destacaram na produção poética do período, como Wallace Stevens (1879-1955) e William Carlos Williams (1883-1963), optou-se por focar nesse trio, devido em parte pela proporção que tomaria o trabalho caso fossem englobados outros poetas e, mais importante, devido à importância de suas poéticas para o Modernismo de expressão inglesa, especialmente o estadunidense, e para a crítica feita a E.E. Cummings.

¹⁶³ “A century is a considerable period of time in the development of any literary genre.” (BEACH, 2003, p.1).

¹⁶⁴ “American poets of the twentieth century pushed the limits of poetic composition, asking fundamental questions about what poetry is and how it should be written. Is poetry the product of an interaction between the real world and the artistic imagination? Or is it a self-contained artistic object with little relevance to the world outside its borders? Is the poem an intimate speech act linking poet and reader in a private encounter? Or can poetry contribute to new forms of social and political awareness?” (BEACH, 2003, p.1).

¹⁶⁵ “American society had little energy to devote to the cultivation of poetry, which was often relegated to the status of a ‘genteel’ pastime with little relevance to modern-day life.” (BEACH, 2003, p.1).

(1843-1916), Edith Wharton (1862-1937) e Mark Twain (1835-1910). Por outro lado, a poesia Americana era ensombrecida pelos louros do romance. Não se pode, contudo, negar a existência de criações importantes nesse período e até mesmo anteriormente, já que Walt Whitman e Emily Dickinson já haviam escrito suas obras, cujas formas seriam essenciais para a criação da poesia nacional do país. Contudo, salvo poucos poetas revolucionários, os poetas persistiam em formas convencionais e na dicção sentimental do final do século XIX (BEACH, 2003).

Os novos poetas só efetivamente voltaram seus olhos para as grandes mudanças econômicas e sociais da Era Moderna a partir da segunda década do século. A primeira geração de poetas a responder às novas tecnologias inclui nomes tais como: Ezra Pound (1885-1972), Marianne Moore (1887-1972), Robert Frost (1874-1963), T.S. Eliot (1888-1965), Wallace Stevens (1879-1955), William Carlos Williams (1883-1963) e o poeta aqui estudado, E.E. Cummings (1894-1962). Conforme Beach (2003, p.2), essa geração foi a primeira a publicar entre os anos de 1908 e 1923 obras que viriam a ser centrais para o início de uma estética moderna, assim como estabelecer o início das inovações poéticas. Entre as obras publicadas temos: *Hugh Selwyn Mauberly* (1920), Pound; *Poems* (1921), Moore; *The Waste Land* (1922), Eliot; *Harmonium* (1923), Stevens; *Spring and all* (1923), Williams; *New Hampshire* (1923), Frost e *Tulips & Chimneys* (1923), de Cummings.

Esses nomes e títulos apontam para o conceito de “ruptura com o passado”, além de indicar o desenvolvimento de um novo estilo.

Os escritores estavam fascinados com os novos problemas técnicos a ser ultrapassados na arte. Desde que o estilo aceito no final do século XIX havia sido fraco em alguns pontos, era fácil para os autores na próxima geração se mostrarem confiantes de que eles estavam avançando, de que seu trabalho era mais rápido, preciso, econômico e ousado do que o de seus predecessores. Ao desenvolver um novo tipo de poesia, indicava a aquisição de um lugar na História Literária, e isso era satisfatório. Em resumo, que os novos estilos expressavam novas visões da realidade era a mais profunda justificativa para a criação desses estilos (PERKINS, 1987, p.34-35, tradução nossa).¹⁶⁶

A revolução modernista na poesia foi muito mais um trabalho estadunidense do que propriamente inglês, devido ao fato de que nos Estados Unidos a poesia das gerações anteriores

¹⁶⁶ “Writers were fascinated by the new technical problems to be overcome in their art. Since the accepted styles at the end of the nineteenth century had been weak in some ways, it was easy for writers of the next generation to be confident that they had made an advance, that their work was more rapid, precise, economical, and bold than that of their predecessors. Developing a new type of poetry, one acquired a place within literary history, and this was also satisfying. In short, that the new styles expressed new visions of reality was the deepest justification for creating these styles.” (PERKINS, 1987, p.34-35).

apresentou uma maior oportunidade para um novo desenvolvimento. Essa maior “oportunidade” é mais bem compreendida quando os dois países são comparados. Um poeta inglês inserido no início do século XX tinha às costas todo um movimento de Vanguarda: Esteticismo, Simbolismo, Impressionismo e Decadentismo dos anos 1890. Na América do Norte, diferentemente, os poemas publicados e admirados eram muito mais cavalheirescos do que propriamente parte de uma forte tradição. Devido a esse fato, os poetas como os já citados, Pound e Eliot, mas também Frost, Robinson e Cummings se dispuseram a experimentar com o verso.

Como afirmou Gertrude Stein (1940, *apud* BRADBURY, 1993, p.1, tradução nossa), “então o século XX chegou, e começou em 1901”¹⁶⁷. Esta simples afirmação agrega muito mais do que a simples percepção de que um novo século se inicia. Na verdade, o que Stein afirmava era uma nova atitude histórica e, por conseguinte, uma nova visão da arte e da cultura em geral. Stein foi uma importante figura para a poesia estadunidense. Conforme a própria poeta, ela “estava lá para matar o que não estava morto, o século XIX, que estava tão certo a respeito de evolução e preces”¹⁶⁸ (STEIN, 1940, *apud* BRADBURY, 1993, p.1, tradução nossa).

Conquanto a influência de Eliot tenha sido marcante, já que sua afirmação de que a dificuldade era uma qualidade *sine qua non* do trabalho modernista, outras práticas emergem, tais como a de William Carlos Williams. Conforme Davis e Jenkins (2007), enquanto Eliot guiava sua poesia para a sala de aula, Williams apresentava um modelo democrático de poesia. Todavia, não se pode afirmar que a poesia de Williams necessite menos exegese do que a de Eliot. O que surge entre esses dois grandes nomes da poesia americana são dois polos antagônicos do fazer poético modernista. Com isso, começamos a notar, o que já foi apontado anteriormente, a grande variedade estilística do Movimento Moderno. Ainda segundo Davis e Jenkins (2007, p.1), o grupo de poesia americana inclui uma grande variedade de nomes e estilos: “inclui a ideia de poesia pós-Arnoldiana de Wallace Stevens como substituta da religião; a vanguardista ‘écriture féminine’ de H.D. [...] e Mina Loy; e o nacionalismo cultural dos afro-americanos e certas poesias irlandesas e escocesas do período”¹⁶⁹ (DAVIS; JENKINS, 2007, p.1, tradução nossa).

¹⁶⁷ “So the twentieth century had come it began with 1901.” (STEIN, 1940, *apud* BRADBURY, 1993, p.1).

¹⁶⁸ “Was there to kill what was not dead, the nineteenth century which was so sure of evolution and prayers.” (STEIN, *apud* BRADBURY, 1993, p.1).

¹⁶⁹ “Includes Wallace Stevens’s post-Arnoldian idea of poetry as a substitute for religion; the avant-garde ‘écriture féminine’ of H.D. [...] and Mina Loy; and the cultural nationalism of African-American and certain Irish and Scottish poetry of the period.” (DAVIS; JENKINS, 2007, p.1).

A poesia Modernista envolve muitos aspectos, tais como a recuperação da História e, simultaneamente, o abandono das tradições, assim como a presença de vanguardas como o Futurismo e o Dadaísmo. É possível observar, também, por um lado, registros linguísticos arcaicos e formas literárias elitistas, e, por outro, registros coloquiais e formas mais populares, como é o caso da poesia de Eliot e de Williams, mencionado brevemente acima. Como discutido no início do capítulo, “Modernismo” é um vocábulo assim como um período complexo de ser analisado. Todavia, Davis e Jenkins (2007) afirmam que, no que concerne ao modernismo anglófilo,

podemos datar a periodização do modernismo, como período histórico, até a morte do crítico Hugh Kenner, autor do imensamente influente *The Pound Era* (1971). A morte de Kenner em 2003 pode ser vista como tendo marcado a passagem, figurativamente e literariamente, de toda uma geração de estudiosos e leitores para os quais a poesia modernista, ou a “nova arte” de Williams, era uma poesia contemporânea. Para a maioria dos leitores do século XX, o modernismo pertence à Literatura tanto quanto o Romantismo (DAVIS; JENKINS, 2007, p.I-II, tradução nossa).¹⁷⁰

Quando observamos o movimento modernista por um certo ângulo, notamos que sua era entra em foco como, de fato, um período. De outro ângulo, todavia, é possível perceber que seus parâmetros históricos são imprecisos. Tal confusão toma forma devido ao fato de que as fronteiras do modernismo são permeáveis. Como vimos, existem críticos que consideram o movimento como um prolongamento do Simbolismo, enquanto outros não sabem estabelecer o limite entre o moderno e o contemporâneo. Atualmente, o cânone modernista foi expandido e foram inseridos os poetas, por exemplo, envolvidos no *Harlem Renaissance*, mulheres pioneiras, como as já citadas H.D. e Loy e a poesia indígena norte-americana. Todavia, no período contemporâneo a esses autores, a crítica era muito voltada para as prescrições de Eliot e Pound.

Destarte, voltamos a nos indagar sobre a questão da Modernidade em solo norte-americano. A discussão de poesia modernista ao longo da História pareceu, primeiramente, apontar para a existência de um modelo. Segundo Ayers (2007, p.11, tradução nossa), “um

¹⁷⁰ “We might date the periodization of modernism, as an historical epoch, to the death of the critic Hugh Kenner, author of the hugely influential *The Pound Era* (1971). Kenner’s death in 2003 can be seen as having marked the passing, figuratively and largely literary, of an entire generation of scholars and readers for whom modernist poetry, or Williams’s ‘new art’, was contemporary poetry. For the overwhelming majority of twentieth-first-century readers, modernism belong as much to literary as does romantic literature.” (DAVIS; JENKINS, 2007, p.I-II).

poema específico pode ser julgado de ‘modernista’ em termos de suas características técnicas avançadas ou em termos da moderna perspectiva do poeta produtor ou público leitor implícito.”¹⁷¹ À vista disso, notamos que esse conceito vai além da noção de moderno como sinônimo de “recente”. Na verdade, a noção de Modernismo nas artes se liga também à modernidade da sociedade (AYERS, 2007, p.11), como demonstrou Marshall (1988). Com isso, a poesia se liga também às demandas do mercado e à recepção.

A poesia que é pensada como modernista, normalmente, tem uma aguçada consciência de todas essas potenciais limitações e tem buscado superá-las, criando um culto ao produtor poético, abraçando inovações técnicas e cultivado uma *coterie* ao invés de um grupo de leitores populares (AYERS, 2007, p.12, tradução nossa)¹⁷².

A experiência da Primeira Grande Guerra, que foi também a ponte que permitiu o contato entre artistas americanos e as culturas europeias, preparou o solo para a formação de um modernismo internacionalizado, no qual os norte-americanos tiveram um grande papel. A realidade da guerra levou os artistas a repensarem o papel da arte e da poesia no novo século (BEACH, 2003, p.3).

Como apontado, Eliot, Hulme e Pound se posicionaram como figuras representativas no início do século XX, século este que se mostrava fascinado por sua modernidade. Novas tecnologias começaram a surgir e a fazer parte da vida dos indivíduos: a invenção do telefone, o cinema, automóveis e aviões já circulavam. Além do campo tecnológico, o campo intelectual também começou a prosperar com as teorias de Freud, na área da Psicanálise, e Einstein, na Física. Com esse pano de fundo de borbulhante atividade, esses poetas buscaram enfatizar a própria modernidade e notamos isso com a repetida máxima poundiana “*make it new*” (BEASLEY, 2007, p.19).

Quando observamos atentamente o trabalho crítico de Eliot, Hulme e Pound percebemos que costumam contrapor a poesia moderna às anteriores. Pound, por exemplo, chegou a afirmar que o século XIX se comportou de uma forma muito sentimental e que esperava que o século XX fosse mais austero, direto, livre de emoção (BEACH, 2007, p.20). Hulme, por seu turno, em seu ensaio “*Romanticism and Classicism*” (2010), afirmou que enquanto o verso clássico

¹⁷¹ “A specific poem may be judged ‘modernist’ in terms of its advanced technical features or in terms of the modernity of outlook of the producing poet or implied readership.” (AYERS, 2007, p.11).

¹⁷² “Poetry which is thought of as modernist has generally been acutely aware of all these potential limitations and has sought to overcome them, making a cult of the poetic producer, embracing technical innovation and cultivating a *coterie* rather than a popular readership.” (AYERS, 2007, p.12).

trabalhava com a consciência da finitude e limite humano, o romântico estava “sempre voando, voando sobre abismos, voando em direção aos gases eternos”¹⁷³ (HULME, 2010, tradução nossa¹⁷⁴), isto é, a infinitude humana. Com isso, o crítico buscava guiar o caminho para uma poesia do século XX que fosse mais “*dry and hard*”, diferente das produções altamente emocionais do Romantismo. Na esteira de Pound e Hulme, Eliot, no já citado “*Tradition and the individual talent*” (1921), recomendava a fuga da emoção e o trabalho quase matemático da composição poética. Conforme Beasley (2007, p.20), este método de oposição é uma ferramenta que auxilia na compreensão do tipo de poesia que estavam advocando no período. Ademais, aponta para a tentativa de controle da discussão literária a respeito da ancestralidade literária. Os três poetas tinham plena consciência da relação que sua prática poética estabelecia com a tradição e, conquanto insistissem na originalidade através de seus escritos críticos, eles ao mesmo tempo enfatizavam que a originalidade literária é concomitante ao aprendizado dos predecessores (BEASLEY, 2007, p.20), isto é, como Eliot escreve a respeito do senso histórico em “*Tradition and the individual talent*” (1921):

O sentido histórico envolve uma percepção não apenas do passado, mas de sua presença. O senso histórico compele um homem a escrever não apenas com sua própria geração em seus ossos, mas com a sensação de que o todo da literatura da Europa a partir de Homero e incluído nisso o todo da literatura de seu país tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse senso histórico, que é um sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal juntos, é o que faz um autor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que faz um autor mais intensamente consciente de seu lugar no tempo, de sua contemporaneidade.

Nenhum poeta, nenhum artista de nenhuma arte, tem seu sentido completo sozinho. Sua significação, sua apreciação é a apreciação aos poetas e artistas mortos. Você não pode lhe atribuir valor só; você deve inseri-lo, para contraste e comparação, entre os mortos (ELIOT, 1921, p.44, tradução nossa).¹⁷⁵

¹⁷³ “*Always flying, flying over abysses, flying up into the eternal gases.*” (HULME, 2010).

¹⁷⁴ “*Romanticism and Classicism*” (2010) de T.E. Hulme disponibilizado pelo site *Poetry Foundation*.

Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69477/romanticism-and-classicism>>. Acesso em 7 de abril, 2021.

¹⁷⁵ “*The historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of literature of Europe from Homer and within it the whole of literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.*

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.” (ELIOT, 1921, p.44).

Hulme tem um pensamento semelhante no ensaio acima referido. Ao afirmar que o Romantismo estava chegando ao final e que haveria um retorno ao modelo clássico, o crítico afirmou que “quando vier, podemos nem mesmo reconhecê-lo como clássico. Embora seja clássico, será diferente pois terá atravessado um período romântico”¹⁷⁶ (HULME, 2010, tradução nossa). Eliot e Hulme afirmavam que a História e o transcorrer do tempo e das formas influenciavam diretamente nas novas composições; mesmo que houvesse um retorno a alguma forma precedente, ela estaria amalgamada em uma visão histórica diferente. Pound, de forma semelhante, instruía novos poetas a se influenciarem pelos grandes mestres o mais que podiam, ao mesmo tempo que deveriam ter a decência de reconhecer o débito para com eles ou, caso contrário, tentassem escondê-los o melhor que pudessem (BEASLEY, 2007, p.21).

O grande alvo dos modernistas foi a poesia do Esteticismo. Como se sabe, o Esteticismo emerge na segunda metade do século XIX como uma resposta, ao mesmo tempo que uma rejeição, do industrialismo e utilitarismo emergentes no século. Conforme o Movimento, uma obra de arte deveria ser o resultado único de um gênio único. Apesar do comportamento negativista dos modernistas, estes herdaram muito do Esteticismo, por ser o movimento precedente mais próximo dos novos poetas; é inegável a importância de Algernon Charles Swinburne (1837-1909). Swinburne é notado na poesia inicial de Pound e Eliot, mas estes se distanciam quando começam a ter carreiras mais sólidas. Pound, por exemplo, ao passo que admirava o poeta inglês no que concernia à tradução e à musicalidade de seus versos, acreditava que produzia, também, uma escrita imprecisa, além de negligenciar o valor das palavras ao enfatizar o som mais do que o sentido. Eliot, por sua vez, afirmava que o sentido na poesia de Swinburne era meramente uma alucinação, já que a linguagem se adaptava à atmosfera criada pelo poeta. Assim, observamos que a maior crítica é à musicalidade excessiva que acaba por anular muito do sentido. Conquanto atualmente críticos literários se posicionem contra essa postura negativa por parte dos modernistas no que concerne à poesia de Swinburne, sua reputação foi desfavorável durante o século XX (BEASLEY, 2007, p. 24). Observamos, a partir de Swinburne, a força da crítica e da influência dos modernistas Eliot e Pound, e sabemos que E.E. Cummings também acabou por ser uma das vítimas dessa influência (BAST, 2011).

Enquanto o Esteticismo era a direção contrária da proposta dos Modernistas, o Simbolismo Francês, notadamente em sua vertente “coloquial-irônica”, como discutido anteriormente, era um dos caminhos que esse grupo se direcionava. Segundo o próprio Eliot:

¹⁷⁶ “When it does come, we may not even recognise it as classical. Although it will be classical it will be different because it has passed through a romantic period.” (HULME, 2010).

“o tipo de poesia que eu precisava para me ensinar a usar minha própria voz não existia em inglês [...], [ele] só poderia ser encontrado na França”¹⁷⁷ (*apud* BEASLEY, 2007, p.25, tradução nossa). Normalmente, a poesia Simbolista é associada à musicalidade, à obscuridade, ao mistério e ao uso do verso livre, assim como de símbolos. Contudo, conforme os críticos atuais, como Beasley (2007, p.26), a característica principal do Simbolismo se encontra na consciência de uma crise, isto é, a crise da eficácia da linguagem. Conforme a teórica, “se a linguagem não é capaz de *descrever* adequadamente algo ou um sentimento ou um pensamento, um símbolo pode ser capaz de *evocá-lo* obliquamente”¹⁷⁸ (BEASLEY, 2007, p.2, tradução nossa, *grifo do autor*). “Evocação” torna-se um termo chave do movimento. Ademais da crise da linguagem, outro ponto que capta a atenção dos poetas modernistas é a questão do que Beasley (2007, p.27) denomina de “*language games*”. Baudelaire e Mallarmé ao chamarem a atenção para o hiato existente entre a experiência e a linguagem, acabaram por chamar também a atenção de linguistas e filósofos no que concerne à relação entre línguas distintas, especialmente as arcaicas, tais como Sânscrito e os hieróglifos egípcios. “Comparações detalhadas de línguas destacaram o que podemos denominar de materialidade da língua, sua existência como um sistema, um conjunto de regras e padrões, ao invés de um meio de expressão transparente” (BEASLEY, 2007, p.27, tradução nossa)¹⁷⁹. Como sabemos, Eliot dedicou-se ao estudo do Sânscrito, enquanto Pound se voltou para as línguas românicas, assim como para o Chinês, de onde mais tarde viria a compor seu método ideográfico. Hulme, por seu turno, estudou a matemática que, apesar de ser uma ciência exata, não deixa de se expressar em uma linguagem na qual os sinais e símbolos são tão arbitrários quanto aqueles que formam línguas (BEASLEY, 2007, p.27).

A poesia inicial deste trio se preocupa exatamente com esse vão entre língua e experiência. Influenciados pelos poetas simbolistas, o que fazem é, uma vez mais, chamar a atenção para as limitações da linguagem, ao mesmo tempo que buscam superá-las. Um grande ensaio a respeito dessa temática e que, ademais, apresenta grande parte da teorização de Pound, Eliot e Hulme é “*A lecture on modern poetry*” (1938), deste último. Esse texto é um registro do momento de transição entre o Esteticismo e o Modernismo.

¹⁷⁷ “*The kind of poetry that I needed to teach me the use of my own voice did not exist in English at all [...] [it] was only to be found in French.*” (ELIOT, *apud* BEASLEY, 2007, p.25).

¹⁷⁸ “*If language cannot adequately describe a thing or feeling or thought, a symbol may be able to evoke it obliquely.*” (BEASLEY, 2007, p.2, *grifo do autor*).

¹⁷⁹ “*Detailed comparisons of language highlighted what we might call the materiality of language, its existence as a system, a set of rules and patterns, rather than a transparent means of expression.*” (BEASLEY, 2007, p.27).

Hulme (1938) toma como ponto de partida o conceito de verso. Conforme o poeta, o “verso é simplesmente e somente o meio de expressão”¹⁸⁰ (HULME, 1938, p.258, tradução nossa) e prossegue, afirmando que “é um meio de expressão assim como a prosa”¹⁸¹ (HULME, 1938, p.258, tradução nossa), ou seja, o verso não seria, como acreditavam no Romantismo, ligado à religião ou algum outro plano transcendente e sim um meio de expressão pura e simplesmente. “O princípio no qual [Hulme] se pauta neste ensaio é o de que existiria uma íntima conexão entre a forma do verso e o estado da poesia em qualquer período”¹⁸² (HULME, 1938, p.259-260, tradução nossa). Pautado em Gustave Kahn, o poeta irlandês argumenta que um período de intensa produção poética surge não devido a mudanças sociais e/ou políticas, mas sim pela invenção de novas formas de expressão. O poeta (1938) distingue entre “*the old poetry*” e “*the modern poetry*”. A primeira, conforme o ensaio, “tratava, essencialmente, de grandes feitos, a expressão de temas épicos conduz naturalmente à matéria anatômica e ao verso regular”¹⁸³ (HULME, 1938, p.265, tradução nossa). A poesia moderna, por seu turno, “se tornou definitivamente e finalmente introspectiva e trata da expressão e comunicação de fases momentâneas na mente do poeta”¹⁸⁴ (HULME, 1938, p.265, tradução nossa). Com efeito, esta é uma distinção um tanto quanto debatível e não especificada, contudo, conforme Beasley (2007), a conexão do moderno com a expressão da consciência individual nos alerta para o Esteticismo e para a herança simbolista desse período.

Por outro ângulo, no que concerne à nova forma poética, T.E. Hulme (1938) afirma que

deve-se admitir que as formas do verso, assim como as maneiras e como os indivíduos, se desenvolvem e morrem. Elas evoluem de sua liberdade inicial para a decadência e, finalmente, para o virtuosismo. Elas desaparecem diante do novo homem, sobrecarregados com o pensamento mais complexo e mais difícil de expressar pelo antigo nome. Depois de muito usada, seu efeito primitivo se perde. Todas as possíveis melodias foram tocadas no instrumento. Que possibilidade há para o novo homem, ou qual atração? (HULME, 1938, p.260, tradução nossa)¹⁸⁵.

¹⁸⁰ “Verse is simply and solely the means of expression.” (HULME, 1938, p.258).

¹⁸¹ “It is a means of expression just as prose is.” (HULME, 1938, p.258).

¹⁸² “The principle on which [Hulme] relies in this paper is that there is an intimate connection between the verse form and the state of poetry at any period.” (HULME, 1938, p.259-260).

¹⁸³ “dealt essentially with big things, the expression of epic subjects leads naturally to the anatomical matter and regular verse.” (HULME, 1938, p.265).

¹⁸⁴ “Has become definitely and finally introspective and deals with expression and communication of momentary phases in the poet’s mind” (HULME, 1938, p.265).

¹⁸⁵ “It must be admitted that verse forms, like manners, and like individuals, develop and die. They evolve from their initial freedom to decay and finally to virtuosity. They disappear before the new man, burdened with the thought more complex and more difficult to express by the old name. After being too much used, their primitive

De maneira (poder-se-ia chamar de) dramática, Hulme (1938) chega a afirmar que “pessoalmente [é] a favor da completa destruição de todo verso que conte mais de vinte anos”¹⁸⁶ (p.260-261, tradução nossa). Esta necessidade de evolução das formas se deve à crença do poeta de que as artes, como a poesia, que trabalham com temas imortais, devem buscar, a cada nova geração, novas técnicas, de modo a expressar essa temática em nova roupagem. Segundo o poeta, cada novo período, deve contar com uma forma especial de expressão, caso não ocorra essa busca por uma nova sensibilidade, essa geração trabalhará de modo insincero (HULME, 1938).

A poética modernista, a partir de Hulme, parece surgir de uma desconfiança para com a poesia etérea anterior, além disso, se fundou, também, além das novas formas do verso, em uma desassociação parcial e estratégica do poeta em relação ao poema. Pound, em suas coleções iniciais – *Personae* (1909), *Canzoni* (1911), *Ripostes* (1912) e *Lustra* (1916) – aponta para o desenvolvimento e uso das “máscaras poéticas”, de modo a abandonar o modo “inspirado”. É possível, então, trazer o termo grego *poesis*, que denota “fazer”, isto é, algo fabricado e não proveniente, meramente, da inspiração. Conforme Nicholls (2007, p.54, tradução nossa),

poetas modernos parecem, neste sentido, ter encontrado uma miríade de maneiras de enfrentar o desafio do poeta simbolista Stéphane Mallarmé: “para que o poema seja puro, a voz do poeta deve ser silenciada e a iniciativa tomada pelas próprias palavras, que serão postas em movimento ao se encontrarem de maneira desigual em colisão”¹⁸⁷.

Mesmo T.S. Eliot, como apontado acima, trabalha o conceito da “impersonalidade poética”.

Pound denominou essa era como “*Risorgimento*”. Os poetas tomaram liberdades para com os conceitos preestabelecidos, não apenas no que toca à tradição literária, como visto acima, mas também no que concerne a uma liberação do chauvinismo e de uma cultura acadêmica que Pound denominou de “insípida”. Eleva-se, assim, o *slogan* poundiano “*make it new*”. “Este confronto do passado com o presente aparenta ser o objetivo fundamental do

effect is lost. All possible tunes have been played on the instrument. What possibility is there in that for the new man, or what attraction?” (HULME, 1938, p.260)

¹⁸⁶ “*Personally, [he is] of course in favour of the complete destruction of all verse more than twenty years old.*” (HULME, 1938, p. 260-261).

¹⁸⁷ “*Modernist poets seem in this sense to have found myriad ways of taking up the challenge of Symbolist poet Stéphane Mallarmé: ‘If the poem is to be pure the poet’s voice must be stilled and the initiative taken by the words themselves, which will be set in motion as they meet unequally in collision’.*” (NICHOLLS, 2007, p.54).

modernismo. A razão pela qual se tornou tão importante foi, nos estágios iniciais do movimento, o desejo dos modernos de expressar a totalidade da experiência da vida moderna.”¹⁸⁸ (SPENDER, *apud* ANDERSON, 1988, p.698, tradução nossa).

Para Ezra Pound, os poetas buscavam expressar algo que se encontrava além do alcance das disciplinas empíricas (BEASLEY, 2007). Eliot também se “modernizou” ao optar pela composição de versos livres e privilegiar os detalhes associando sua forma de composição à de Hulme e Pound. A semelhança entre esses três grandes nomes da poesia se deve, em grande parte, ao Simbolismo Francês. A escolha desse movimento foi o fato de estar condicionado ao desejo de expressar a relação entre experiência e compreensão. Conforme Beasley (2007), Hulme, Pound e Eliot concordavam que a poesia desejava expressar a experiência, ao invés de aparência e conceitos pelos quais tentamos fazer com que estas experiências se tornem inteligíveis para nós. Os três poetas enxergam que essa busca cria um problema para a linguagem. A língua, por seu turno, tende a falsificar a experiência, mesmo quando nos permite expressar algo próximo à experiência. Deste modo, acreditam que aqueles que desejam compor versos precisam encontrar maneiras de fazer com que a linguagem tenha um impacto mais direto em seu leitor. Com isso, a resposta que encontram é a criação de uma poesia que gira em torno de detalhes concretos, que podem atuar como gatilhos ou catalisadores para que a experiência se torne o tema central do poema.

Com isso em vista, a língua, para Hulme, Pound e Eliot não é cristalina. Não é possível observar através dela a realidade. De fato, a língua se revela mais como uma forma de obscurecer a realidade. A poesia, assim, composta por esse trio, busca permanecer atrás da língua, “destacando a incompatibilidade entre o que sentimos e o que podemos dizer. E, como poderíamos esperar, essa decisão dará origem a dificuldades consideráveis, não apenas para o poeta, mas também para o leitor”¹⁸⁹ (BEASLEY, 2007, p.15, tradução nossa).

A poesia hermética que então emerge se deve ao desejo de opor a poesia Moderna à que estava sendo produzida no século XIX. No ensaio de T.E. Hulme acima mencionado, o poeta afirma que “poesia imitativa brota como erva daninha e as moças choram e gemem de você e ai de mim, e rosas e rosas por todo o caminho”¹⁹⁰ (HULME, 1938, p.262, tradução nossa). De

¹⁸⁸ “*This confrontation of the past with the present seems [...] the fundamental aim of modernism. The reason why it became so important was that, in the early stages of the movement, the moderns wish to express the whole experience of modern life*”. (SPENDER, *apud* ANDERSON, 1988, p.698).

¹⁸⁹ “*Highlighting the mismatch between what we feel and what we can say. And, as we might expect, that decision will give rise to considerable difficulties not only for the poet, but for the reader too.*” (BEASLEY, 2007, p.15).

¹⁹⁰ “*Imitative poetry springs up like weeds, and women whimper and whine of you and I alas, and roses, roses all the way.*” (HULME, 1938, p.262).

maneira oposta, aspira-se agora à produção de uma poesia mais difícil, sensata, direta e austera, livre de qualquer espécie de sentimento (POUND, *apud* BEASLEY, 2007). As poesias poundiana e eliotiana, como pode ser facilmente comprovado com a leitura, apresentam, a cada estrofe, dificuldades, como a utilização de vocabulários em outros idiomas, citações sem fonte, nomes desconhecidos e, mesmo quando é composta no idioma original, apresenta uma tendência à escolha de termos e palavras arcaicos e desconhecidos pelo público padrão.

Esse cenário poético, como mencionado anteriormente, não encontra um leitor ideal, mas cultiva uma espécie de grupo privilegiado, já que são poucos aqueles com formação acadêmica e cultural necessária para compreender todas as alusões feitas. Com isso, como se nota, a poesia buscava trazer estas fontes obscuras para o presente, de maneira a fazer com que o histórico se tornasse contemporâneo. Cummings, como mencionou Beach (2007), foi um dos importantes poetas modernistas da época, e sua formação acadêmica, como exposto no capítulo 1, o igualou intelectualmente a Pound e Eliot. Ademais, é inegável sua ruptura com as formas poéticas tradicionais, malgrado seu trabalho com temas tradicionais.

Na década de 1920, para um apreciador e seguidor da poesia que estava sendo produzida, Cummings pareceu ser a estrela em ascensão da poética vanguardista americana. Apesar de nem todos os críticos observarem a poesia cummingsiana de maneira positiva, a recepção inicial do poeta era geralmente vista com bons olhos e, em alguns casos, até mesmo adulatoriamente. Todavia, conforme Beach (2007, p.107, tradução nossa),

apesar dos sucessos brilhantes de seu início de carreira, Cummings não figura com destaque na maioria das Histórias Literárias do período Modernista. Os poemas de Cummings, embora tenham alcançado mais popularidade entre os leitores em geral, do que os de qualquer poeta americano do século XX, que não Frost, gradualmente deixaram o cânone central do Modernismo americano.¹⁹¹

Além disso, e mais importante de ser notado, conquanto certos poemas como “*Buffallo Bill’s*” (1925), “*O sweet spontaneous*” (1923), “*In Just-*” (1923) e “*anyone lived in a pretty how town*” (1940) surjam em antologias de poesia moderna americana, é raro Cummings ser citado como uma das forças motrizes da poética do século XX (BEACH, 2007), apesar de sua fama inicial. Aparentemente tal fato ocorre devido às prescrições poéticas de T.S. Eliot que

¹⁹¹ “*Despite the brilliant successes of his early career, Cummings does not figure prominently in most literary histories of the modernist period. Cummings’ poems, while they have achieved more popularity among general readers than those of any twentieth-century American poet other than Frost, have gradually fallen out of the central canon of American modernism.*” (BEACH, 2007, p.107).

vigoravam com força no período posterior aos anos de 1920. Além disso, diferentemente dos poetas de sua geração, Cummings parece ter sido estimulado muito mais pela Vanguarda plástica europeia, como discutido no Capítulo 1.

Os últimos desenvolvimentos da cultura europeia estavam atingindo a costa da América [...]. Nova York ainda não podia se igualar a Paris como centro de atividades culturais, mas avançava rapidamente nessa direção. O *Armory Show* de 1913 apresentou aos poetas americanos, pintores como Paul Cézanne, Vassily Kandinsky, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque e Marcel Duchamp (BEACH, 2007, p.94, tradução nossa)¹⁹².

Estes nomes influenciaram fortemente a poética de Cummings. Deste modo, a relação de Cummings com as artes visuais o levou a experimentar com o verso como proposto por T.E. Hulme. Contudo, essa experimentação diferente do esperado pela crítica, parece ter sido o maior embate entre a obra e sua recepção, e o que gerou sua fama negativa. A poesia cummingsiana e a crítica, assim, são o tema do próximo subcapítulo, que tratará mais a fundo a questão da obra de E.E.Cummings e o cânone estadunidense.

3.3 Onde entra Cummings? A Crítica e o Cânone

Stevens é mais cavalheiresco e elegante, Eliot mais reflexivo e religioso, W.C.Williams tem mais primor no ouvir e na cadência, Marianne Moore mais acadêmica e preciosista, Pound mais versátil e ultrajante, Frost mais agressivo e pastoral. Cummings, contudo, é o mais provocador, o mais sentimental, o mais engraçado, o menos compreendido. (LOGAN, *apud* FRIEDMAN, 1996b, p.97-98, tradução nossa, grifo próprio)¹⁹³

A partir do início deste segundo capítulo, vêm sendo feitos apontamentos e considerações a respeito da lírica moderna, desde os poetas Simbolistas até a lírica moderna de expressão inglesa, especialmente a promulgada por Ezra Pound e T.S. Eliot, assim como por T.E. Hulme. O que será proposto neste subcapítulo é a observação mais detida da obra do poeta

¹⁹² “The latest development in European culture were reaching America's shore [...]. New York could not yet equal Paris as a center of cultural activities, but it was making rapid strides in that direction. The Armory Show of 1913 introduced American poets to painters like Paul Cézanne, Vassily Kandinsky, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, and Marcel Duchamp.” (BEACH, 2007, p.94)

¹⁹³ “Stevens is more genteel and gorgeous, Eliot more reflective and more religious, W.C. Williams more perfect in ear and cadence, Marianne Moore more academic and more precious, Pound more versatile and more outrageous, Frost more violent and more pastoral. But Cummings is the most provocative, the most sentimental, the funniest, the least understood.” (LOGAN, *apud* FRIEDMAN, 1996b, p.97-98, grifo próprio).

E.E. Cummings e a crítica, objeto desta pesquisa. Buscar-se-á observar a obra cummingsiana inserida no *corpus* crítico modernista, isto é, mais especificamente, como foram lidas as obras pelos críticos norte-americanos, especialmente os críticos do período em que o poeta publicava. Ademais, buscaremos notar como essa leitura afetou o lugar de Cummings no cânone poético estadunidense. A estudiosa Laura Bast – em trabalho já citado, *E.E. Cummings: the past and presence of modernist literary criticism* (2011) – acredita que o lugar atual do poeta nas margens do cânone literário se deve à crítica literária como proposta pelo poeta T.S. Eliot, o motivo será exposto e analisado, ao lado de considerações de críticos conceituados e também não conceituados dos Estados Unidos a respeito das obras cummingsianas.

Como apontado no subtópico do “Capítulo 1”, “*Major.Minor.Major-minor poet*”, Augusto de Campos, no ensaio “Não, obrigado” presente em sua coleção de poemas traduzidos de Cummings, *Poem(a)s* (2015), publicado pela editora Unicamp, comentou que de 325 ensaios a respeito de Cummings entre os anos de 1920 e 1960, metade destes lhes eram favoráveis, outros apresentavam uma postura incerta dos autores de como ler a obra cummingsiana e se de fato era “boa” ou não; e, desses 325 ensaios, apenas 37 eram totalmente negativos em relação aos trabalhos do poeta aqui estudado. O teórico que engendrou a leitura, análise e separação desses 325 ensaios foi o já mencionado Norman Friedman, um dos mais importantes estudiosos de Cummings.

Em 1964, o estudioso publica na revista *Criticism* o ensaio “*E.E. Cummings and his critics*” que, a futuro, seria inserido em sua obra (*Re*)*Valuing E.E. Cummings* (1996)¹⁹⁴. Com esse estudo, Friedman desejou “analisar os analistas – os críticos de Cummings – de modo a observar o que suas visões do poeta revelavam sobre eles mesmos e o que isso revelava a respeito do estado presente da crítica e dos acadêmicos do século XX, seus poderes e suas limitações”¹⁹⁵ (FRIEDMAN, 1964, p.114, tradução nossa).

Como podemos ver até aqui, Cummings é, sem sombra de dúvidas, um poeta modernista, lido especialmente pelo público estadunidense em geral, angariando, ao longo dos anos, leitores-admiradores. Conta-se que as leituras e palestras oferecidas por Cummings reuniam uma grande plateia, que, ávida, ouvia a bela declamação poética tanto de poemas do

¹⁹⁴ O ensaio pode ser encontrado na Segunda Parte, “*the reception*”, da obra (*Re*)*Valuing E.E.Cummings: further essays on the poet, 1962-1993* (1996), sob o título “E.E.Cummings and his critics.”

FRIEDMAN, Norman. E.E.Cummings and his critics. In. FRIEDMAN, Norman. (**Re**)**Valuing E.E.Cummings**: further essays on the poet, 1962-1993. Gainesville: University Press of Florida, 1996. p.65-70.

¹⁹⁵ “*To analyse the analyzers – the critics of Cummings – in order to see what their views of the poet reveal about themselves, and what this in turn reveal about the present state of twentieth-century criticism and scholarship, its powers and limitations.*” (FRIEDMAN, 1964, p.114).

próprio autor, quanto de outros grandes nomes da Literatura Mundial¹⁹⁶. O poeta, com efeito, trabalha tradições de séculos muito anteriores ao seu, contudo, não se pode negar que sua produção seja revolucionária, especialmente seu tratamento tipográfico que se desenvolve a partir de Apollinaire e Mallarmé e do campo das Artes Visuais. É possível que venham a afirmar que a poesia visual, por exemplo, exista desde a Grécia Antiga, com poetas como Símias de Rodes que compôs, no ano de 300 a.C., um poema no formato de ovo. Todavia, a partir de Mallarmé, Apollinaire e com Cummings, a espacialidade é trabalhada de uma maneira muito mais complexa do que meramente poemas em formato de objetos. O signo, como visto anteriormente, adquire um grau de primeiridade e a imagem não é desassociada do signo, na verdade, ambas trabalham conjuntamente na criação do sentido. Deste modo, apesar de Cummings aderir a características Clássicas, Elizabetanas e Românticas, por exemplo, ele é um poeta efetivamente moderno. A modernidade de Cummings pode ser vista a partir, por exemplo, de sua oposição à vulgaridade comercial, como foram Pound e Eliot. Ademais, o poeta se preocupa com a experimentação artística e com novas formas de verso como proposto por T.E. Hulme (1938), como visto. Os pontos de desencontro entre Cummings e o Movimento Modernista são sua confiança em si mesmo, já que a modernidade trabalha com a dúvida e com questionamentos, outro ponto que falta na obra do poeta, além do tratamento do tema amoroso de modo sério, como foi apresentado anteriormente. Além disso, Cummings, malgrado o negativismo crítico que sobressai a respeito do valor de seu trabalho, influencia grandemente os poetas ulteriores da lírica americana. Tal afirmação não se deve apenas à leitura e comparação de obras mais contemporâneas frente à lírica cummingsiana, mas da própria afirmação de poetas, tais como Billy Collins e Edward Field, de como a experimentação de E.E. Cummings, assim como seu tratamento poético, se revelam importantes para suas composições¹⁹⁷. Destarte, mesmo que haja pontos de desencontro entre a produção modernista e a obra de Cummings e mesmo que a crítica o tenha relegado às margens do cânone, muito do que ele produziu influenciou grandemente a literatura posterior, com a declaração de poetas contemporâneos que afirmam a importância histórica de Cummings na produção poética estadunidense, quer na técnica, quer no tratamento temático.

À vista disso, Friedman (1964) afirmou que a falha ou o desencontro não ocorre por culpa de E.E. Cummings e sim da crítica que o analisou, pois a negatividade frente a obra

¹⁹⁶ É possível encontrar, em áudio, algumas dessas declamações feitas por E.E. Cummings em sites como o Youtube.

¹⁹⁷ c.f. LOCKLIN, Gerald. The influence of Cummings on selected contemporary poets. **Spring**, New Series, n. 2, p.40-47, outubro, 1993.

cummingsiana não é devida ao fato de o poeta trabalhar temas diferentes daqueles que poetas modernos como Moore e Stevens trabalhavam, e sim, a falta de categorias que pudessem inserir o poeta na poética das produções do período. Os julgamentos críticos foram governados por pré-conceitos desses mesmos críticos que não foram capazes de compreender a significação, especialmente, do Romantismo e sua importante relação com a Tradição Modernista (FRIEDMAN, 1964, p.114). E.E. Cummings é, com efeito, um Modernista Romântico, mas isso não diminui sua obra frente a de outros modernistas, como os que vêm sendo citados ao longo do trabalho. Friedman (1964) afirma que não houve falta de consciência do fato de Cummings se ligar à Tradição Romântica. O que cria resistência é o significado da relação entre o poeta e as características do Romantismo.

Contudo, antes de adentrarmos tais questões – primeiramente –, observemos o ensaio de Friedman, “*E.E. Cummings and his critics*” (1964). Em seu texto, o teórico divide as críticas publicadas a partir de décadas e, a partir desta divisão, percebe quais são as grandes preocupações críticas de cada período e como afetam a obra cummingsiana. Destarte, de forma breve, o estudioso percebe que nos anos de 1920, os quais observam as publicações das primeiras obras cummingsianas – *The Enormous Room* (1922), *Tulips & Chimneys* (1923), *XLI Poems* (1925), *Is 5* (1926) e *Him* (1927) –, a crítica se preocupa fortemente com a técnica. O poeta é visto, essencialmente, como um artista que busca incessantemente novas formas de expressão da sensibilidade de sua era. Os críticos da linha positiva o admiravam por sua originalidade, espontaneidade e precisão. Cummings é visto como um “moderno”, apesar de apresentar-se enraizado em tradições passadas, como o Romantismo, e com seu tratamento do belo e do grotesco. Os críticos que se posicionam no que denominaremos de “entre-meio”, ou seja, aqueles que o admiram, mas que não se mostram muito certos sobre a validade da obra, aplaudem de modo similar aos críticos da linha positiva, ou seja, a honestidade do poeta, assim como sua espontaneidade e, especialmente, o lirismo cummingsiano, aspecto pouco visto pelos admiradores que se voltavam mais para as experimentações. Todavia, este grupo desaprova as “acrobacias estilísticas”¹⁹⁸ do poeta (aspecto favorável aos que o respeitam). Já os críticos totalmente negativos acreditam, de forma similar aos críticos “incertos”, que o trabalho tipográfico é o que mais desfavorece a obra cummingsiana, por funcionar apenas como um desafio que esconde a banalidade temática do poeta. Friedman (1964) comenta que além da técnica, pouco é analisado e que se aponta o alinhamento do poeta com o Romantismo ou com o Modernismo, conquanto essa observação se dê de forma superficial (FRIEDMAN, 1964).

¹⁹⁸ “*Stylistic acrobatics.*” (FRIEDMAN, 1964, p.119).

Na década seguinte, 1930, na qual são publicados *ViVa* (1931), *Eimi* (1933), *No Thanks* (1935), *Tom* (1935) e *Collected Poems* (1938), Cummings deixa de ser visto como meramente um poeta do sentimento em detrimento do pensamento e tem-se o início da ênfase na política e no individualismo cummingsiano. Os defensores declaram que Cummings é um Romântico que protesta contra o sistema dominante e que ataca tal sistema de modo anárquico. Entretanto, ambos os grupos lamentam o desenvolvimento de uma visão social na poesia. Friedman (1964) chama a atenção para a fusão entre as questões estéticas e políticas: “para alguns, ver um poeta representando o ser humano vivo e suas respostas pessoais à vida é um valor artístico e social, enquanto para outros, vê-lo recuar para sua visão privada é uma violação tanto da literatura quanto dos padrões históricos”¹⁹⁹ (FRIEDMAN, 1964, p.119, tradução nossa). Contudo, ainda segundo o estudioso, o que não é visto é o fato de que a base do individualismo de Cummings não se encaixa em categorias políticas. Na verdade, são os críticos que buscam uma forma de alinhar o poeta politicamente (FRIEDMAN, 1964).

Nos anos 1940, durante a publicação de *50 Poems* (1940), *IXI* (1944), assim como *Santa Claus: a morality* (1946), começa a ser percebido que, na verdade, Cummings não tem uma visão séria a respeito da vida. Além disso, nesses anos, após a publicação de mais de 10 obras e de uma carreira mais sólida, começa a ser observado e discutido o desenvolvimento de Cummings como artista, em outras palavras, o amadurecimento da obra cummingsiana. Por fim, nos anos 1950, período que viu o aparecimento das obras finais do poeta, entre elas uma autobiográfica e outra de antologia poética completa – *Xaipe*²⁰⁰ (1950), *i:six nonlectures* (1953), *Poems: 1923-1954* (1954) e *95 Poems* (1958) –, os críticos se concentram mais ativamente no aspecto moral da visão do poeta a respeito do bem e do mal e sua atitude diante das pessoas. De uma forma contraditória, aceita-se, nesse período, que Cummings tem uma visão da vida, contudo, ainda não se sabe qual visão é essa e se ela é, com efeito, complexa. Continua nessa fase a discussão iniciada na década anterior do amadurecimento do poeta. Todavia, os textos críticos de 1950 também apresentam uma visão mais negativa da obra cummingsiana e a que se perpetua até hoje. Essa visão negativa se deve, primeiro, àqueles críticos do “entre-meio” que desaprovam a falta de desenvolvimento da poética de Cummings, assim como da visão simplista do mundo por ele apresentada. Em segundo lugar, os críticos da linha negativa enxergam Cummings como um solipsista que odeia o que denomina de “*mostpeople*”, assim

¹⁹⁹ “For some, to see a poet standing for the living human being and his personal responses to life is an artistic as well as a social value, while for others, to see him retreating to his private vision is a violation of literary as well as of historical standards.” (FRIEDMAN, 1964, p.119)

²⁰⁰ A pronúncia do título da obra é “chaire”. Provém do grego, com o sentido de “alegrar”, em inglês “rejoice”.

como tem aversão às instituições sociais. No entanto, não são denunciados apenas esses aspectos, mas também a inaptidão do poeta de responder à realidade em sua complexidade total e a presença de uma característica infantil em sua poesia (FRIEDMAN, 1964).

Apesar de o ensaio de Friedman (1964) ter sido publicado há mais de 50 anos, de certo modo, ainda apresenta os maiores problemas críticos da obra cummingsiana e resume a visão do poeta até os nossos dias. Sem querermos nos repetir, gostaríamos de afirmar – uma vez mais – o fato de que Cummings tem um forte apelo público, sendo lido pela população não apenas americana até nossos dias, especialmente suas obras líricas, como se pode ver pelas menções e citações de sua obra em filmes como *Hanna and her sisters* (1986), de Woody Allen, e *Valentine's day* (2010), de Garry Marshall²⁰¹. No entanto, malgrado os esforços de críticos do período, como o coberto e analisado por Friedman (1964), de estudiosos que publicaram ativamente durante os anos de 1980 até 2015 na *SPRING Journal* e de outros, como os poetas concretos brasileiros, no âmbito acadêmico, Cummings é – de um modo ou de outro – esquecido. Isso, pelo que foi possível perceber, se deve ao fato de que a crítica negativa reuniu importantes nomes da crítica norte-americana – como comentado no Capítulo 1 – e legou a Cummings uma fama negativa, assim como ocorreu com Swinburne no século XX, graças a poetas do Movimento Moderno, como visto anteriormente.

Laura Bast (2011), por seu turno, acredita que esta afirmação de Norman Friedman (1964), de que o motivo de Cummings ser mal visto pela crítica se deve, não necessariamente à diferença de temática trabalhada por Cummings frente a seus colegas de profissão, especialmente os grandes nomes como Moore e Eliot, mas sim pela falta de categorias que inserissem o poeta na poética das produções de seu período, não cobre totalmente o que aconteceu com a obra cummingsiana. Com efeito, ao efetuarmos a leitura de textos críticos reunidos em obras como as organizadas por Stanley Vergil Baum, *EETI: e e c E.E. Cummings and the Critics* (1962), e Guy Rotella, *Critical Essays on E.E. Cummings* (1984), podemos notar o que Friedman comentou. É possível perceber também uma certa repetição temática entre os críticos: os que o aplaudem o aplaudem exatamente pelos mesmos motivos (experimentação tipográfica, rejuvenescimento da linguagem, etc.); os que o condenam o fazem também de igual forma (atacam a falta de desenvolvimento poético ao longo dos anos, a infantilidade poética, o tratamento do amor erótico de forma repetida e a tipografia esdrúxula); aqueles que estão no que denominamos de “entre-meio” aplaudem e condenam os mesmos aspectos, como se

²⁰¹ Os filmes citados, no Brasil, apresentam os seguintes títulos: *Hanna e suas irmãs* (1986), Woody Allen, e *Idas e vindas do amor* (2010), Garry Marshall.

estivessem incertos de qual time crítico venceria a batalha a respeito da validade da obra cummingsiana e não desejassem ficar no time perdedor. A estudiosa Laura Bast (2011) vai um pouco além da análise engendrada por Norman Friedman (1964) ao afirmar que a crítica negativa que se perpetuou e se sobressaiu a respeito da obra de E.E. Cummings na verdade se deve – além da falta de categorias temáticas e técnicas – às categorias críticas em voga no período, especialmente a *Eliotic Criticism*, a qual controlou o debate literário do período e restringiu essas mesmas categorias temáticas. Norman Friedman, de fato, já havia mencionado essa circunstância, ainda que brevemente. Em sua obra *(Re)Valuing Cummings* (1996), o crítico comenta que, nos anos 1920, ou seja, o início da carreira de Cummings, o poeta era um notável membro da frente vanguardista, pois T.E. Hulme, Ezra Pound e T.S.Eliot ainda não haviam notado nenhuma discrepância entre seus princípios e as composições cummingsianas. Todavia, ainda mais, a crítica dominada pelos princípios eliotianos ainda não havia percebido a divergência entre a poética de Cummings e a de seus colegas modernistas. Laura Bast (2011), então, em seu trabalho, recorre ao *Eliotic Criticism* e, mais metodicamente, observa como a crítica reage a Cummings.

Como foi mencionado anteriormente de forma breve, as prescrições críticas de Eliot se enraizaram profundamente no intelecto crítico norte-americano. Bast (2011) demonstra a força de sua influência ao notar ecos eliotianos em ensaios e resenhas de críticos menores, sem necessariamente apontar para o poeta, o que demonstra que certas indicações do poeta-crítico se tornaram, de certa maneira, um lugar comum da crítica. Esse fato indica, também, uma certa autoridade de Eliot neste âmbito e uma direção a qual críticos posteriores seguem. Eliot não inventou as qualidades literárias que vieram a julgar obras literárias como boas ou más. Entretanto, o poeta auxiliou no estabelecimento de certos padrões e normas.

Conforme Bast (2011), princípios eliotianos adentraram fortemente a crítica feita a Cummings. Talvez um dos mais fortes conceitos é o que diz respeito à emoção, como foi anteriormente mencionado, a partir de seu ensaio “*Tradition and the individual talent*” (1921). O desdém do poeta para com o Romantismo é o desdém da incapacidade de se ligar a algo fora de si mesmo (DIEPEVEEN, 2003, *apud* BAST, 2011, p.17). Com efeito, uma forma dessa postura antirromântica da crítica e que se relaciona com T.S. Eliot é a separação do poeta de sua poesia; “emoções e ideias que pareciam originar-se do próprio poeta são relegadas à esfera menos relevante da fantasia privada”²⁰² (BAST, 2011, p.18, tradução nossa). Conforme Eliot,

²⁰² “*Emotions and ideas that seemed to originate in the poet himself are relegated to the less relevant sphere of private fancy.*” (BAST, 2011, p.18).

uma das atitudes que deveriam ser seguidas por aqueles que desejam compor versos é o da “despersonalização” de sua obra, como mencionado no tópico anterior.

Além do mais, para o poeta estadunidense, a crítica deve ser direcionada para a poesia e não para o poeta em si mesmo. Para Eliot, o poeta pertence à esfera privada e sua poesia à pública. Todavia, ao analisarmos seus próprios escritos, isso não ocorre. Em certos momentos, o próprio Eliot dirige suas críticas aos poetas sobre os quais disserta, muitos dos quais distingue entre poeta “maduro” e “imaturo”. Com isso, não é estranho a crítica, ou melhor dizendo, os demais críticos pautados nos conceitos eliotianos, muitas vezes se dirigirem a Cummings como “indivíduo” (isto é, a Cummings como poeta e não à sua poesia) taxando-o de “imaturo” (BAST, 2011).

Outros valores que passaram a ser altamente considerados a partir de Eliot são os de “seriedade”, “sinceridade” e “objetividade”. Tais aspectos muito visados pela crítica como produção científica, também passaram a ser desejados no âmbito literário, ou seja, a poesia estriada de musculatura intelectual, conforme Baum (1962). Além disso, outro valor eliotiano é o da “variedade”, que para o poeta é a marca do grande autor. Para ilustrar tal aspecto, Eliot dá como exemplo os poetas Dante Alighieri (1265-1321) e William Shakespeare (1564-1616). Todavia, podemos citar também a evolução da obra de Ezra Pound de “*IN A STATION OF THE METRO*” (1913) até *The Pisan Cantos* (1945), por exemplo, para ilustrar o caminho de um poeta ao longo de anos de trajetória e como se dá o amadurecimento e desenvolvimento da poética, aspecto que como vimos, ainda de modo breve, parece não surgir na obra cummingsiana que, conforme os críticos, permanece estática ao longo dos anos de publicação.

Para Laura Bast (2011), a ciência da arte do criticismo “acabou sendo menos a respeito de estabelecer uma metodologia do que o estabelecimento de certos valores contra os quais a literatura deveria ser julgada ou considerada digna de exame”²⁰³ (BAST, 2011, p.21, tradução nossa). A partir dessas considerações, notamos que, frente a tais prescrições, a obra cummingsiana se comporta de maneira estática, emocional, imatura e individualista (em contraposição a uma literatura do âmbito social).

Após essas breves considerações, analisemos mais atentamente a crítica, frente ao que vem sendo aqui discutido tanto por Friedman (1964), quanto por Bast (2011). Começemos pela questão da “variedade”, a qual se liga fortemente à questão da técnica cummingsiana.

²⁰³ “Turned out to be less about setting down a methodology than about establishing certain values against which literature was to be judged or deemed worthy of examination.” (BAST, 2011, p.21).

ing(
 ver)
 the
 page doesnt
 excite or delight us
 the same way anymore ;not
 that we ask you to
 stop (look Listen)
 drinking
 at the pierian sp
 ring(aroundarosie)
 ;but you must be
 careful or you will get
 all
 !wet
 we also admire
 win-
 tree trunk leaf sky & sn
 o wfl
 akes ;prettygirls littlechildr
 en-
 during moons sl
 O wtwi
 lights flower & loves brief
 mercies
 ;and we like your
 impudent balla
 dry
 ;but
 it is
 nineteenfortyone mrcummings
 ,and you must forgive us
 if we sometimes
 y
 aaw
 n
 ;because it is
 appallingly
 late.
 hell is a thirsty place
 and only a draught from the top of
 helicon will do ;we are not asking you for
 something new ,simply
 few
 and (er
) or better
 ?poems
 (DEUTSCH, 1962, p.112-113).²⁰⁸

²⁰⁸ Devido à criatividade da crítica e seus jogos tanto de palavras quanto tipográficos, apresentamos uma tradução em prosa para que seja mais compreensível ao leitor:

“Caro senhor Cummings, é mais tarde do que pensa; a tinta das impressoras escorrendo para baixo e derramando-se (sobre) a página não nos entusiasma ou delicia mais da mesma maneira; não que lhe peçamos que pare (olhe, Escute) de beber na fonte de Pieria (em torno de uma rosa); mas deve ter cuidado ou ficará todo! molhado. Também

Deutsch (1962) apropria-se da técnica cummingsiana em uma clara demonstração de que é facilmente copiável após quase 20 anos de publicações. A autora, com essa apropriação, demonstra que esta reprodução reiterada da tipografia fragmentada por parte do poeta ficou tediosa e não causa mais a mesma excitação dos anos iniciais, em que a técnica ainda era uma novidade.

Como foi possível perceber, pensando no conceito de variedade de Eliot, Cummings parece ter permanecido estagnado em sua forma poética. F.O. Matthiessen (1962), importante crítico norte-americano, comentou a esse respeito. Conforme o crítico, Cummings, ao longo dos anos, “continua o experimentalista de um experimento”²⁰⁹ (MATTHIESSEN, 1962, p.117, tradução nossa) e prossegue afirmando que um dos aspectos mais fascinantes de Cummings é o de o poeta tratar de crescimento, ao passo que permanece o mesmo. Aparentemente, o maior problema da técnica tipográfica cummingsiana foi a repetição excessiva. Após o alvoroço inicial, a técnica se tornou aborrecida.

Outro grande ataque à obra de E.E. Cummings – e que foi brevemente mencionado – é a questão da “maturidade” de sua poesia, aspecto entrevisto a partir das críticas acima expostas. Em *“Tradition and the individual talent”* (1921), Eliot escreve:

A mente do poeta maduro difere daquela do imaturo não precisamente em qualquer valoração da “personalidade”, não sendo necessariamente mais interessante ou tendo “mais a dizer”, mas sim por ser um meio mais aperfeiçoado no qual sentimentos especiais ou variados estão livres para adentrar novas combinações (ELIOT, 1921, p.48, tradução nossa)²¹⁰.

O comentário acima entra em acordo com o que foi comentado no subcapítulo anterior a partir de T.E. Hulme e da necessidade de se buscar novas formas de verso de modo a expressar a sensibilidade da nova era. Ademais, tal prescrição liga-se também ao que foi discutido logo

admiramos o inverno-troncos de árvores, céu & flocos de neve; garotas bonitas, criancinhas- durante luas, calmos crepúsculos, flores & amores paixões breves; e gostamos de sua impudente balada; mas estamos em 1941, senhor Cummings, e o senhor deve nos perdoar se às vezes bocejamos; porque é terrivelmente tarde. O inferno é um lugar sedento e apenas um esboço do hélicon servirá ;não estamos pedindo algo novo, simplesmente men(os) e ou melhores ?poemas” (DEUSTCH, 1962, p.112-113, tradução nossa).

²⁰⁹ “*Is still the experimentalist of one experiment.*” (MATTHIESSEN, 1962, p.117).

²¹⁰ “*The mind of the mature poet differs from that of the immature one not precisely in any valuation of ‘personality’, not being necessarily more interesting, or having ‘more to say’, but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations.*” (ELIOT, 1921, p.48).

acima: Cummings parece não ter desenvolvido sua técnica, devido à sua imaturidade, pois esta não permitiu novas combinações e sua poesia permaneceu praticamente imutável. Mesmo os críticos favoráveis a Cummings tinham o hábito de intitular sua poesia de “imatura”.

Como foi mencionado, essa crítica negativa foi muito influente na recepção da obra de Cummings. Contudo, malgrado aqueles desfavoráveis ao poeta, muito se comentou a respeito dos avanços engendrados pela poética cummingsiana. Gorham B. Munson (1962), por exemplo, foi um dos que notaram a validade do poeta aqui estudado. No que tange à técnica tipográfica, o crítico aponta a existência de uma certa “originalidade”.

O fato é que a originalidade (a menos que em mentes de força muito incomum) não é de forma alguma uma questão, como alguns supõem, de impulso ou intuição. Geralmente, para ser encontrada, deve ser procurada de modo muito elaborado e, embora seja um mérito positivo da classe elevada, exige para sua obtenção menos invenção do que negação (MUNSON, 1962, p.9, tradução nossa)²¹¹.

Negação no sentido de ruptura. Assim, “para mostrar e impor ao leitor sua precisão, Cummings foi obrigado a reorganizar a pontuação e a tipografia. Cummings torna a pontuação e a tipografia instrumentos ativos para a expressão literária”²¹² (MUNSON, 1962, p.10, tradução nossa), como foi visto no Capítulo 1, no tópico “E.E. Cummings, um autor de imagens, um desenhista de palavras”. A imprensa fez com que a poesia fosse não apenas ouvida, como também visualizada e, atualmente, uma das grandes experiências de leitura da obra de Cummings é ao modo de livro de gravuras (Neste aspecto, poderíamos pensar também, em um livro de Poesia Concreta, a qual será tratada mais à frente). Muitos leitores folheiam e são chamados pelas disposições dos poemas. Diferentemente de livros de poesia mais tradicionais, nos quais o formato dos versos é tradicional e não aponta para nenhuma diferença visual na experiência da leitura. Com efeito, os tópicos cummingsianos são lugares comuns da poesia, tratados incansavelmente por diversos líricos; o que transforma a experiência da leitura é a novidade do tratamento temático. Destarte, se o leitor, quer seja crítico ou leigo, prefere o verso lírico e antipatiza com a poesia mais radical, Cummings, realmente, é uma figura menor, como

²¹¹ “The fact is, that originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation.” (MUNSON, 1962, p.9).

²¹² “To display and force upon the reader his accuracy, Cummings has been obliged to reorganize punctuation and typography. Cummings makes punctuation and typography active instruments for literary expression.” (MUNSON, 1962, p.10).

afirmou o artista Richard Kostelanetz (*apud* LOCKLIN, 1993, p.42). Contudo, prossegue o americano,

existe outro Cummings, melhor – o mais inventivo poeta de seu tempo, o verdadeiro sucessor de Whitman e, na poesia, o par de Charles Ives e Frank Lloyd Wright. Caso se foque nos poemas mais extraordinários de Cummings – aqueles que o distinguem de todos os outros, antes ou depois – é possível reconhecê-lo como [...] o maior poeta americano da metade do século XX (KOSTELANETZ, *apud* LOCKLIN, 1993, p.42, tradução nossa).²¹³

De fato, tal assertiva de Kostelanetz poderia ser vista como exagerada. Todavia, é interessante perceber a importância das inovações tipográficas de Cummings que viriam a germinar, no futuro, na poesia de jovens poetas (inclusive dos jovens poetas concretos brasileiros). Cummings, nesse aspecto, pode ser inserido na categoria poundiana de poeta-inventor, como, de fato, foi visto pelos poetas concretos brasileiros.

David Chinitz (1996, p.78) chegou a levantar a seguinte questão: não estaria o “desafeto acadêmico” com Cummings, ao invés do “afeto público”, equivocado? Com efeito, tanto Norman Friedman (1964;1996b) quanto David Chinitz (1996) afirmaram que muitas das críticas negativas estão bem fundamentadas e concordamos com os estudiosos. Muitos dos poemas cummingsianos são apenas experimentações verbais que não apresentam nenhum conteúdo ou mesmo valor estético, o que os torna apenas um conjunto de palavras reunidas a partir de algum padrão, normalmente sonoro, como visto no Capítulo 1 com o poema “*XXIV from the cognoscenti*” (1931); nem mesmo estudiosos do poeta como Rushworth Kidder (1979b) e Richard Kennedy conseguiram apresentar uma interpretação coerente. Todavia, devemos também nos indagar se esse desafio acadêmico e esse julgamento crítico estão embasados em fatos ou em simples implicância devido ao poeta não seguir as prescrições poéticas em voga no período e produzir algo que não estava sendo feito, já que existem, de fato, poemas de grande valor, quer como curiosidade histórica, como “*oil tel duh woild doi sez*” (1931), o qual se comporta como uma representação visual da fonética do inglês ou como a representação sonora de um estrangeiro a ouvir o idioma alheio, quer como valor estético, como “*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*” (1935), que viria a germinar na poesia ulterior, como no caso da Poesia Concreta Brasileira. À vista disto, Chinitz (1996) prossegue e coloca outra questão: “para ser

²¹³ “*There is another, better Cummings – the most inventive poet of his time, the truest ancestor to Whitman and in poetry the peer of Charles Ives and Frank Lloyd Wright. If you focus upon Cummings’ more extraordinary poems – those that distinguish him from everyone else, before or since – you are more likely to recognize him, as I do, as the major American poet of the middle-twentieth century.*” (KOSTELANETZ, *apud* LOCKLIN, 1993, p.42).

seguramente canonizado, que critérios um poeta deve cumprir, ou quais funções ele deve desempenhar para nós?”²¹⁴ (1996, p.78).

Como já mencionado anteriormente, os temas cummingsianos diferem tanto em conteúdo quanto em tratamento, dos modernos. Norman Friedman (1996b) apresentou uma excelente comparação entre a poética cummingsiana e a dos modernos de seu período a qual citamos integralmente:

Enquanto ele [Cummings] tende a cantar as alegrias da primavera, eles [modernos] tendem a discutir suas tristezas; enquanto ele elogia as percepções da infância, eles analisam seus conflitos; enquanto ele trata dos cenários e das estações em termos de uma visão afirmativa, eles os veem como símbolos da alienação da humanidade. Ambos compartilham o interesse pelo deserto da vida moderna, mas onde [Cummings] vê objeto de sátira, [os modernos] o tratam como um dilema trágico. Ambos se preocupam com a perda da sexualidade e criatividade da humanidade do século XX, mas onde [Cummings] simplesmente afirma o valor desses aspectos, [os modernos] são apanhados nas espirais de nojo e culpa. Cummings é um dos poucos poetas de sua geração que, por exemplo, escreve poesia de amor honesta e séria. Se ele exalta o indivíduo, eles se questionam como o indivíduo se reconciliará com a sociedade. Enquanto [os modernos] traçam os conflitos adultos de volta aos seus pais, [Cummings] escreve poemas de piedade filial sem embaraço (FRIEDMAN, 1996b, p.4-5, tradução nossa)²¹⁵,

como foi visto no Capítulo 1, com a elegia em homenagem a seu pai. Com efeito, os modernistas como Eliot e Yeats, buscaram através de complexas técnicas capturar na forma estética o inexpressível. O que a crítica feita a Cummings pareceu não notar foi que seus experimentos também tinham um objetivo similar. Eliot, em seu ensaio “*The Metaphysical Poets*” (1934), afirmou que a nossa civilização é capaz de compreender a complexidade, assim, a poesia “deve ser *difícil*”²¹⁶ (ELIOT, 1934, p.289, grifo do autor), produzindo, então, resultados variados e complexos. Prosseguindo em seu ensaio, o poeta afirma que “o poeta deve se tornar mais e mais

²¹⁴ “*In order to be securely canonized, what criteria must a poet meet, or what function must he or she perform to us?*” (CHINITZ, 1996, p.78).

²¹⁵ “*Where he [Cummings] is likely to sing of the joys of spring, they [moderns] are prone to discuss its sorrows; where he praises the insights of childhood, they analyze its conflicts; where he treats of landscapes and seasons in terms of an affirmative vision, they see them as symbols of humanity’s alienation. They both share an interest in the wasteland of modern life, but where he [Cummings] sees it as an object of satire, they [moderns] treat it as a tragic dilemma. They both are concerned with twentieth century humankind’s loss of sexuality and creativity, but where he [Cummings] simply asserts the value of these things, they [moderns] are caught in the coils of disgust and guilt. Cummings is one of the few poets of his generation, for example, who writes straightforward but serious love poetry. If he exalts the individual, they wonder how the individual is to be reconciled with society. Where they [moderns] trace adult conflicts back to their parents, he [Cummings] writes poems of unashamed filial piety.*” (FRIEDMAN, 1996b, p.4-5).

²¹⁶ “*must be difficult*” (ELIOT, 1934, p.289, grifo do autor).

abrangente, mais alusivo, mais indireto, de modo a forçar, a deslocar, caso seja necessário, a linguagem para o sentido que deseja”²¹⁷ (p.289, tradução nossa). Deste modo, os poetas dessa geração desejam separar a poesia da verificação racional e da utilidade prática ao mesmo tempo que buscam dotá-la com valor de verdade. Conforme Alfred North Whitehead (*apud* FRIEDMAN, 1996b, p.6, tradução nossa),

o que se deseja é uma apreciação da variedade infinita de valores vívidos alcançados por um organismo em seu ambiente adequado. Quando entendemos tudo sobre o sol e tudo sobre a atmosfera e tudo sobre a rotação da Terra, ainda é possível perder o esplendor do pôr-do-sol. Não existe substituto para a percepção direta da realização concreta de uma coisa em sua realidade. Queremos fatos concretos destacando o que é relevante para sua preciosidade.²¹⁸

A realidade, então, não é algo único e não é possível apreendê-la completamente ou de uma só maneira. Os poetas, assim, buscaram instrumentos e formas para capturar tal complexidade. Um dos grandes desenvolvimentos modernistas diz respeito aos poderes expressivos da língua: conotação, sugestão, ironia, ambiguidade, dicção, ritmo, tom e textura. Além disso, existe o interesse nas figuras de linguagem e em símbolos que multiplicam o sentido, e a supressão de conectivos que evitam as conexões lógicas, como entrevisto nos subtópicos acima. Por fim, o mais famoso: a máscara que desengaja o eu particular do poeta de sua poesia (FRIEDMAN, 1996b).

A poesia inicial de Eliot, Hulme e Pound se preocupou, principalmente, com a distância entre experiência e linguagem. Assim como os Simbolistas, os poetas modernos de língua inglesa voltaram suas atenções para as limitações da linguagem, ao mesmo tempo que buscaram superá-las. Tomemos, então, “*The Love Song of J. Alfred Prufrock*” (1917), de T.S. Eliot. O poema trabalha, sobretudo, a falha na comunicação. O poema, que consta no livro editado em 1917, *Prufrock and Other Observations*, apresenta Prufrock. A partir de um monólogo no qual “especula as consequências da consumação de um amor que, devido à sua ultra-sensibilidade, jamais conseguirá declarar [...], ele nos revela a futilidade e o vazio dessa sociedade sem fé, sem objetivo, extremamente artificial e sofisticada” (SEVERINO, 1962, p.2). Esse primeiro

²¹⁷ “*The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate, if necessary, language into his meaning.*” (ELIOT, 1934, p.289).

²¹⁸ “*What is wanted is an appreciation of the infinite variety of vivid values achieved by an organism in its proper environment. When you understand all about the sun and all about the atmosphere and all about the rotation of the earth, you may still miss the radiance of the sunset. There is no substitute for the direct perception of the concrete achievement of a thing in its actuality. We want concrete fact with a high light thrown on what is relevant to its preciousness.*” (WHITEHEAD, *apud* FRIEDMAN, 1996b, p.6).

aspecto já entra em contradição com a obra cummingsiana, como comentado, pois diferentemente da obra eliotiana, Cummings não se volta para o âmbito social e sim para o indivíduo (que, como visto anteriormente, é parte de seu programa filosófico e influência de seus pais), apesar de a crítica tentar alinhá-lo politicamente. Conforme Severino (1962), apesar de Prufrock compreender e interpretar a sociedade, ele não conseguirá mudar sua atitude, por pertencer ao mundo perdido. Sua única salvação, então, seria retornar para perto do mar, atirar-se nele e se purificar. Contudo, como o eu lírico não pode viver sem ouvir as vozes humanas, ele acaba por afogar-se. Nenhuma dessas ideias, contudo, está implícita no poema, na verdade, se revelam através das imagens que apontam para o aspecto desolado do ambiente e que se justapõem à conversa banal das senhoras (SEVERINO, 1962).

A primeira estrofe apresenta ao leitor uma cidade ao entardecer, típica cena simbolista, o que aponta para a importância desse movimento para a lírica de língua inglesa:

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells
[...]
(ELIOT, 1917, p.9)²¹⁹*

Observa-se com essa passagem também o conceito de “*objective correlative*” do poeta, ou seja, como já mencionado, “um conjunto de objetos, uma situação, uma série de eventos”, que podem ser ‘a fórmula’ da emoção que o poeta deseja expressar”²²⁰ (ELIOT, 1921, p.92, tradução nossa), influência de Jules Laforgue. Como demonstrou Severino (1963), as ideias

²¹⁹ “Vamos então, tu e eu,
Quando a tarde se estende pelo céu
Como um paciente anestesiado sobre a mesa;
Vamos, por certas ruas meio desertas
De métricas incertas
De noites impacientes em pobres hospedagens
E restaurantes com conchas de ostras nas serragens
[...]”
Tradução de Alex Severino (1962)
(SEVERINO, 1962, p.11)

²²⁰ “*a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion.*”
(ELIOT, 1921, p.92).

estão implícitas e o aspecto desolador do eu lírico são apreendidas pelas imagens do poema, tais como “[...] *the evening is spread out against the sky/ like a patient etherized upon a table*”.

A seguir, Prufrock deixa essa cidade e adentra o mundo das salas de visita, que se definem através da linguagem. Os versos “*in the room the women come and go/ Talking of Michelangelo*”, assim como em Cummings e as senhoras de Cambridge, apontam para o tipo errado de conversa, ou seja, a supérflua que não comunica nada em absoluto, apenas repete convencionalidades (BEASLEY, 2007).

Contudo, o que cumpre apontar a respeito da obra de Eliot é a complexidade do homem, ou seja, a crise que, na obra cummingsiana inexistente. Tomemos assim o seguinte trecho em que Prufrock entra em crise com suas deliberações:

*And would it have been worth it, after all,
After the cups, the marmalade, the tea,
Among the porcelain, among some talk of you and me,
Would it have been worth while,
To have bitten off the matter with a smile,
To have squeezed the universe into a ball
To roll it towards some overwhelming question,
To say: “I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all”—
If one, settling a pillow by her head
Should say: “That is not what I meant at all;
That is not it, at all.”*

*And would it have been worth it, after all,
Would it have been worth while,
After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the floor—
And this, and so much more?—
It is impossible to say just what I mean!
But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen:
Would it have been worth while
If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
And turning toward the window, should say:
“That is not it at all,
That is not what I meant, at all.”*
(ELIOT, 1917, p.13-14, grifo próprio)²²¹

²²¹ “Mas, valeria a pena, por fim,
Ao fim dos cálices, da marmelada, do chá,
Entre as tuas e minhas bisbilhotices,
Valeria a pena,
Ter mudado de assunto, com um sorriso,
Ter espremido o universo numa bola,
Rolá-la então à crucial indagação,
Clamar: “Sou Lázaro que voltou ao mundo,
Voltei para revelar-te tudo, dirte-ei tudo” -

Conforme Rainey (2007), estudioso que levou a cabo uma interessante leitura desse trecho do poema, apesar de ser possível reduzir a complexidade dos versos de Eliot ao colocar em foco seu esqueleto gramatical, tal ato apagaria as repetições compulsivas que constroem o poema (“*And it would have been worth while [...]*” e “*that is not what I meant, at all*”). Deste modo, seguindo a leitura de Rainey (2007), os versos 1 e 4, da primeira estrofe do excerto, reaparecem na segunda, nos versos 1 e 2. Ademais, é possível perceber a reformulação do verso “*after the cups, the marmalade, the tea*” da primeira estrofe, na segunda como “*After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets, / After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the floor*”. Seguindo este último verso, surge uma *independent clause* que se revela uma lúcida autoavaliação: “*It is impossible to say just what I mean!*”. A sintaxe, deste modo, segundo Rainey (2007), complementa o ritmo e a dicção de maneira a criar efeitos texturizados e contraditórios que impossibilitam uma síntese do poema.

À vista disso, notamos que os poemas modernos são complexos, pois provêm de uma realidade complexa. “Tensão, conflito, reconciliação de opostos, ambivalência, metáfora, drama, paradoxo – esses são termos básicos do criticismo moderno”²²² (FRIEDMAN, 1996b, p.8, tradução nossa). O poema moderno deveria ser uma imagem da realidade, assim como um instrumento heurístico, pois ensinaria o leitor a ver. Ao mesmo tempo, o poema também deveria ser um objeto estético inútil, reflexivo, separado do poeta – como visto com T.S. Eliot –, autogerado e indivisível. A partir disso, os modernistas buscaram resolver o antigo dilema da

Se eu, ajuntando-lhe o travesseiro com a mão,

Exclamasse: “Não é isso que quis dizer, não:

Também não é isso não.”

Valeria a pena, por fim,

Valeria a pena,

Depois dos crepúsculos, dos portões e das ruas molhadas,

Depois dos romances, das chávenas de chá, depois das saias que rastejam p’lo salão

Tudo isto e mais que não? -

É impossível articular precisamente o que penso!

Mas... é como se uma lanterna mágica, mostrasse

Os meus nervos esquematizados sôbre um lenço:

Acaso valeria a pena

Se eu, ajustando o travesseiro ou retirando-lhe o xale,

Voltando-me para a janela, exclamasse:

- Isto não é o que quis dizer não,

Também não é isso não.

Tradução de Alex Severino (1962)

(SEVERINO, 1962, p.17-19, grifo próprio).

²²² “*Tension, conflict, reconciliation of opposites, ambivalence, metaphor, drama, paradox – these are basic terms of modernist criticism.*” (FRIEDMAN, 1996b, p.8).

forma/conteúdo, ou seja, o “dito” não pode ser separado do modo de “dizer” (FRIEDMAN, 1996b).

Quando tudo é indireto, o leitor deve inferir o sentido por si mesmo e, uma vez que deve fazer tais inferências com base no contexto total, pode-se dizer que o sentido é inseparável do contexto. Deste modo, uma paráfrase em prosa nunca pode ser igual ao poema, já que é precisamente a forma pela qual o sentido de um poema é corporificado que se deixa de lado a abstração que é a paráfrase. Por isso se diz que poesia é aquilo que se perde na tradução (FRIEDMAN, 1996b, p.8, tradução nossa)²²³.

Pode-se aqui pensar, também, no conceito de Albert Fabri (1958) de “sentença absoluta”²²⁴ e no de Max Bense (1971) de “informação estética”.

Embora esse fosse o cenário do período, a poesia cummingsiana caminhava – em muitos aspectos – em oposição. Será essa a resposta à indagação de Chinitz (1996) sobre a canonização de obras?

Enquanto os modernos viviam no mundo complexo da realidade, Cummings vivia em um mundo próprio, o que fez com que a própria crítica reclamasse de que era tão pessoal que era quase ininteligível. Cummings distingue seu universo entre o mundo sensível e intelectual de Ofissa Pup e Ignatz Mouse, e o mundo disparatado de Krazy Kat, personagens do quadrinho de George Harriman (1880-1944), mencionados no Capítulo 1. À vista disso, conforme Norman Friedman (1996b), em Cummings, perder o mundo bidimensional do dia a dia é ganhar o mundo tri-dimensional da compreensão. Nesse mundo não existe conflito, e a esperança não se opõe ao medo; “um mundo sem contingência, sem compromissos, sem contradições, sem limites e sem fixidez” (FRIEDMAN, 1996, p.8, tradução nossa)²²⁵. O mundo aqui referido é acessado através de termos como “*dream*”, “*magic*”, “*mystery*” e “*miracle*”. O mal, por exemplo, existe, mas seria resultado da corrupção e o amor sua cura. Para Cummings, a perda de si é a dominação pelo medo. Vemos com isso que o mundo cummingsiano é complexo, sua visão dele é que se

²²³ “*When all is indirect, readers have to infer the meaning for themselves, and since they must make such inferences on the basis of the total context, then it may be said that the meaning is inseparable from that context. Thus, a prose paraphrase can never equal the poem, for it is precisely the way in which a poem’s meaning are embodied that gets left behind the abstraction which is paraphrase. So it is said that poetry is what is lost in translation.*” (FRIEDMAN, 1996b, p.8).

²²⁴ *apud* CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In. CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Viva Voz FAE/UFMG, 2011. p.31-46.

²²⁵ “*a world without contingency, without compromise, without contradiction, without limits, and without fixity.*” (FRIEDMAN, 1996b, p.8).

revela simples. Ademais, a visão do mundo cummingsiano atua diretamente na natureza e função de suas técnicas poéticas.

*when god decided to invent
everything he took one breath
bigger than a circus tent
and everything began*

*when man determined to destroy
himself he picked the way
of shall and finding only why
smashed it into because*
(CUMMINGS, 2016, p.602)

Com o poema acima, podemos perceber que, de fato, a visão cummingsiana não apresenta a realidade comum aos modernistas. Na verdade, o que busca expressar é algo simples, através de uma construção vocabular e gramatical complexa, e isso revela sua relação com a crise da linguagem trabalhada pelos modernos, pois busca, principalmente a partir de sua remodelação gramatical e criação de palavras, expressar o que acredita não ser possível expressar com a linguagem convencional.

No que toca ao poema acima, é possível perceber que reflete muito a visão do mundo cummingsiano. Na primeira estrofe, o poeta reflete a respeito da criação do mundo por Deus. A força criadora do universo, exposta por Deus, simplesmente respirou profundamente e tudo criou, descomplicadamente. A referência ao circo é uma clara alusão ao mundo infantil, tão comum na sua poesia. A infância é o lugar no qual tudo é simples. Deste modo, Cummings assimila a criação do mundo à simplicidade, inocência e à alegria da infância. Além disso, acreditamos que a comparação exposta através dos versos “*one breath/ bigger than a circus tent*”, seria mais emotiva do que física; por outras palavras, Cummings não compara a respiração divina com o tamanho real, físico da tenda de circo. Na verdade, parece que o poeta se refere mais à proporção que toma a partir de uma visão infantil do espaço do circo, isto é, o mundo mágico, à parte do mundo real, que encontramos dentro da tenda listrada de branco e vermelho com tudo o que ela guarda: mágicos, animais, palhaços e malabaristas. Já na segunda estrofe, vemos o homem já formado, e não mais a construção de algo, mas sim sua destruição. O pensamento lógico do homem, ao invés de simplesmente aceitar a simplicidade divina, representada pelo advérbio “*why*”, busca respostas a tudo. Assim, o milagre, o sonho, a magia e o mistério representados pelo “*why*” são esmagados pela conjunção “*because*”, isto é, pela busca de respostas que criam a complexidade.

*may my heart always be open to little
birds who are the secret of living
whatever they sing is better than to know
and if men should not hear them men are old*
[...]
(CUMMINGS, 2016, p.512)²²⁶.

Esse trecho de poema presente na coletânea *New Poems* (1938), apresenta essa aceitação da verdade simples encontrada na natureza e não no homem. De forma similar ao poema anterior, é o homem quem cria dificuldades, especialmente devido à sociedade e a perda do “IS”, tornando-se, assim, *mostpeople*. Conforme Friedman (1960, p.50, tradução nossa, *grifo do autor*),

mostpeople é um sujeito em si mesmo [...] nem um indivíduo, nem um tipo, *mostpeople* é uma enorme e *pseudo* besta coletiva, um monstro ocupado, um *nãoanimal* incrível [...] uma criatura tão limitada por relógios, calendários, propagandas [...] convenções, máquinas [...] sendo vendida como um remédio soberano para curar a doença do sentir e do ser; feita de partes que deixaram de existir e que ao mesmo tempo retém um tipo de *nãoexistência* existente pela virtude de estar diluída no todo.²²⁷

Os modernistas, ao rejeitarem a visão simplista de Cummings, rejeitam o fato de o poeta abster-se da História, da sociedade e suas instituições. Cummings, contudo, como demonstra Friedman (1996b), nunca afirmou que as instituições não existiam. O que o poeta fez foi acreditar que, por serem abstratas, elas não eram reais. Os modernistas, por seu turno, conciliam suas visões com as instituições, caso contrário, produzirão, como Cummings, uma poesia “infantil” e “adolescente”. “E isso é, basicamente, o que falta ao modernismo: uma apreciação de que, se você não acredita na sociedade, você não é, necessariamente, uma criança; ou, se

²²⁶ “que o meu coração esteja sempre aberto às pequenas
aves que são os segredos da vida
o que quer que cantem é melhor do que conhecer
e se os homens não as ouvem estão velhos”

[...]

Tradução de Cecília Rego Pinheiro

CUMMINGS, E.E. que o meu coração esteja sempre aberto às pequenas. *In*. CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p.121.

²²⁷ “*mostpeople is a subject in itself [...] neither an individual nor a type, mostpeople is a huge and collective pseudo beast, a busy monster, an incredible unanimal [...] a creature so completely hemmed in by clocks, calendars, advertisements [...] conventions, machines [...] being sold as sovereign remedies to cure the disease of feeling and being, that is made up of parts that have ceased to exist and yet retain a kind of nonexistent existence by virtue of being absorbed in the whole.*” (FRIEDMAN, 1960, p.50, grifo do autor).

você for uma criança, talvez você seja o melhor filósofo de todos.”²²⁸ (FRIEDMAN, 1996b, p.70, tradução nossa). Cummings nesse aspecto, se assemelha a Whitman, pois crê que as percepções infantis ainda não estão atadas a categorias convencionais. O Modernismo prezado no período de Cummings parece ser, então, monístico em sua demanda de “maturidade”, preferindo a visão trágica do mundo, a uma visão que permite um raio de esperança e vigor. Cummings se coloca na posição de otimista, em uma geração pessimista.

*you shall above all things be glad and young.
For if you're young whatever life you wear*

*It will become you;and if you are glad
whatever's living will yourself become.
Girlboys may nothing more than boygirls need:
i can entirely her only love*

*whose any mystery makes every man's
flesh put space on;and his mind take off time*

*that you should ever think,may god forbid
and (in his mercy) your true lover spare:
for that way knowledge lies,the foetal grave
called progress,and negation's dead undoom.*

*I'd rather learn from one bird how to sing
than teach ten thousand stars how not to dance
(CUMMINGS, 2016, p.515).*

Esse poema conjuga, uma vez mais, a filosofia cummingsiana: a ideia da cura pelo amor, a simplicidade e a verdade encontrada na natureza e não no homem. Conforme Friedman (1964), aqui reside a principal relação entre Cummings e o Romantismo. Para o crítico,

o Romantismo é mais do que simplesmente o amor pelo individualismo, pelo mistério, pela natureza, pelo remoto, pelo irracional, pela beleza e assim por diante. Estes são, na verdade, resultados vários e não necessariamente resultados essenciais do que [Friedman] considera ser a causa principal e básica - a visão orgânica da natureza e da arte (FRIEDMAN, 1964, p.115, tradução nossa)²²⁹.

²²⁸ “And that is what modernism basically lacks: an appreciation that, if you don't believe in society, you are not necessarily a child; or, that if you are a child, maybe you are that best philosopher after all.” (FRIEDMAN, 1996b, p.70).

²²⁹ “Romanticism is more than simply a love of individualism, of mystery, of nature, of the remote, of the irrational, of beauty and so on. These are in reality various and not necessarily essential results of what [he] take[s] to be the primary and basic cause – the organic view of nature and of art.” (FRIEDMAN, 1964, p.115).

À vista disto, percebemos que a relação da obra cummingsiana e do Romantismo é a relação orgânica entre natureza e arte. Diferentemente, os modernos trabalharam a complexidade humana. Cummings retoma, na modernidade, a relação entre homem e natureza e a verdade possível de ser encontrada nesta e não no deserto da vida humana.

Uma obra essencial para a compreensão da filosofia cummingsiana é o famoso “*anyone lived in a pretty how town*” (1940), poema que, como mencionado no subcapítulo anterior, é facilmente encontrado em antologias de poesia moderna de expressão inglesa. Diferentemente dos poemas típicos de Cummings, essa obra, na página, de fato se assemelha a um poema convencional. Mais importante, contudo, é a representação do mundo metafísico do poeta. A primeira atitude do leitor é reconhecer que os *abstract pronouns* não cumprem suas funções gramaticais. Na verdade, os pronomes “*anyone*” e “*noone*” se tornam sujeitos. A partir de tal consciência, se percebe que a narrativa é extremamente simples. *Anyone* e *Noone*²³⁰ são amantes. Mais do que essa simples identificação, o leitor deve compreender que ambos se amam e amam a vida. Conforme Marks (1964), o interesse principal da obra é a série de contrastes que definem os dois personagens principais, os outros adultos da cidade (*the adults*) e as crianças (*the children*). A própria estrutura do poema sublinha os contrastes trabalhados pelo poeta, que consistem de três seções, nas quais se trabalha (exceto a última), *anyone* e *noone*, *the “Women and men”*, e “*the children*”. (MARKS, 1964, p.39-40).

*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.*

*Women 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*

²³⁰ Lê-se “*no one*”.

*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)*

Enquanto os dois amantes se amam, como exposto acima, na seção que trata dos adultos, ao leitor é indicado que estes “*cared for anyone not at all*”. Nesse verso existe uma clara ambiguidade: os adultos não se importam tanto com a personagem “*anyone*”, quanto por “quem quer que seja”, tradução do termo “*anyone*” para o português. Assim, o pronome funciona tanto como sujeito, quanto como sua função gramatical correta. Todavia, aqui é interessante apontar, vemos claramente a ideia do indivíduo cummingsiano e do *mostpeople* apresentada acima. Apesar de a personagem ser indicada pelo pronome indefinido “*anyone*”, na verdade, aqueles que estão indefinidos no poema são os outros adultos, pois não se distinguem uns dos outros.

As diferenças entre eles variam apenas de “*little*” para “*small*”. Paradoxalmente, são eles que realmente merecem ser chamados de “ninguém” (*‘anyone’*); “*anyone*”, por outro lado, não é apenas uma pessoa específica, mas uma pessoa muito particular. Ele é de fato, o completo individualista.”²³¹ (MARKS, 1964, p.40, tradução nossa).

²³¹ “*The differences among them range only from ‘little’ to ‘small’.* Paradoxically, they are the ones who really deserve to be called ‘anyones’; ‘anyone’ on the other hand, is not only a particular person but a very particular person. He is indeed the complete individualist.” (MARKS, 1964, p.40).

Conforme Barry A. Marks (1964), o sentido dos nomes no poema reside no duplo contraste que criam a respeito do valor tanto espiritual quanto social das personagens.

“*Anyone*” e “*noone*” são individualistas, pessoas completas, pois não têm orgulho. Eles não se esforçam para fazer nomes para si próprios. Na sua humildade espiritual e na sua vontade de ser, socialmente, qualquer pessoa, são capazes de amar. Os moradores da cidade, por outro lado, são conscientes do *status*. Eles julgam [...] quem é alguém e quem é ninguém. Cada um deles deseja muito fazer algo por si mesmo e ser alguém. Eles se preocupam com o que “*todos*” (“*everyone*”) estão dizendo, fazendo e pensando. Eles tendem a ser vazios conformistas pois, em sua preocupação com as medidas convencionais de comportamento e valor humano, eles perderam suas almas (MARKS, 1964, p.40, tradução nossa)²³².

Com esse poema, notamos o contraste entre Prufrock e *Anyone* e *Noone*, personagens de poemas modernos. Cummings, assim, diferentemente de seus contemporâneos, trabalhou com outro programa filosófico, que não se encaixou nos moldes preferidos pelos críticos do período. Cummings, diferentemente de outros poetas do período, como o próprio T.S. Eliot, trabalha com expressões coloquiais com sentidos específicos, remove tais sentidos, e brinca com as propriedades formais, como se vê com esse poema. Apesar de toda a experimentação de Eliot e Pound, por exemplo, não os vemos transformar a gramática, como fez Cummings.

No que toca aos seus poemas líricos, de fato, quase todos tem escopos delimitados. Contudo, “ninguém procura Cummings em busca de uma ideia profundamente nova, mas sim por uma expressão profundamente nova, de uma ideia antiga”²³³ (CHINITZ, 1996, p.80, tradução nossa). Segundo Chinitz (1996, p.81, tradução nossa),

Cummings proporciona – mais do que alguns poetas que o superam em reputação acadêmica – a empolgação, a originalidade, a precisão de visão e a diversão que a poesia deve proporcionar. É a estrutura do estudo acadêmico que, às vezes, nos leva a ignorar essas virtudes²³⁴.

²³² “‘*Anyone*’ and ‘*noone*’ are individualists, whole persons because they have no pride. They do not strive to make names for themselves. In their spiritual humility and their willingness therefore to be, socially, just anyone, they are capable of love. The townsfolk, on the other hand, are status conscious. They make judgements [...] about who is a somebody and who is a nobody. Each of them wants very much to make something of himself and to be somebody. They are concerned about what ‘everyone’ is saying, doing, and thinking. They tend to be empty conformists because, in their preoccupation with conventional measures of behavior and human worth, they have lost their souls.” (MARKS, 1964, p.40).

²³³ “One doesn't go to Cummings for a profoundly new idea, but rather for a profoundly new expression of an old idea.” (CHINITZ, 1996, p.80).

²³⁴ “Cummings supplies – more than some poets who outrank him in academic reputation – the excitement, the originality, the accuracy of vision, and the fun that poetry ought to supply. It is the structure of academic study that sometimes leads us to overlook these virtues.” (CHINITZ, 1996, p.81).

Laura Riding e Robert Graves (1928), por sua vez, acreditam que Cummings representa a “concentração” do moderno em poesia, sua atenção aos detalhes, sua resistência com a linguagem poética convencional e com os clichês literários, além de sua atitude rebelde que gera suas experimentações linguísticas. Os poemas amorosos característicos de Cummings se baseiam, normalmente, em um único sentimento, seja ele a glorificação, a reverência, a alegria, a paixão ou a devoção (FRIEDMAN, 1996b, p.74). Contudo, qualquer que seja esse sentimento, ele é único e nunca misturado ou em conflito, como ocorre com outros poetas modernos. Cummings tem plena consciência da mortalidade de sua *Lady*, mas ele prefere não tratar desse aspecto, e se volta para os movimentos de afirmação. Atentemo-nos então ao poema abaixo, um dos mais famosos poemas líricos cummingsianos:

*i carry your heart with me(i carry it in
my heart)i am never without it(anywhere
i go you go,my dear;and whatever is done
by only me is your doing,my darling)
i fear
no fate(for you are my fate,my sweet)i want
no world(for beautiful you are my world,my true)
and it's you are whatever a moon has always meant
and whatever a sun will always sing is you*

*here is the deepest secret nobody knows
(here is the root of the root and the bud of the bud
and the sky of the sky of a tree called life;which grows
higher than soul can hope or mind can hide)
and this is the wonder that's keeping the stars apart*

i carry your heart(i carry it in my heart)
(CUMMINGS, 2016, p.809)

Ao compará-lo com “*Lullaby*” (1937), de W.H. Auden (1907-1973), o qual citamos um excerto abaixo,

*Lay your sleeping head, my love,
Human on my faithless arm;
Time and fevers burn away
Individual beauty from
Thoughtful children, and the grave
Proves the child ephemeral:
But in my arms till break of day
Let the living creature lie,*

*Mortal, guilty, but to me
The entirely beautiful.
[...]
(AUDEN, 1995, p.65)*

notamos o quão contrastante o poema cummingsiano é em relação às complexidades do eu tratadas pelos modernos. Auden subverte diversas convenções do poema amoroso e, apesar de Cummings em muitos momentos subverter convenções poéticas, seus poemas líricos, como apontado acima, não representam “*the worm within the rose*”, como indica Friedman (1996b).

Contudo, por outro lado, uma das bases da doutrina modernista é o conceito de que a excelência poética deriva não apenas do tema do poema, mas também do tratamento dado a esse tema pelo poeta, aspecto, que, esperamos, tenha sido entrevisto com os poemas expostos aqui. Neste sentido, o modernismo, como assegurou Norman Friedman (1996b), afirma a noção de “forma orgânica”, o que auxiliou na inclusão de temas não-poéticos e até mesmo antipoéticos, ou seja, o feio, sórdido e chocante, como em Auden. À vista disso, conforme Friedman, a poesia moderna

conseguiu separar a poesia das pressões relativamente grosseiras da moralidade convencional. Pois se acredita no poder da imaginação artística para transformar e dar significado a qualquer assunto, por menos promissor ou não convencional. E o modernismo está correto. Por que, então, deveria negar esse poder à visão do poeta quanto se trata de clichês? (FRIEDMAN, 1996b, p.11, tradução nossa).²³⁵

O problema de Cummings, conforme muitos críticos, inclusive o próprio Norman Friedman, é repetir temas que já haviam sido trabalhados incansavelmente pelo cânone poético não apenas estadunidense, como mundial: amor e morte.

Todavia, uma vez mais, a maestria de Cummings está em apresentar estes temas *clichês* com nova roupagem, isto é, como apontou Chinitz (1996), ver uma ideia nova em algo antigo, como o próprio T.E. Hulme (1938) já havia prescrito. Assim, a lírica amorosa não é apenas lírica de “Dia dos Namorados” ou meramente versinhos comerciais de amor. Conquanto esteja dizendo algo familiar, o modo como o diz não é familiar e é isso que entrevemos com “*i carry your heart with me (i carry it in)*” (1958). Cummings, ao tratar de amor, realmente trata de algo

²³⁵ “It managed its separation of poetry from comparatively crude pressures of conventional morality. For it believes in the power of the artistic imagination to transform and give significance to any subject, however unpromising or unconventional. And modernism is right. Why, therefore, should it deny this power to the poet’s vision when it comes to the cliché?” (FRIEDMAN, 1996b, p.11).

que estava sentindo e o trata de uma maneira nova. O que diferencia o poema cummingsiano é sua linguagem e tratamento tipográfico. Além disso, notamos a ideia de “forma orgânica”: o tema e a estrutura devem ser levados em consideração conjuntamente. Destarte, apesar de críticos como Kidder (1979b) acreditarem que Cummings é extremamente repetitivo com esse poema – e concordamos com Kidder (1979b) nesse aspecto, principalmente a partir da repetição frasal – tal procedimento, todavia, parece ser proposital. Nos versos um e dois, assim, “*i carry your heart with me (i carry it in/my heart) i am never without it(anywhere [...])*”, vemos claramente as afirmações acima ilustradas. A primeira frase antes dos parênteses indica o tema do poema, todavia, sua repetição entre parênteses além de reafirmar o fato de o eu lírico estar sempre levando consigo o coração da amada, traz algo novo, não trabalhado antes: o uso dos parênteses carrega consigo o próprio ato de carregar, de forma visual. No centro dos versos o leitor é capaz de ver este eu lírico carregando o coração da amada que canta. Os parênteses, assim, podem ser vistos como o próprio corpo do eu lírico e a sua frase como o coração da amada. Cummings busca trabalhar a tipografia de maneira a trazer sentidos que não existiriam e que fariam o poema se tornar apenas repetitivo e meramente clichê.

Ao mesmo tempo que Cummings cantou o amor, ele também escreveu poemas muito diretos a respeito de sexo, como é o caso de “*i like my body when it is with your*” (1925). Kidder (1979b) acredita ser este o melhor poema erótico de Cummings:

*i like my body when it is with your
body. It is so quite new a thing.
Muscles better and nerves more.
i like your body. i like what it does,
i like its hows. i like to feel the spine
of your body and its bones, and the trembling
-firm-smooth ness and which i will
again and again and again
kiss, i like kissing this and that of you,
i like, slowly stroking the, shocking fuzz
of your electric fur, and what-is-it comes
over parting flesh....And eyes big love-crumbs,*

and possibly i like the thrill

*of under me you so quite new
(CUMMINGS, 2016, p.232)²³⁶*

²³⁶ Tradução do poema por Augusto de Campos (2015): Anexo L, página 268.

Como pode ser entrevisto, o poema relata uma cena de um ato amoroso e o eu lírico comentando sobre ele. O que o torna interessante são as escolhas verbais do poeta. Uma das imagens mais precisas é indicada através dos versos seis e sete: *“the trembling-firm-smoothness”*. Essa escolha de palavras, trabalhadas com a técnica da “palavra-valise”, para indicar a pele da amada demonstra uma exatidão impressionante: com a escolha de unir esses três vocábulos, Cummings conseguiu conjugar em um único instante a pele a arrepiar-se. Ademais, comparar olhos a migalhas (*“eyes big love crumbs”*) também é inovador, uma imagem nova de súplica erótica, que se baseia em algo não-poético. Outrossim, são os espaços em branco deixados ao longo dos versos antes, especialmente, do termo *“i like”*. Isso cria, visualmente, a imagem do eu lírico a refletir sobre o que gosta na amada ou até mesmo suspirar, assim como seu prazer exposto com a frase *“i like”* (eu gosto), repetida oito vezes de modo quase a formar um eco dentro do poema, uma espécie de balbúcio amoroso do eu lírico.

À vista disso, apesar de os temas amorosos serem altamente convencionais e poder ser encontrados ao longo de toda a tradição, o que torna a lírica cummingsiana interessante e inovadora é sua forma de lidar com a linguagem e com a estrutura do poema.

Por outro lado, todavia, Cummings também trabalhou com a obscenidade, fator mal visto pela crítica. Obscenidade não necessariamente significa pornografia ou vulgaridade, mas, na verdade, faz referência a um certo tipo de objeto poético. “A objetividade do tema é apenas aparente [...], pois o próprio fato subjetivo da linguagem está envolvido e a escolha de palavras é, muitas vezes, o único fator que faz com que uma determinada situação se torne obscena ao invés de ricamente sensual”²³⁷ (SCHROEDER, 1965, p.470, tradução nossa). À vista disso, notamos que *“i like your body”* é, devido à escolha vocabular, malgrado a temática ser obscena, mais sensual do que propriamente vulgar. O mesmo podemos notar com os seguintes excertos de poemas aleatórios do autor:

“the harsh erecting breasts and uttering tits

Punish my hug [...]”

(CUMMINGS, 2016, p.224)

“thy breasts are swarms of white bees

²³⁷ *“The objectivity of the subject matter is only appearance [...], because the very subjective factor of language is involved, and choice of words is oftentimes the only thing which causes a given situation to be obscene rather than richly sensuous.”* (SCHROEDER, 1965, p.470).

upon the bought of thy body [...]”.
(CUMMINGS, 2016, p.35)

O primeiro é claramente vulgar, enquanto o segundo excerto se liga mais ao erotismo. O seio feminino é, conforme Schroeder (1965), um exemplo ambíguo, já que a mulher em si mesma pode ser um símbolo tanto do mal quanto do bem, a depender de sua descrição.

Segundo Schroeder (1965, p.471, tradução nossa), “um dos dispositivos favoritos de Cummings é usar a linguagem e técnicas vulgares para fins satíricos. A obscenidade vulgar é particularmente apropriada ao tipo de sátira de Cummings, uma vez que é tão frequentemente dirigida contra o pudor hipócrita ou chauvinismo moralizante”²³⁸, como o poema que retrata dois amantes:

*may i feel said he
(i'll squeal said she
just once said he)
it's fun said she*

*(may i touch said he
how much said she
a lot said he)
why not said she*

*(let's go said he
not too far said she
what's too far said he
where you are said she)*

*may i stay said he
(which way said she
like this said he
if you kiss said she*

*may i move said he
is it love said she)
if you're willing said he
(but you're killing said she*

*but it's life said he
but your wife said she
now said he)
ow said she*

²³⁸ “One of Cummings’s favorite devices is to use vulgar language and techniques for satirical purposes. Vulgar obscenity is particularly appropriate for Cummings’ type of satire, since it is so often directed against hypocritical prudery or moralizing chauvinism.” (SCHROEDER, 1965, p.471).

*(tiptop said he
don't stop said she
oh no said he)
go slow said she*

*(cccome? said he
ummm said she)
you're divine! said he
(you are Mine said she)
(CUMMINGS, 2016, p.426)*

De fato, o poema acima, trata do tema de maneira muito sutil, e o leitor deve ler nas entrelinhas a cena sexual. A sátira, no entanto, reside no falso moralismo da sociedade que se diz de boa índole, mas que, na verdade, ilude e trai no seio familiar, considerado sagrado para a sociedade tradicional. A conversa dos dois amantes, ao final, é apenas uma representação fonética do prazer no ato proibido.

No que diz respeito a tais sátiras, é comum Cummings retratar as prostitutas. Uma das mais mordazes críticas se encontra no seguinte poema:

*being
twelve
who hast merely
gonorrhea*

*Oldeyed
child, to
ambitious weeness
of boots*

*tiny
add
death
what*

*shall?
(CUMMINGS, 2016, p.76)*

Temos, com essa obra, a descrição de uma prostituta que conta com apenas doze anos e que está com gonorreia. Por outras palavras, com esta construção poética tipicamente cummingsiana, o leitor observa que a criança já é a encarnação da morte: “*old eyed child, who, being merely twelve, hast gonorrhea, what shall death add to the ambitious weeness of tiny boots?*” (KIDDER, 1979b, p.48).

O poema em si mesmo é apenas um retrato, Cummings não faz absolutamente nenhum comentário particular, mas o leitor é capaz de observar a realidade de muitas, não apenas da pequena prostituta do poema. Todavia, a própria construção e estrutura do poema, esse mero retrato, já aponta para a não simpatia da própria sociedade em relação a essa situação tão comum. No mundo real, não se culpa a jovem ou a sociedade, não se tem simpatia e nem mesmo desejo. A prostituição existe, mas, assim como no poema, a sociedade tem apenas um retrato, que é lido/visto e, logo em seguida, esquecido. À vista disso, essa obra funciona, como desejado pelos modernos, como um objeto heurístico. Além disso, no que toca às prescrições modernas, podemos ver com essa pequena obra o trabalho com a forma orgânica que permitiu o tratamento de temas antipoéticos, ou seja, o chocante, sórdido e feio.

Diferentemente, contudo, é o poema exposto abaixo. Segundo Kidder (1979b, p.48, tradução nossa), este poema nos apresenta “a severidade e o isolamento da vida da prostituta e a discrepância entre luxúria e a conversação normal”²³⁹. A voz do poema é a da prostituta, todavia, notamos que é meramente um monólogo. “Apesar de a mulher fazer três questionamentos, seu cliente nem mesmo honra sua individualidade ao oferecer uma resposta”²⁴⁰ (KIDDER, 1979b, p.49, tradução nossa). Apesar de o poema manter uma voz feliz, o desespero é visto a partir do que poderíamos denominar de *objective correlative* eliotiano, ou seja, da cortina e da chuva. A chuva, comum imagem de tristeza, a cortina que separa a solidão do eu lírico do mundo lá fora. Contudo, a visão mais negativa do poema é a que se encontra ao final: “*not so/ hard dear/ you’re killing me*”. Conquanto seja uma frase altamente erótica (e até mesmo clichê), o sentido que conjuga não é o de prazer, mas sim de morte figurativa e literal. A prostituta, assim como a do poema anterior, tem a sombra da morte ao seu redor por nem mesmo ser vista como indivíduo.

*raise the shade
will youse dearie?
rain
wouldn't that*

*get yer goat but
we don't care do
we dearie we should
worry about the rain*

²³⁹ “The grimness and isolation of the prostitute’s life, and the discrepancy between professional lust and normal conversational interchange” (KIDDER, 1979b, p.48).

²⁴⁰ “Although the woman asks three questions, her customer does not event honor her individuality to the extent of replying” (KIDDER, 1979b, p.49).

*huh
dearie?
yknow
i'm*

*sorry for awl the
poor girls that
gets up god
knows when every*

*day of their
lives
aint you,
oo-oo. dearie*

*not so
hard dear*

*you're killing me
(CUMMINGS, 2016, p.109)*

Além disso, como visto no Capítulo 1, o poeta trabalhou a obscenidade, em muitos momentos, como afronta a seu pai Ministro religioso. Cummings compôs descrições diretas e mordazes de cenas de cópula que não se viram em outros poetas do período, como se observa com o excerto abaixo:

Her careful distinct sex whose sharp lips comb

*My mumbling gropeofstrenght(staggered by the lug
Of love
[...]
(CUMMINGS, 2016, p.224)*

Por fim, o tema obsceno também foi, em muitas ocasiões, motivos de jogos linguísticos que retratavam o simples prazer do ato sexual, como no poema abaixo, no qual o poeta oferece a metáfora do sexo como a ação de derramar concreto:

*her
flesh
Came
at*

*meassandca V
ingint
oA*

chute

*i had cement for her,
merrily
we became each
other humped to tumbling*

*garble when
a
minute
pulled the sluice*

emerging

concrete
(CUMMINGS, 2016, p.108)

Apesar do tema vulgar, um dos aspectos mais interessantes dessa composição é o trabalho com a visualidade do signo gráfico. A letra –V capitalizada pode ser vista como o órgão sexual feminino e sua contraposição pode ser vista como a letra –A capitalizada.

No que concerne à poética cummingsiana, especialmente a seus experimentos mais explícitos, como o poema acima, Laura Riding e Robert Graves (1928) afirmaram que a poesia de Cummings ilustra o divórcio entre a poesia moderna e a tradicional. Na verdade, a poesia cummingsiana experimental parece ir, até mesmo, contra o senso comum. De fato, poemas com linhas curtas já eram aceitáveis, capitalizações em cada linha, por sua vez, começavam a não ser mais utilizadas e o verso livre – como apontado anteriormente – já existia. Ademais, espaços estendidos dos versos e uso de pontuação, assim como trabalhos tipográficos estavam sendo trabalhados. Todavia, conforme os estudiosos, esse *corpus* poético experimental de Cummings parece dizer: “Afastese! Esta é uma performance pessoal!” (RIDING, GRAVES, 1928, p.9, tradução nossa) de uma forma muito mais evidente do que na obra de Pound, “*IN A STATION OF THE METRO*” (1913), por exemplo. Riding e Graves, em 1928, defenderam a poesia inovadora de Cummings e afirmaram seu lugar no curso normal do desenvolvimento das formas poéticas do mesmo modo, poderíamos pensar, que o desenvolvimento das formas artísticas, ou seja, pintura e escultura, com Picasso e Lachaise. Como visto no Capítulo 1, Cummings muito se influenciou pelas artes plásticas, e sua consciência do desenvolvimento dos modos do fazer artísticos no século XX provavelmente o fizeram atuar de igual maneira no campo poético (KIDDER, 1979a). Quando nos deparamos com o poema abaixo, presente na coletânea *Tulips*

& *Chimneys*, primeiramente publicada em 1923, nos surpreendemos, principalmente, se espantam aqueles que Riding e Graves (1928) denominam de “*plain reader*”. Por um momento, vamos acreditar que a poesia que não se enquadra no modernismo não apresenta nenhuma dificuldade para um leitor comum, já que a maior reclamação da maioria dos leitores é o fato de a poesia moderna se comportar como um desafio (RIDING; GRAVES, 1928). O leitor que tem a frente o “desafio” de ler um poema cummingsiano experimental, deve ter em conta que a leitura de poesia exige um esforço imaginativo mais vigoroso. Assim, o leitor “preguiçoso” muito provavelmente passará através das letras dispersas de um poema de Cummings sem compreender o seu objetivo, da mesma forma que os versos de “*i carry your heart with me(i carry it in)*” (1958) serão vistos como versinhos de amor, caso o leitor não leve em consideração o trabalho tipográfico para a construção do sentido. Podemos pensar, de maneira análoga, em um visitante de um museu que se depara com um quadro de Picasso e não tem atrás de si toda uma História da Arte para compreender profundamente a ruptura e a experimentação pretendidas. À vista disso, façamos a leitura de “*V stinging*” (CUMMINGS, 2016, p.68):

V

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

with

dream
 -S

Inicialmente, mesmo sem ter feito a leitura, o poema na página já se apresenta diferente de um soneto tradicional, por exemplo, fato que não é estranho ao *corpus* poético cummingsiano. Além disso, o poema é todo composto em minúsculas, sem pontuação e apresenta uma letra –s só, ao final e capitalizada, o que nos faz indagar sua função exata. Mas,

afora isso, o que mais destoa de um poema convencional é o fato de os termos mais indicarem do que exibirem qualquer coerência. A obra não apresenta nenhuma referência de prosa ou de tipo poético. O efeito é de esboço, e parece não querer dizer nada. Caso, em algum momento, o poeta tenha tido alguma ideia do sentido que desejasse passar, esta se perdeu durante sua escrita (RIDING, GRAVES, 1928). Todavia, de forma similar ao visitante do museu, devemos ter às nossas costas toda a História da Literatura.

O que Cummings propõe é uma cena de pôr-do-sol. A primeira palavra “*stinging*” estabelece um sentimento doloroso, perfurante, o que cria a atmosfera do poema. O termo “*swarm*” acentua esse sentimento e colore a cena de dourado com as abelhas. Esse sentimento agudo continua, com o termo “*spires*”, mas agora há o contraste entre o dourado e o prateado, ou quente e frio, natural e humano. “*Spires*”, na segunda estrofe, facilmente se liga a uma espécie de catedral, pois escutam-se ladainhas e o som dos sinos. Encaminhando-se para o final, temos o que une tudo isso, o “*wind*”, “*a tall/ wind*”. A própria posição da palavra acentua sua altitude e sua força que o torna capaz de deslocar vigorosamente tanto as águas do mar quanto o –S, de “*dreams*” que se solta da palavra, cresce e se torna a própria onda, dando um efeito visual ao poema. Após a leitura, a aliteração em –s, se mostra aparente e remete ao próprio conteúdo do poema e seus sons: o zumbido da abelha, os sinos, e por fim, o mar, acentuando o silêncio da cena, que é dominada pela natureza.

Como viemos discutindo até aqui, o Modernismo buscou novas fórmulas poéticas, e, com isso, o poeta deve procurar escrever de uma maneira diferente, não antes vista, caso ele realmente deseje evocar efeitos inéditos, como já entrevisto com a lírica amorosa. Cummings, assim, propôs, com esta obra, tratar um assunto comum entre os temas poéticos – o pôr-do-sol – de modo renovado. É altamente debatível se esta é uma boa obra ou não. Todavia, na verdade, o que mais nos interessa é a clara ideia de que havia neste período uma espécie de irritação no *corpus* poético, uma “crise de versos”. O poema se apresentou, em seu período, como um dos muitos truques literários de Cummings, mas na verdade, o que ele propõe é uma “experiência” de leitura. Cummings se alinha à prescrição de Hulme de buscar novas formas de expressão da sensibilidade de sua época.

Como bem demonstrou Riding e Graves (1928), ao escrever essa obra, Cummings tinha atrás de si um arsenal de nomes: Rémy de Gourmont (*Litanies de la rose*), William Wordsworth (*To the imaginary sight*), Milton (variação métrica) e Tagore a partir de sua tradução para o inglês (“*Dragging the waters like a fishing net*”). Além disso, o poeta trabalhou com versos como “*vesper wind*” e “*silver seas*” que mais preenchem o poema do que significam algo, pois

se tornaram verdadeiros lugares comuns da poesia. Assim, após a leitura, vemos que Cummings junta diversos aspectos da poesia tradicional e rompe com todos eles.

Outro exemplo que experimenta com temas da tradição de uma forma nova é “*Tumbling-hair/ picker of buttercups/ violets*” da coletânea *Tulips & Chimneys* (1923).

Tumbling-hair
picker of buttercups
violets
dandelions
And the big bullying daisies
through the field wonderful
with eyes a little sorry
Another comes
also picking flowers
 (CUMMINGS, 2016, p.33)

Esse poema, em verso livre, pode ser aproximado de técnicas do Imagismo, assim como pôde o poema em homenagem à Rebecca Cummings apresentado no capítulo 1. “*Tumbling-hair/ picker of buttercups/ violets*” (1923) retrata, ainda que obliquamente, o mito do rapto de Perséfone da tradição grega. De fato, tal interpretação só é possível se o leitor tem conhecimento da história de Hades e Perséfone, caso contrário, uma leitura intertextual não é possível. Certos elementos apontam para a leitura do momento do rapto da jovem, por exemplo a escolha de grafar “*Another*” com letra maiúscula. É possível encaixar o deus Hades na capitalização do pronome. É bela a escolha de Cummings de retratar a beleza da jovem ao compará-la com as próprias flores que colhe. O rapto, assim, é metaforizado na ação de colher uma flor. O poema termina, tragicamente, da mesma forma que começou.

Além da leitura interpretativa, é possível também fazer uma leitura visual do poema. A disposição dos termos ao longo dos espaços em branco não parece ser arbitrária e, na verdade, ajuda na visualização do próprio campo florido. O termo “*picker of buttercups*” posto ao centro, indica a localização espacial de Perséfone rodeada de flores. E o pronome “*Another*”, ao canto, como que adentrando, indica o próprio movimento de Hades, invadindo o campo florido/poema. Com essa obra é também possível perceber o trabalho com o cânone poético levado a cabo por Cummings. Assim como Eliot e Pound buscaram fazer o histórico contemporâneo, Cummings também trabalhou com fontes distantes no tempo, como a grega e a latina, que haviam sido estudadas em sua formação acadêmica em Harvard.

Ademais, no que concerne à temática, Cummings busca se expressar, como mencionado acima, com exatidão. Por outras palavras, o poeta busca, com sua técnica, apresentar, em muitas

ocasiões, um momento exato e faz isso através de sua tipografia. Como exemplo, podemos citar o poema “*brIght*”, publicado na coletânea *No Thanks*, de 1935:

brIght

bRight s ???big
(*sof*)

soft near calm
(*Bright*)
calm st??holy

(*soft briGht deep*)
yeS near sta? calm star big yEs
alone
(*wHo*)

Yes
near deep whO big alone soft near
deep calm deep
????Ht ?????T)
Who(holy alone)holy(alone holy)alone
(CUMMINGS, 2016, p.485)²⁴¹

McIlvaine (*apud* KIDDER, 1979b) notou que o poema é todo construído a partir de onze palavras. Além disso, o número de recorrências de cada palavra se dá a partir do número de letras de cada uma. Deste modo, “*yes*”, “*big*” e “*who*” aparecem três vezes ao longo do poema; “*star*”, “*soft*”, “*near*”, “*calm*”, “*holy*” e “*deep*”, quatro vezes; “*alone*”, cinco e “*brIght*”, em suas diversas variações, aparece seis vezes. Tal repetição também ocorre com as letras capitalizadas das palavras, exemplo: “*yeS*”, “*yEs*”, “*Yes*”, “*brIght*”, “*bRight*”, “*Bright*”, “*briGht*” e “*wHo*”, “*whO*”, “*Who*”.

Além do aspecto técnico, no que concerne à temática, é possível observar que Cummings busca retratar com seu pequeno arsenal de palavras a aparição de uma estrela, em inglês “*star*”. À vista disso, ao longo da leitura do poema, o leitor se depara com a estrela aparecendo vagarosamente. Primeiro tem-se “*s???*”, em seguida “*st???*”, “*sta??*”, até a estrela surgir completamente “*star*”. A escolha vocabular também é representativa, pois este astro não é qualquer astro. A escolha de “*holy*” e a ênfase no seu brilho, representado pelo movimento das letras capitalizadas de “*bright*” aludem à Estrela de Belém (KIDDER, 1979b). Destarte, Cummings busca representar o momento em que a estrela surge e o modo como brilha através

²⁴¹ Tradução por Augusto de Campos (2015): Anexo M, página 269.

de todo um cuidadoso trabalho tipográfico. No final, o leitor tem mais que um poema, uma experiência de leitura. À vista disso, apesar de Edmund Wilson (1962) crer que a pontuação empregada por Cummings não consegue passar ao leitor os efeitos que pretende, “*brIght*” (1935) surge como um exemplo que deixa por terra o comentário do crítico norte-americano. A pontuação, especialmente o uso dos pontos de interrogação (?) ao longo do poema, vem apresentar ao leitor visualmente o aparecimento da Estrela de Belém. O resultado estético de tal experimento, todavia, pode ser debatido, já que, com efeito, o poema na página toma formas estranhas quando comparado à Tradição.

Seriam os poemas experimentais, aqueles que mais se encaixam no comentário de Chinitz (1996) da diversão que a poesia deveria proporcionar. Nos poemas experimentais, a leitura deve ser muito mais desbravadora do que passiva, o leitor deve se aproximar de uma maneira que dialogue com os textos. Sua leitura deve levar em consideração tanto o texto, como a própria estrutura, além disso, ele deve investigar essa estrutura e compreender como ela dá sentido ao poema. No caso de “*brIght*” (1935), por exemplo se o leitor não depreender o sentido dos pontos de interrogação ao longo dos versos e seu uso na palavra “*star*”, ele não conseguirá compreender o poema. Apesar de não tratar de um tema filosófico, e sim da aparição de uma estrela no firmamento, o que Cummings oferece é, novamente, uma experiência.

Com os últimos quatro poemas apresentados, assim como com “*l(a)*” (1958) e “*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*” (1935), apresentados no primeiro capítulo, é possível perceber que

as artes visuais ensinaram Cummings, principalmente, a pensar a poesia como uma estrutura de partes inter-relacionadas que aparecem na página de um livro. Enquanto os principais espíritos da poesia Americana na segunda década trabalhavam com imagens claras e concretas, e com a pronúncia da linguagem falada, Cummings começava a desenvolver uma atitude em relação à linguagem paralela à atitude dos pintores e escultores contemporâneos [...]. Cummings não apenas tratou a poesia como uma tela bidimensional [...], mas também investigou todas as possibilidades plásticas da linguagem (MARKS, 1964, p.117, tradução nossa).²⁴²

Após essa exposição de uma parcela da poesia de Cummings e frente ao comentário de Marks (1964) apresentado acima, é possível perceber que, no que concerne à crítica, o que

²⁴² “*The visual arts taught Cummings, primarily to think about poetry as a structure of interrelated parts, appearing on the page of a book. While the leading spirits of American poetry in the second decade were working for clear, concrete images and for the accents of the spoken language, Cummings was beginning to develop an attitude towards language which parallel the attitude of contemporary painters and sculptors [...]. Not only did Cummings treat poetry as a two-dimensional canvas, therefore, but he also investigated the full plastic possibilities of language.*” (MARKS, 1964, p.117).

ocorreu com a obra cummingsiana foi o fato de não ter adentrado no campo de expectativas de seu período de publicação. Conforme Friedman (1996b, p.74, tradução nossa), “a crítica da primeira metade deste século formou um conjunto de expectativas que Cummings, muitas vezes, não atendeu”²⁴³. Tais expectativas críticas incluíam tanto o sentimento poético quanto as técnicas e os gêneros. Contudo, acima de tudo, o que mais pesou na valoração da obra cummingsiana como um todo foi a questão da maturidade da obra. Deste modo, ao passo que Eliot partiu de “*The love song of J. Alfred Prufrock*” (1917) até chegar a *The Waste Land* (1922), passando para “*The Four Quartets*” (1941), e Pound deixou sua lírica inicial para compor *The Cantos* (1915-1962), Cummings se tornava mais e mais si mesmo. Essa situação gerou a ideia de que não somente sua obra, mas também Cummings como indivíduo, não se desenvolvesse, não amadurecesse. Todavia, como bem notou Friedman (1996b, p.76, tradução nossa), “existem diferentes tipos de crescimento [...], e é possível que alguém se desenvolva e se aprofunde ao longo de um único curso, assim como se pode retroceder ou tomar um novo rumo”²⁴⁴. De fato, ao observarmos sua trajetória, notamos que sua poesia romântica se torna, gradativamente, menos erótica e mais transcendental, como é possível notar a partir da comparação entre *Tulips & Chimney* (1923) e suas últimas coletâneas; sua tipografia explode na página, como em “*i will be*”, da coletânea & (1925), e depois implode como em “*l(a)*”, de *95 Poems* (1958), ao mesmo tempo que suas distorções linguísticas se tornam mais cristalinas (FRIEDMAN, 1996b).

Contudo, podemos ir além de Friedman (1996b). Não foi apenas o fato de Cummings não adentrar o horizonte de expectativas críticas, mas também, e principalmente, o fato de Cummings não seguir o que a História Literária nos leva a esperar que um poeta faça. Kidder (1979a) muito bem notou que Cummings “não estava moldando sua poesia simplesmente no contexto da tradição literária. [O poeta] estava trazendo para a poesia muitos avanços que, através do Cubismo, Futurismo e outros desenvolvimentos na arte, alteraram radicalmente o gosto visual nas primeiras décadas deste século [XX]”²⁴⁵ (p.256, tradução nossa).

Contudo, como apresentado no Capítulo 1, apesar de Cummings ter trabalhado no âmbito das artes plásticas, inclusive ao pintar telas, é possível perceber que enquanto

²⁴³ “*The criticism of the first half of this century formed a set of expectations that Cummings often did not meet.*” (FRIEDMAN, 1996b, p.74).

²⁴⁴ “*There are different kinds of growth [...], and one can develop and deepen along a single course as well as reverse oneself or take up a new tack*” (FRIEDMAN, 1996b, p.76.).

²⁴⁵ “*He was not fashioning his poetry simply in the context of literary tradition. He was bringing into poetry many advances which through Cubism, Futurism, and other developments in art, had radically altered visual taste in the first decades of this century*” (KIDDER, 1979b, p.256).

Apollinaire e os artistas do Dadaísmo buscaram fazer artes visuais com palavras, Cummings, diferentemente, fez poesia a partir de palavras. Por outros termos, embora o poeta tenha trabalhado com as artes visuais o máximo que pôde, seu compromisso principal, assim como sua responsabilidade, era para com a linguagem, com a linguagem de base linguística. Além disso, ao passo que seus contemporâneos raramente pensavam em violar a santidade das linhas e das palavras, assim como as convenções dos impressores, Cummings, de modo altamente disruptivo, explodiu vocábulos, espalhou letras ao longo de páginas, adicionou pontuação onde esta não deveria sequer existir. Esse trabalho se originou na insistência do poeta de que a poesia não provinha apenas da palavra, mas também da pontuação (como visto com “*brIght*” (1935)) e, mais ainda, do espaço em branco.

À vista de tudo que vem sendo aqui exposto, podemos trazer à luz o seguinte comentário de I.A. Richards (2004, p.33, tradução nossa):

Sempre foi mais fácil dividir a experiência em boa e ruim, valiosa e vice-versa, do que descobrir o que estamos fazendo quando criamos essa divisão. A história das opiniões sobre o que constitui valor, sobre por que e quando algo é corretamente chamado de bom, mostra uma variedade desconcertante²⁴⁶.

O crítico, contudo, vai além, e comenta que

as coisas que são boas, afirma-se, são apenas boas, possuem uma propriedade que pode ser reconhecida pela intuição imediata [...]. Tudo o que o estudo do valor pode fazer é apontar as coisas que possuem essa propriedade, classificá-las e remover certas confusões entre fins que são denominados apenas de bons (RICHARDS, 2004, p.34, tradução nossa)²⁴⁷.

É possível encaixar esse comentário de Richards (2004) no período de publicação de E.E.Cummings. Aquilo que foi considerado digno de exame se encaixava nas prescrições e no tipo de poesia que foi produzida por Eliot e Pound. O que fugiu a ela, não encontrou um nicho que permitiu uma valoração positiva. Observamos facilmente essa afirmação ao analisarmos a reorganização do cânone poético estadunidense nos últimos anos e na integração de poetas que

²⁴⁶ “*It has always been found more easy to divide experience into good and bad, valuable and the reverse, than to discover what we are doing when we make the division. The history of opinions as to what constitutes value, as to why and when anything is rightly called good, shows a bewildering variety.*” (RICHARDS, 2004, p.33).

²⁴⁷ “*The things which are good, it is held, are just good, possess a property which can be recognized by immediate intuition, [...]. All that the study of value can do is to point out the things which possess this property, classify them, and remove certain confusions between ends which are only called good.*” (RICHARDS, 2004, p.34).

antes eram negligenciados, tais como os poetas envolvidos no *Harlem Renaissance*, como Langston Hughes (1902-1967), e os poetas nativos norte-americanos, como Too-Qua-Stee, também conhecido como DeWitt Clinton Duncan (1829-1909), da Nação Cherokee, e que atualmente vem ganhando merecida atenção da Academia.

Com efeito, as experiências positivas e negativas são difíceis de ser identificadas. Determinadas poéticas consideradas valiosas por alguns, podem ser consideradas ruins por outros (RICHARDS, 2004). Entre os anos de 1930 e 1960, todavia, poetas que seguiram a linha eliotiana e poundiana foram mais bem vistos, como no caso de W.H. Auden, enquanto que E.E. Cummings diminui em importância a partir da década de 1930, quando começou a ser percebida sua diferença tanto técnica quanto temática.

Caso aceitemos tais considerações a respeito da obra cummingsiana, poderíamos mesmo assim nos questionar de que vale tudo isso. Nos parece que toda a crítica negativa se dá a partir de um egocentrismo por parte dos críticos, como se apenas a poesia que carrega um desafio, uma complexidade interpretativa fosse válida de análise, e que esse crítico, que foi capaz de engendrar um exame interpretativo, se colocasse em um espaço superior aos outros, ou seja, assim como a obra, o próprio crítico também ganharia valor.

As consequências de uma crítica pautada no exame valorativo podem ser perniciosas, pois chegam até mesmo a diminuir certos poetas de uma maneira drástica, como ocorreu com Swinburne e sua valoração pelos modernos. Atualmente, o descrédito com poemas que trabalham com emoção e sentimentalidade acaba por colocá-los em um espaço não apenas diminuto, mas inferior, ruim e negativo, abaixo de poetas que compõem de uma forma, entre aspas, “complexa”, como Eliot. Realmente, no que toca à temática, a obra cummingsiana não apresenta a complexidade de Eliot, Hulme e Pound ou mesmo de Auden e Moore, e, caso não seja feito um esforço interpretativo que leve em consideração não apenas o texto, mas também a tipografia e a pontuação, a obra pode muito bem ser vista como versos para Dia dos Namorados, escritos incansavelmente ao longo dos anos. Contudo, nos parece que a validade da obra cummingsiana reside no trabalho ao lado das artes plásticas, aspecto que fugiu ao caminho trilhado por outros poetas, apesar de muitos trabalharem a tipografia, como Moore e seu famoso poema “*The Fish*” (1918).

Cummings, como visto anteriormente, trabalha o poema como uma tela sem deixar de lado a responsabilidade para com a poesia. Enquanto Apollinaire encaixou letras de modo a formar uma imagem, Cummings conjugou a palavra à imagem. Por outras palavras, o leitor de Cummings deve compreender sua técnica de maneira tanto a ler quanto compreender a função

dos símbolos gráficos e o espaçamento, como visto com “l(a)” (1958), “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (1935) e “brIght” (1935). O sentido dos poemas experimentais provém do desenho com o símbolo na página em branco, juntamente com a leitura: sem leitura não há imagem, como mencionado no Capítulo 1.

O que ocorre, como já entrevisto, mas agora à guisa de conclusão, foi o fato de a crítica estar muito atada às poéticas do trio comentado no subcapítulo acima. Cummings não encontrou uma crítica capaz de julgar seu trabalho no caminho do desenvolvimento artístico, como comentado por Laura Riding e Robert Graves (1928) e por si mesmo em seu trabalho “*The New Art*”, apresentado brevemente no Capítulo 1. Conquanto tenha trabalhado muitos aspectos das prescrições de Hulme, Pound e Eliot, a maior porção de sua poesia foi um trabalho cummingsiano, particular que apenas encontrou emuladores mais à frente do tempo. É inegável que, no que concerne à temática, como sátiras e poesia amorosa, o trabalho de Cummings mais diverte do que apresenta algo inovador. O que lhe dá relevância real é seu trabalho tipográfico. No que toca à crítica americana, o julgamento feito à obra cummingsiana até os anos de 1960 se perpetuou. Foi apenas a opinião internacional que iniciou a reabilitação de E.E.Cummings no âmbito do cânone estadunidense. A tradução a partir da década de 1950 de obras, especialmente líricas, para o alemão e o italiano, coloca a poesia mais em evidência. Todavia, ainda mais, a – poderíamos chamar de – “ousadia” dos poetas envolvidos no Movimento de Poesia Concreta Brasileiro, especialmente Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que escolheram uma seleção dos poemas mais experimentais de Cummings, que fez com que o trabalho experimental cummingsiano entrasse no rol de poetas inventores. À vista disso, Silva (2005) está correta ao afirmar que

são as comunidades interpretativas espalhadas no tempo e no espaço que se encarregam de postular os critérios de aceitabilidade e avaliação de dado escritor e sua obra, os quais refletem nas expectativas mantidas pelo público leitor e nas possibilidades de leituras e interpretações vislumbradas pela crítica em voga (SILVA, 2005, p.171).

Destarte, notamos que a crítica americana, isto é, a “comunidade interpretativa” estadunidense postulou critérios para o julgamento de Cummings. Quando o Concretismo traz o poeta para seu seio, ou seja, a “comunidade interpretativa” brasileira e concreta, outras expectativas surgem. Tais expectativas, contudo, por mais positivas que sejam, ainda assim podem ser problemáticas, pois, uma vez mais, recortam uma parcela da obra cummingsiana.

E.E. Cummings no âmbito do Movimento Concreto Brasileiro, então, será tratado mais a fundo no próximo capítulo.

4 Capítulo 3: Mais um norte-americano no meio da Literatura Brasileira: como E. E. Cummings é lido e interpretado por um poeta do Movimento de Poesia Concreta

HOKKU
I care not greatly
Should the world remember me
In some tomorrow.

There is a journey,
And who is for the long road
Loves not to linger.

For him the night calls,
Out of the dawn and sunset
Who has made poems
 (CUMMINGS, 2016, p.925)

4.1 O Movimento de Poesia Concreta Brasileiro e E.E.Cummings

Gonzalo Aguilar, em seu extenso estudo *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (2005), pensa a Vanguarda como relacional, ou seja, um movimento vanguardista surge dadas as relações que estabelece nesse campo. Além disso, o estudioso acredita que o crítico ou historiador deve localizá-la historicamente de modo a compreender suas características.

No início do século XX, o uso do termo “Vanguarda” serviu para definir determinadas obras, posturas e atitudes dos artistas do período. “Isso significa que as relações a partir das quais se define uma vanguarda são variáveis, mas não vazias” (AGUILAR, 2005, p.32). Em primeiro lugar, para o seu surgimento, é necessária “a conjunção de profundas transformações tecnológicas, a existência de um campo literário ou artístico investido de uma autoridade intrínseca e um momento em que a modernidade é um motivo de disputa cultural e política” (AGUILAR, 2005, p.32). Em seguida, no que concerne ao campo artístico, as relações vanguardistas demandam um questionamento do estatuto da obra, já que sua legitimidade como forma é discutível.

As vanguardas encontram a não-conciliação na forma, ou seja, em como a obra se apresenta fenomenicamente à experiência social, e seus programas podem ser entendidos como a busca de uma legitimidade original (e já não

tradicional) da produção artística nesse ambiente que se transforma velozmente (AGUILAR, 2005, p.32-33).

Ainda segundo Aguilar (2005), as vanguardas se estabelecem ao questionar a obra de arte como tal, como visto anteriormente, mas o que questionam depende de cada movimento. Assim, o Dadaísmo questiona a obra de arte totalmente, chegando ao nível de desintegrá-la. Já o Cubismo invalida os componentes essenciais do fato artístico. Esses dois casos apontam para atitudes básicas de movimentos que encontram irregularidades entre ambiente e formas herdadas, que podem ser superadas por um tipo de prática violenta e não conciliatória. Os Movimentos de Vanguarda, especialmente no campo das artes plásticas como apresentado ao longo do trabalho, muito influíram na obra poética cummingsiana, especialmente no *corpus* mais experimental do poeta.

O modo particular de intervenção cultural dos movimentos de vanguarda é seu traço distintivo. Filippo T. Marinetti (1876-1944), em 19 de fevereiro de 1909, publica no *Le Figaro* o “Manifesto Futurista”, que implanta uma modalidade que viria a ser imitada, além de redefinida, por quase todos os movimentos seguintes, inclusive o próprio Movimento de Poesia Concreta Brasileira (tema deste capítulo).

É característico das formações de vanguarda fazer essas articulações de modo violento, por meio de negações e destruições, por ações de enfrentamento e separação. Daí que a *não conciliação* seja um aspecto central em todo movimento de vanguarda: não-conciliação com os hábitos do público, com a tradição, com as formas recebidas, com as instituições, com o mercado, com os museus ou com outros artistas (AGUILAR, 2005, p.34, *grifo do autor*).

Essa não-conciliação atua, também, em termos de recepção. Por um lado, age no choque dos hábitos do receptor, por outro, a partir do anúncio de algo que ainda não existe, mas que, no futuro, será o novo. A não-conciliação e o ato de deslocar são combinados e geram a ampliação das fronteiras do campo artístico. Assim, na Poesia Concreta, o poeta cumpre a dupla função, antes não conhecida: de poeta e *designer* (AGUILAR, 2005).

O ponto central desse processo é a maneira como a obra de vanguarda se relaciona com a tradição e como se dará a suspensão das regras recebidas dessa tradição. Quando não existem mais normas para a composição da obra, como ocorre com movimentos que questionam de forma mais radical o estatuto da obra, um aspecto fundamental é o do estabelecimento ou não de processos que regulem e orientem o trabalho composicional. Aqui é interessante apontar que, a reação dos vanguardistas, frente às heranças da tradição, não se pautou, como costuma-

se acreditar, em uma “destruição do passado”. De fato, baseou-se em uma série de contrastes que possibilitou a renovação do legado, a partir dos interesses do tempo presente. “A discriminação decisiva foi entre *passado* e *tradição*, e uma das operações vanguardistas mais bem-sucedidas foi liberar o passado das tradições dominantes, com seu peso homogeneizador e sua cumplicidade com o poder” (AGUILAR, 2005, p.40, *grifo do autor*). À vista disso, as vanguardas não negam a tradição, mas a transforma de sujeito em objeto. “Não é que as vanguardas destruíssem o passado, mas sim – em seu pragmatismo e anti-historicismo – o que lhes interessava do passado era aquilo que pudesse libertá-la das sujeições do presente” (AGUILAR, 2005, p.40).

Destarte, no que diz respeito ao Concretismo no Brasil, vemos que ele nasce sob esse signo vanguardista da ruptura e da negação. Sendo assim, o movimento nasce, conforme Rogério Silva (2013, p.13), já predisposto a “um violento embate com alguns setores da sociedade, da crítica literária e artística e da própria criação poética então dominante”. À vista disso, compreendemos o comentário de Hugo Friedrich (1978) a respeito desse novo fazer poético, que então emergia: a Poesia Concreta, para o crítico, é vista como “entulho de palavras e sílabas jogadas mecanicamente” (FRIEDRICH, 1978, p.14). Elizabeth Bishop (1911-1979), famosa poeta estadunidense, pensa de forma similar a Friedrich (1978). Com efeito, a poeta chegou a afirmar, ao visitar o Brasil nos anos 1960, que a Poesia Concreta “parece aqueles experimentos pré-1914, com um pouco de ‘transição’ & [Maria] Jolas e uma pitada de Cummings. É terrivelmente triste” (BISHOP, *apud* PERLOFF, 2013, p.104, grifo próprio). Bishop entrevistou, mesmo que negativamente, assim como Richard Kostelanetz (*apud* LOCKLIN, 1993), a relação entre a poesia cummingsiana e o Concretismo. Entrevê-se, por tal comentário também, uma vez mais, a visão negativa da obra cummingsiana em seu país. De fato, a Poesia Concreta não foi uma poética florescente no mundo anglófilo. Na verdade, o Concretismo foi visto como “bonitinho” demais, desprovido de qualquer conteúdo significativo e semelhante à publicidade (PERLOFF, 2013).

Bayard (*apud* PERLOFF, 2013), por seu turno, afirmou que a associação de expressão e conteúdo proposto pelos concretos seria um exemplo daquilo que Umberto Eco havia intitulado como “falácia icônica”, isto é, “a falácia de que ‘um signo tem as mesmas propriedades de seu objeto e é ao mesmo tempo semelhante, análogo e motivado por esse objeto’” (PERLOFF, 2013, p.97). Para Bayard, então, a Poesia Concreta persegue um ideal cratilista, ou seja, “as propriedades sonoras e visuais de uma dada palavra teriam valor mimético e que, por extensão, a poesia concreta iguala a ‘forma gráfico-tipográfica com função

semântica” (PERLOFF, 2013, p.97). Em território brasileiro, a crítica também, muitas vezes, viu negativamente o Concretismo. Heloísa Buarque de Hollanda referiu-se ao movimento da seguinte maneira: “Fui uma fã ferrenha do concretismo com a mesma força estranha que, mais tarde, me levou a rejeitá-lo” (*apud* AGUILAR, 2005, p.16). Todavia, não foi apenas Hollanda que percorreu tal trajeto, mas vários intelectuais brasileiros que passaram da adesão à condenação. Malgrado as críticas negativas, a estética tipográfica e caligráfica marcou a cena literária brasileira na década de 1960, ao mesmo tempo que declinou rapidamente. Parece-nos que esse Movimento brasileiro foi o mais apto a receber a obra cummingsiana: assim como Cummings, em seu país, trouxe adeptos e detratores, o Movimento Concreto Brasileiro também o fez e, assim como o poeta estadunidense, os concretos estavam dispostos a trazer algo novo, independente da crítica do período.

O Concretismo no Brasil surge na cidade de São Paulo, em meados da década de 1950. Conforme Alfredo Bosi (1988, p.531), “impôs-se, a partir de 1956, como a expressão mais viva e atuante da [...] vanguarda estética” brasileira. Ainda segundo o estudioso, no cenário poético do Brasil, o Concretismo se colocou como “antítese à vertente intimista e estetizante dos anos de 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas européias” (BOSI, 1988, p.532). Além disso, a Poesia Concreta teve em vista de maneira muito radical a definição da arte como “*techné*”, ou seja, como aponta Bosi (1988, p.532), arte “como atividade produtora”. Deste modo, para os poetas que engendraram o projeto, o poema é caracterizado como “objeto de linguagem” (BOSI, 1988). Pelas palavras de Augusto de Campos (1975a), a poesia é “Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras atuam como objetos autônomos” (CAMPOS, A, 1975a, p.34).

A evolução concretista se pautou na constituição de um repertório edificado de acordo com o postulado da crise terminal do verso. Essa crise se inicia, conforme os manifestos concretistas, a partir da publicação do consagrado poema de Mallarmé, *Un coup de dés*, em 1897. Todavia, há um acentuamento da crise do verso com as vanguardas históricas e com as operações literárias de certos nomes que seriam incluídos no *paideuma* concreto, a citar, James Joyce, Ezra Pound e, o poeta aqui contemplado, E.E.Cummings (AGUILAR, 2005).

Todavia, antes de adentrarmos na questão do *paideuma* concreto, no que concerne ao programa do Movimento, em 1958, na edição *noigandres 4*, o grupo publica o famoso “Plano-piloto para a poesia concreta”. Seguindo o plano, a Poesia Concreta seria o “produto de uma

evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso” (CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, 1975, p.156). Além desse aspecto, os poetas afirmam que a Poesia Concreta “começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, o que denominam de “espaço qualificado”, ou seja, “estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear” (CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, 1975, p.156). Entrevemos, por tal comentário, o alto poder imagético da Poesia Concreta, que investe no signo o poder representativo.

O pressuposto que usaram os poetas concretos foi, segundo Aguilar (2005), mimeticamente vanguardista. Todavia, os resultados que obtiveram por sua revisão transformaram de maneira radical seus antecessores. A semelhança entre os concretos e as vanguardas se vê em três planos: 1. como periodizam as vanguardas, 2. na escolha dos autores para a construção de um repertório e linhagem e 3. nos modos de intervenção do arquivo (AGUILAR, 2005).

Segundo Aguilar (2005), o ato de periodizar é essencial para as Vanguardas, devido ao fato de basearem suas práticas na irrupção do novo e se autolegitimarem a partir dessa categoria. Sendo assim, os teóricos concretistas partem do texto de Mallarmé, o já mencionado “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1897), por ser o primeiro poema em que a comunicação se faz no nível da estrutura verbo-visual, e não propriamente no nível do tema (BOSI, 1988). Além disso, segundo Augusto de Campos (1975a, p.34), Mallarmé propõe a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da Ideia” e a espacialização visual. O momento de ruptura, então, o qual é habitualmente datado na década de 1910, desloca-se em direção ao final do século, com Mallarmé e seu poema constelação.

Ao realizar esse deslocamento, os poetas concretos alteraram as diretrizes básicas pelas quais se organizavam as vanguardas no arquivo: destruição de um critério cronológico, recusa a um ordenamento por “ismos” ou autores (o poema de Mallarmé pode ser considerado de vanguarda, mas não sua pessoa) e ênfase nas linhas confrontadas ou opostas no próprio cerne das vanguardas históricas. Do ponto de vista da referência aos grupos de vanguardas, os poetas concretos recusaram o lugar predominante ocupado pelos surrealistas, considerados por boa parte da crítica dessa época - e ainda pela atual – os vanguardistas por excelência (AGUILAR, 2005, p.65).

Conforme Augusto de Campos (1991b, p.177), “os vários pugil/ismos do começo do século [...] tiveram o infortúnio de obscurecer a importância” do poema de Mallarmé, e prossegue que essa obra foi o “primeiro poema funcionalmente moderno, futuro-demais para

sua época, equação poética que vale por si só todo o vozerio das vanguardas reformadoras de alguns anos depois” (CAMPOS, A, 1991b, p.177). Segundo os poetas concretos, Mallarmé é o inventor de uma poética que se pauta em um processo que se poderia exemplificar através da palavra “estrutura”.

Acrescentemos que o uso particular [...] da palavra estrutura, tem em vista uma entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo (CAMPOS, A, 1991b, p.177).

À vista disso, o sentido de estrutura se contrapõe à organização linear e aditiva tradicional, e se torna “o elemento básico da nova ordem expressiva da formulação poética, que repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagem” (CAMPOS, A, 1991b, p.178). Além disso, o poema constelação de Mallarmé é o desfecho da descoberta da necessidade de uma tipografia funcional que evidencie as metamorfoses, assim como os fluxos e refluxos das imagens. No caso do poeta francês, a tipografia funcional se corporifica nos seguintes efeitos: “a) emprego de tipos diversos [...]. / b) a posição das linhas tipográficas na página [...]. / c) os “brancos” [...]. / d) o uso especial da página [...].” (CAMPOS, A, 1991b, p.178-179).

De maneira a justificar esse tipo de deslocamento na periodização, os concretos foram obrigados a elaborar novos critérios, ou seja, a poesia espacial e agressão sobre a linguagem, e, com eles, empregar a figura mediadora do repertório, o qual denominaram de *paideuma* (AGUILAR, 2005). Esse “*paideuma*”, conforme Haroldo de Campos (1975, p.47), é uma relação de autores “culturmorfologicamente” atuantes no período histórico.

Haroldo de Campos (1969) chegou a afirmar que existem duas possíveis maneiras de se abordar o fenômeno literário. O primeiro seria o Critério Histórico ou *Diacrônico*, o qual

procura reconhecer, ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história [...] as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-lhes as concordâncias e discordâncias, sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético atual (CAMPOS, H. 1969, p.205).

À vista desse comentário, notamos que a posição adotada pelo historiador literário diacrônico é esteticamente neutra, ou, pelas palavras de Haroldo de Campos (1969, p.205-206), "interessa-

lhe a congérie dos fatos, seus desdobramentos, sua sucessão no eixo do tempo”. Por outro lado, o segundo critério possível seria o "estético-criativo" ou *Sincrônico*. O crítico desse segundo grupo não se comporta como o primeiro, ou seja, não se porta de um modo "esteticamente indiferente". Segundo Roman Jakobson (*apud* CAMPOS, H, 1969, p.207), "a descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida". Observamos, assim, que os autores do *paideuma* concreto são selecionados a partir de um "valor relativo, funcional, e não o eterno, canonizado" (CAMPOS, H, 1969, p.216).

Na composição de seu repertório, os poetas rejeitaram a ideia do arquivo como tradição recebida e separaram a noção de vanguarda do *corpus* que lhe é, supostamente, próprio, como entrevisto com Mallarmé e seu "*poème plante*". Feito isso, o *paideuma* final era formado por um repertório que tinha pouco ou nada a ver com o *corpus* tradicional das vanguardas, como mencionado acima. Sendo assim, tal *paideuma*, que age por contraste e diferenciação, rejeita a valorização da tradição literária a qual segue as linhas imperantes. O que ocorre é o fato de não encontrar as linhas da evolução na atmosfera de um único período, nem nos hábitos de determinada época. Diferentemente, encontra nas margens, no não-representativo (AGUILAR, 2005). Segundo Aguilar (2005), essa heterogeneidade do repertório pouco importa. Na verdade, a dessemelhança e diversidade é um exemplo de que o *paideuma* é uma elaboração de "discípulos" e não algo concedido. De fato, "o que une os escritores eleitos é que todos eles assumiram uma atitude nova e radical ante a linguagem" (AGUILAR, 2005, p.66).

Nos textos iniciais do Movimento Concreto, o *paideuma* era formado por quatro escritores estrangeiros – apontados acima –, o que, conforme Aguilar (2005), aponta para o caráter universalista do movimento em suas primeiras manifestações: o francês, Stéphane Mallarmé (1842-1898), o irlandês, James Joyce (1882-1941), o norte-americano exilado na Europa, Ezra Pound (1885-1972) e o norte-americano, E.E. Cummings (1894-1962). Os eixos que orientaram a escolha de determinados autores se pautaram na superação do verso e da busca de uma unidade mínima da poesia que, exatamente, substituísse o verso. Desses quatro autores, os poetas que engendraram o Concretismo no Brasil priorizaram a característica que mais serviu à proposta. Destarte, de Mallarmé, escolheram seu método prismográfico. De Ezra Pound, o método ideográfico como representação direta das imagens, assim como a elaboração de sua tarefa do tradutor e da tradição. James Joyce contribuiu com seu método de palimpsesto, assim como o da atomização da linguagem, isto é, a palavra metáfora, e a ideia da "verbivocovisualidade". Por fim, de E.E.Cummings, os concretos privilegiaram a sua técnica

da pulverização fonética, atomização de palavras, tipografia fisionômica e valorização expressionista (AGUILAR, 2005; CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, 1975). Exceto no caso de Ezra Pound, o interesse maior do grupo paulista favoreceu as relações estruturais e as manifestações visuais quando presentes (AGUILAR, 2005).

À vista dos nomes que compuseram o *paideuma* inicial do movimento, notamos que, apesar da distância territorial entre eles, os três nomes – Mallarmé, Joyce e Pound – já haviam influenciado E.E.Cummings. Deste modo, observar claramente a forma como Cummings surge em composições concretistas é um trabalho, no mínimo, escorregadio. Apontar com certeza que determinada técnica é cummingsiana, além de arriscado, pode se mostrar impróprio. Sendo assim, será proposta a análise da crítica concreta, especialmente a promulgada por Augusto de Campos, e observações de técnicas cummingsianas que surgem nos trabalhos deste poeta, sem, contudo, uma assertiva convicta. Todavia, acima de tudo, será buscado analisar a influência de Cummings na obra de Augusto de Campos, por ter sido ele o principal autor e crítico do poeta em solo brasileiro, além do mais interessado em sua obra; mas, acima de tudo, pelo tamanho que tomaria o trabalho caso fosse ser analisada a presença em cada autor do Movimento.

No Brasil, a visão da obra cummingsiana se difere da de seu país devido a determinado recorte realizado pelos concretos. Tal afirmação pode ser facilmente observada devido à inclusão do poeta no *paideuma*, o que aponta para uma valorização positiva da obra cummingsiana em solo brasileiro, além do desejo de fazê-lo ser lido no Brasil via tradução proposta por esses mesmos poetas concretos. Apesar da opinião positiva dos irmãos Campos e de Décio Pignatari a respeito de Cummings, é possível notar também um determinado recorte da obra de E.E.Cummings ao selecionar determinados poemas para uma tradução. Deste modo, diferentemente de Joyce e de Ezra Pound, autores de obras vastas em extensão, a obra experimental de Cummings, favorecida pelos poetas paulistas, toma proporções menores, chegando até mesmo à miniatura. Nestes “poemas-miniatura”, como bem notou Daniel Lacerda (2010), a decomposição lexical das palavras, levada a cabo pelo poeta, juntamente com sua tipografia pessoal apontam a medida de sua radicalidade poética. Todavia, um dos possíveis motivos da escolha de E.E.Cummings para a composição do repertório concreto, se encontra no desejo dos três nomes, Joyce, Pound e Cummings, de romper com as poéticas tradicionais. Esse fator, como visto no Capítulo anterior, apesar de mal visto em solo estadunidense, pelo fato de a experimentação cummingsiana não ir em direção às expectativas da crítica vigente de seu período de publicação, encontrou, pela primeira vez, um julgamento que permitiu que sua essência intrínseca florescesse e fosse vista sob um molde que lhe coubesse. Haroldo e Augusto

de Campos e Décio Pignatari, diferentemente da crítica estadunidense, viram a atitude rebelde de Cummings para com a linguagem poética de um novo ângulo, não negativo, mas sim, positivo e prenhe de possibilidades novas para uma nova realidade literária. Tal comentário pode ser facilmente comprovado com a seguinte nota de Augusto de Campos (2015b, p.23):

Ao lado de Pound e Joyce [...] cummings²⁴⁸ é dos poucos que mantêm uma sadia atitude de inconformismo, pesquisando os meios de levar a consequências profundas, num plano de funcionalidade, os assomos de rebeldia intentados pelos grupos das décadas iniciais. Por isso, enquanto outros poetas, com o correr do tempo, mais e mais se historicizam, permanecem esses três, com uma obra viva e aberta, a apontar sendas de superação, aos mais jovens e a fornecer “nutrimento de impulso” a novas expansões.

Com efeito, os poetas concretos, jovens poetas, encontram na obra viva de Pound, Joyce e Cummings, um novo alento, gerador de novas formas.

A crítica negativa norte-americana sentenciou a obra cummingsiana às margens do cânone poético estadunidense, todavia, conforme Augusto de Campos (2015c), seguindo o mesmo caminho de Norman Friedman, “Cummings está entre os grandes da poesia moderna norte-americana” (p.13). Como visto anteriormente, a principal área de atrito entre os críticos e a obra de Cummings se encontra, não apenas na excessiva sentimentalidade, mas também, e principalmente, no uso não ortodoxo da tipografia, “as suas famosas ou famigeradas fragmentações de palavras”, conforme Campos (2015c, p.13), e que adentram o campo das artes visuais e não somente da poesia. Diferentemente da crítica estadunidense, a leitura de tal tipografia feita por Campos, ao invés de negativa, se dá em uma chave de admiração. Segundo o poeta brasileiro,

tais desconstruções gráficas são só aparentemente desorganizadas, e, no fundo, são construtivistas ou reconstrutivistas, pois têm finalidades ao mesmo tempo semânticas (buscando, por meio de associações icônicas, reconstituir a experiência sensorial ou imaginativa e multiplicar os níveis de leitura) e estruturais (relativas à divisão estrófica do poema) (CAMPOS, A, 2015c, p.13).

²⁴⁸ Original apresenta grafia do nome de E.E. Cummings em minúsculas.

Além da “tortografia”, como Campos intitula a técnica cummingsiana, outros recursos formais se conjugam, de maneira a formar essa obra tão diferente. Entre tantos artifícios poéticos, se sobressaem:

a cunhagem de vocábulos, em grande parte por processos de afixação; as trocas de funções gramaticais, consistentes sobretudo na conversão de verbos, pronomes, adjetivos, advérbios e conjunções em substantivos; e o deslocamento sintático, ou aquilo que D.J. Grossman [...] denomina de “intersversão”, isto é, a alteração da ordem das palavras, tal como a concebe a estrutura das proposições da lógica discursiva (CAMPOS, A, 2015c, p.14).

Podemos observar por essa leitura cuidadosa da técnica de Cummings, levada a cabo por Augusto de Campos, que, diferentemente dos críticos estadunidenses, os poetas concretos do Brasil viram a novidade cummingsiana com olhos inovadores, observando as potencialidades para a composição do programa concreto. Deste modo, o grupo paulista, especialmente Augusto de Campos, percebeu que o fundamental para compreender a poesia de E.E.Cummings era a percepção de que suas transgressões, tanto tipográficas quanto sintáticas, não eram imaturidade ou gratuidade, mas sim, que o poeta tinha em mente a exploração da visualidade da linguagem tanto a partir do espaço em branco, como Mallarmé, quanto a partir do próprio signo, como Apollinaire, de maneira conjunta, ou seja, sem deixar de lado a responsabilidade para com a linguagem, como apresentado no Capítulo 2.

Sendo assim, para levar seu projeto estético a cabo, o poeta estadunidense “introjeta num idioma moderno ocidental, como o inglês, procedimentos derivados do ideograma chinês (a figuralidade de origem pictográfica e o pensamento por analogia) e de línguas clássicas como o grego ou o latim, tratando o seu idioma como língua flexionada” (CAMPOS, A, 2015c, p.14). À vista disso, segundo a opinião do crítico, Cummings trabalha, por exemplo, a *tmese*, ou seja, a intercalação de palavras, com maestria. Esse processo, que se origina no latim clássico e cujo exemplo tradicional é o verso “*cere-comminuit-brum*”²⁴⁹, atribuído a Ênio (século III a.C.), é atualizado por Cummings e passa, também, a associar-se ao universo cinematográfico. Uma das práticas cummingsianas mais recorrentes e mais admiradas pelos concretos é a da montagem paralela. Conforme um de seus inventores, Griffith, esse procedimento de montagem paralela no cinema já existia na literatura de Charles Dickens (1812-1870) e Gustave Flaubert (1821-1880). No cinema, essa técnica permite ao espectador observar alternadamente, espaços contíguos de uma ação que transcorre simultaneamente. Em alguns poemas de Cummings, a

²⁴⁹ Augusto de Campos traduz esse excerto por: “*cere-esfacela-bro*” (CAMPOS, 2015c, p.17).

montagem paralela pode ocorrer na alternância de dois ou mais enunciados por meio da *tmese* e dos parênteses, como é possível observar no poema abaixo, traduzido por Augusto de Campos, no qual o leitor pode observar, paralelamente, uma abelha voando em direção a uma rosa, ao passo que alguém dorme (MULLER; DOMINGUES, 2005).

44	44
<i>un(bee)mo</i>	i(abe)mó
<i>vi</i>	v
<i>n(in)g</i>	e(lha)l
<i>are(th</i>	você(n
<i>e)you(o</i>	a)está(ú
<i>nly)</i>	nica)
<i>asl(rose)eep</i>	dorm(rosa)indo
(CUMMINGS, 2015, p.144)	(CUMMINGS, 2015, p.145)
	Tradução Augusto de Campos

Segundo Campos (2015b), de Mallarmé a Cummings, o caminho percorrido é quase uma linha reta. Tanto no poeta estadunidense, quanto no francês, “a grafia se faz função” (CAMPOS, A, 2015b, p.24). Como visto acima, o uso de tipos diferentes por parte de Mallarmé, assim como as grandes interseções de branco na página, visam a criar uma estrutura que transcende a versificação linear, o que, conforme Campos (2015b), coloca o poema em um novo prisma. Cummings, mais à frente, “atua diretamente sobre a palavra, desintegrando-a, cria com suas articulações e desarticulações uma verdadeira dialética de olho e fôlego, que faz do poema um objeto sensível, quase palpável” (CAMPOS, A, 2015b, p.25). Campos (2015b), todavia, chama a atenção para o conceito de “letrismo”. Segundo o poeta, o leitor não deve confundir a técnica cummingsiana com o letrismo, pois as palavras não se dissociam de seu significado, nem tampouco as letras valem sozinhas.

A atomização dos vocábulos tem em mira efeitos construtivos de sinestesia do movimento e fisionomia descritiva. Sob a aparência epidérmica de idiosincrasia e anarquismo, a *tortografia* cummingsiana é, paradoxalmente, a correção de uma ortografia inane para a poesia, de uma *mortografia*, ao mesmo tempo que uma das mais sérias tentativas de fazer funcionar dinamicamente o instrumento verbal, reduzindo a um mínimo [...] a distância entre experiência e expressão (CAMPOS, A, 2015b, p.25, *grifo do autor*).

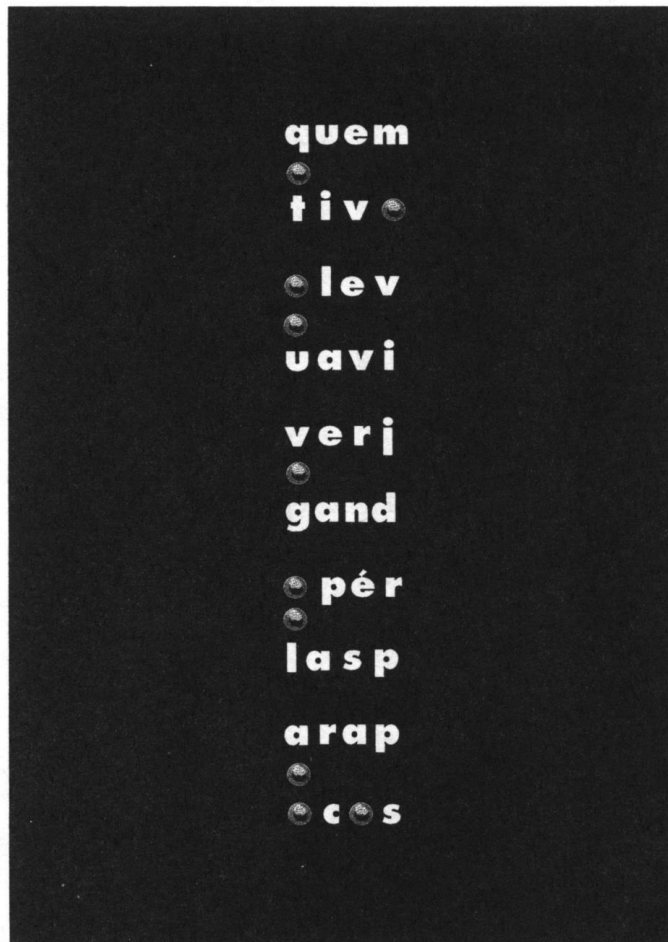
Um dos aspectos mais importantes da leitura de Campos é o fato de perceber que a poética cummingsiana, a qual se refere como “anárquico idioleto”, não é caótica ou mesmo egocêntrica, como pensaram seus pares norte-americanos. Na verdade, diferentemente do que se acreditava, a poética de Cummings “obedece a uma ética que privilegia a criatividade individual contra o conservadorismo da maioria” (CAMPOS, A, 2015c, p.15). Assim, existe o amor e a solidariedade opostos à cobiça e à guerra, a poesia e a emoção em combate ao negócio e à razão guiada pelas instituições ou pelos valores convencionais. Devido a essa filosofia, é possível compreender a simpatia que o poeta tem em relação às crianças, aos amantes, às minorias.

Todavia, apesar de ter consciência do projeto filosófico de Cummings, os poetas concretos, como foi possível perceber pela análise cuidadosa de Augusto de Campos, se voltaram para o aspecto visual da poética cummingsiana. Além disso, conforme Campos (2015f), seria

precisamente o aspecto visual, ou mais que isso, a estrutura gráfico-espacial das composições de Cummings, indissociável de toda uma tecnologia específica (afixação e montagem de palavras, número de letras e de linhas, deslocamento sintático, microrritmia), [...] o ponto de partida para a compreensão dessa poesia, ou seja, o elemento material, objetivo, capaz de fornecer a chave de uma experiência que visa, acima de tudo, “àquela precisão que cria o movimento”, segundo a expressão do próprio poeta. Sem entender isso, qualquer abordagem da poesia de Cummings está destinada ao fracasso, por mais bem intencionada que seja (p.29, grifo próprio).

Sua visão positiva em relação à obra cummingsiana levou o poeta até mesmo a compor poema em sua homenagem que apareceu na edição internacional de 1995 da *SPRING New Series* número 4, publicada pela *E.E. Cummings Society*:

Figura 17: “Pérolas para Cummings” (1994), Augusto de Campos



Fonte: *Spring Journal*
(CAMPOS, A, 1995, p.40)

Nesse poema lê-se o seguinte: “que motivo o levou a viver jogando pérolas para po(r)cos/po(u)cos”. É possível observar nesse poema concretista técnicas cummingsianas, como a da atomização de palavras, que acaba por colocar o poema em uma nova perspectiva, pois a explosão dos vocábulos acaba por gerar outros e, assim, cria novos sentidos. Deste modo, no primeiro verso podemos ler o pronome interrogativo “quem”, primeiro termo facilmente reconhecido. Somente em seguida, o leitor passará a construir o sentido do poema e a compreender que as pequenas pérolas atuam como letras, mais correntemente, como –o. Destarte, após essa percepção, o poema se desdobra, e se pode ler, não “quem”, mas sim, “que m/o/tivo”. Mais importante do que o uso de técnicas cummingsianas apropriadas pelo Concretismo, é a interpretação da obra que aponta claramente para a ideia da pouca valorização da poética de E.E.Cummings em seu país. Além disso, para um falante nativo do português do Brasil, é facilmente percebida a ambiguidade gerada pela pérola na palavra “po(-)cos”, que pode vir a se lida tanto como: 1. “poucos” e que faz referência ao pequeno grupo de

admiradores, ou como 2. “porcos” que se refere ao grupo com visão negativa a respeito da obra. Além disso, o próprio termo final pode ser lido como “ocos”, ou seja, pode vir, uma vez mais, a fazer referência àqueles incapazes de compreender Cummings. No que concerne à visualidade, as “pérolas” se encontram, literalmente, jogadas ao longo do poema, o que aponta, imageticamente, para o ato mencionado por Campos.

Augusto de Campos (2015f) chegou, de fato, a afirmar que o boicote contra a poesia cummingsiana começou a se dissolver com o Concretismo Brasileiro. Segundo o crítico, “foi por tê-lo entendido mais cedo que os outros, que a *poesia concreta* brasileira – que já no início da década de 1950 situava Cummings na perspectiva das novas estruturas poéticas e da ‘obra aberta’ – pôde estar presente e até antecipar-se à ‘reabilitação’ do poeta” (CAMPOS, A, 2015f, p.29, *grifo do autor*). Essa “reabilitação” da tipografia cummingsiana se deve à atitude dos poetas concretos de publicar a tradução de alguns dos mais radicais poemas de Cummings. Contudo, antes de adentrarmos às questões tradutórias (tema que será tratado nos subcapítulos seguintes), cumpre nos questionar como foi esse influxo “tortográfico” na poesia de Augusto de Campos e dos Concretos. Será proposta aqui uma análise mais abrangente da influência de técnicas cummingsianas na poesia de Augusto de Campos, devido ao espaço de que dispomos. Conquanto sejam feitos apontamentos de técnicas nas obras de outros poetas do Concretismo, o espaço para tais leituras será mais reduzido.

A obra de Augusto de Campos divulgada principalmente ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970, em edições do autor e de revistas como *Noigandres* e *Invenção*, foi recolhida pela primeira vez em *Viva Vaia – poesia 1949-1979* (1979). O percurso do poeta tem início, como é possível observar pela coletânea de poemas reunidos, no final dos anos 1940, ou seja, caso desejássemos fazer uma espécie de comparação, seria possível perceber que Augusto de Campos começa a produzir poemas quase vinte anos depois do início da carreira de E.E. Cummings. Apesar de ser uma comparação delicada de ser feita, devido à distância tanto temporal quanto territorial, o que é possível notar é o fato de que Cummings e sua técnica estavam à frente do seu tempo, pois só anos depois que a estética concreta surgiria e teria um impacto.

No início da carreira de Augusto de Campos, observamos poemas longos e distantes do modernismo de 1922. Conforme Dolhnikoff (2017), “nada de síntese, nada da implosão do eu lírico, nada de coloquialismo. Mas muitos decassílabos heroicos, muitas referências ao ‘poeta’, muitos versos na segunda pessoa do singular (para não falar de muitas passagens simplesmente incompreensíveis).” Tais características se notam em *O rei menos o reino* (1949-1951), *O sol*

por natural (1950-1951), *Ad augustum per angusta* (1951-1952) e *Os sentidos sentidos* (1951-1952). Contudo, apesar disso, em *O sol por natural* (1950-1951), encontramos o poema “Ofertório”:

Figura 18: “Ofertório” (1979), Augusto de Campos
 Sol, espelho do sol, outro sol, doña sol.
 Oponente do sol, distribuidora de belezas.
 Lúcida mão sobre os meus olhos, lago.
 Aplaca-me, eu o rude, aura luz alba
 Nascida, alimenta-me de ouro
 Gêmea da luz
 E SOL.

Fonte: *Viva Vaia - poesia 1949-1979* (1979)
 (CAMPOS, A, 1979, p.35)

O nome atribuído ao título do poema faz referência ao ritual católico da missa em que se realiza a Liturgia Eucarística composta pela Oração Eucarística e pela Comunhão. É nesse momento que as oferendas se iniciam. “A comunidade oferece seus sacrifícios através do pão e do vinho entregues ao sacerdote para a transformação” (LITURGIA, 2010, *apud* MASSUDA, 20, p. 297-298). O ofertório cristão é o ponto em que o homem oferece sua vida a Deus, ou seja, é o instante que o humano e o divino, o profano e o sagrado estão unidos.

No que toca ao poema de Campos, notamos que existe uma invocação ao Sol, que pode ser visto como um Deus pagão, todavia, esse Deus Sol se torna “*doña sol*”. Isto aponta para a personificação de um ser sagrado e profano. Aqui, contudo, mais do que a interpretação do poema, cumpre observar sua construção visual. De fato, Campos ainda se encontra na fase pré-concretista, contudo, essa obra aponta para influências da poesia figurativa e caligrâmica, pois observamos o discurso verbal se encaixando em uma forma figurativa, como em Apollinaire. “Ofertório” (1979) se comporta como “*Easter Wings*” (1633) de George Herbert (1593-1633), pois da mesma forma que o formato das asas do poema completam seu sentido, apesar de não reproduzir imitativamente seu tema, o formato do objeto litúrgico figurativizado reproduz esse momento cristão e coloca o poema como objeto palpável e figurativo.

Cummings, após a recusa por partes de diversos editores para a publicação de certos poemas, constrói o poema-figura abaixo:

TO
 Farrar & Rinehart

Simon & Schuster
 Coward-McCann
 Limited Editions
 Harcourt, Brace
 Random House
 Equinox Press
 Smith & Haas
 Viking Press
 Knopf
 Dutton
 Harper's
 Scribner's
 Covici, Friede
 (CUMMINS, 2016, p.408)

No Thanks, obra de 1935, é uma das mais importantes coletâneas de poemas de Cummings, se abre com esta irônica obra: uma taça celebrativa que comemora a publicação do livro com todos os nomes de editores que no passado haviam-no rejeitado. Apesar de, com efeito, a relação ser em menor grau, pois o trabalho de Campos se liga mais ao caligrama de Apollinaire, essa é uma das possíveis relações entre a poesia cummingsiana e a de Augusto de Campos. Assim como a poética cummingsiana, o formato do poema de Campos atua em sua interpretação, ou seja, a tipografia expressionista de Cummings. Isto é, por mais que busque encaixar as palavras no desenho, ao modo de Apollinaire, existe também a responsabilidade para com a linguagem, como em Cummings e não meramente a busca da visualidade. Existe em “Ofertório”, o trabalho com duplos sentidos da palavra “sol”, que, como apontado acima, tanto é o próprio astro com sua luminosidade, quanto a mulher Sol que, assim como a estrela, ilumina o eu lírico. A tipografia fisionômica trabalhada por Cummings e com influência de Apollinaire foi um dos pontos de interesse por parte dos poetas concretos da técnica cummingsiana. Nas primeiras obras do poeta estadunidense já vemos trabalhos com a técnica tipográfica fisionômica, como com seu famoso poema “*the sky was*” da coleção *XLI poems*, publicada em 1925, ou seja, início da carreira de E.E.Cummings.

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

Figura 19: “Poeta ex pulmões” (1979), Augusto de Campos

o poeta ex pulmões puls'harpas amplorosos acórdeons ao fim dois ares rarefeitos:	quem deplora polos olhos damor uma letra	o poeta um pequeno petit petit petilit tie dedo sobre o botão do seio com uma jóia dentro
fará afiorábios "amo" beljará Lygia por uma fimbria?	quem diadema pelos dedos tãmara sobre a tẽmpora	o poeta fragrante narina sobre o flõreo poro
niña Voz)	quem rainha pelos lábios a m(bem, bem)água me	o poeta uma boca lalipsíngua contigua lygia
bel (a língua aravia ongavia abrevia pedra pedraria rei Ofim rei Ouvi-la)	por um cal inho no seu meu deu dia s dedo esmago um amuleto escrito "schicksal schicksal" hu m orto	ah ah oh ah oh ar amameameambos com o mesmo galgo calado aplacare
ten (iña Voz veueta d'or fluor de vidr' a l'afalac de l' amor) e broso plant'um ouvido em seu jardim	morde o grito	o amor amor é mais que o cio de um esquilo a morte amor te engole peromnã augulygia

Fonte: *Viva Vaia – poesia 1949-1979* (1979)
(CAMPOS, A, 1979, p.60-61-62)

É facilmente observável o uso do parêntese, assim como o trabalho sonoro do poema, pois, como vimos, Cummings levou a cabo a experimentação com a aproximação de palavras com padrões sonoros similares. Em Campos (1979), podemos ler versos como o entre parêntese onde se lê: “a língua aravia/ ongavia abrevia/ pedra pedraria” no qual o padrão sonoro é mais predominante do que o próprio sentido. Além disso, é possível também perceber o trabalho com a pulverização fonética a partir da divisão das seguintes palavras: “hu/m/orto” que no poema pode se tornar tanto o numeral “hum” quanto o adjetivo “morto”; técnica que seria usada à frente na composição do poema em homenagem a Cummings.

Contudo, é na verdade a obra *Poetamenos* de 1953 que estabelece o primeiro contato entre Augusto de Campos e E.E. Cummings, contato este que definitivamente temos afirmado pelo próprio poeta. O poeta brasileiro envia essa coleção para Cummings em 1955, o que aponta definitivamente para o interesse de Campos na obra cummingsiana. Nos textos apresentados

anteriormente, existe uma aproximação parcial, em menor grau e, poderíamos dizer, escorregadia, malgrado o fato de que, no poema acima, existirem muitos traços cummingsianos, podendo ser viável a ideia de que Campos estava lendo ou acabara de ler algo do poeta estadunidense. A partir de *Poetamenos* (1953), todavia, já podemos afirmar o conhecimento da obra de Cummings por parte de Augusto de Campos. E provavelmente neste período, o poeta concreto estava lendo os poemas norte-americanos e iniciando mais fortemente o trabalho com as técnicas experimentais, como as já mencionadas: pulverização fonética, tipografia expressionista e atomização de palavras.

Augusto de Campos (1975b) afirma que *Poetamenos* (1953) aspira à esperança de uma “*klangfarbenmelodie*” ou, em português, uma “melodia de timbres” com palavras, ao modo de Webern, isto é, “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (CAMPOS, A, 1975b, p.15). Os instrumentos, todavia, seriam: 1. frase, 2. palavra, 3. sílaba e 4. letra(s), cujos timbres se definiriam a partir de um tema “gráfico-fonético” ou melhor, fazendo uso do termo poundiano, “ideogrâmico”. “Eis os amantes” (1953) e “lygia fingers” (1953), conhecidos poemas de Campos, apresentam a possibilidade de uma “reverberação”, conforme o autor, ou seja, uma “leitura oral – vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na *klangfarbenmelodie* de Webern” (CAMPOS, A, 1975b, p.15). Essa obra de Campos trabalha a ideia musical encontrada, mais especificamente, em Mallarmé e seu poema-partitura “*Un coup de dés*” (1897). O poeta francês, para Campos (1991b), seria

o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos figura comparável, esteticamente, ao valor musical da ‘série’, descoberta por Schoenberg, purificada por Webern e, através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos [...] (CAMPOS, A, 1991b, p.177).

Mallarmé e, em seguida Campos, trabalham com suas obras a

utilização dinâmica dos recursos tipográficos já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal-sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção (CAMPOS, A, 1975c, p.18).

Contudo, ao lado de Mallarmé, podemos ver a influência de E.E. Cummings, especialmente a experimentação com a pulverização fonética, ou, pelas palavras de Haroldo de Campos (1975, p.47), “sintaxe espacial axiada no fonema”, atomização de palavras e também a invenção vocabular e, claro, uma técnica característica do poeta norte-americano, o uso de parênteses. À vista disso, no primeiro poema, “Eis os amantes” (1979), podemos observar as técnicas cummingsianas mencionadas ao lado das mallarmaicas e, mais especificamente, chamamos atenção para o seguinte verso: “semen(t)emventre”. Aqui, a técnica de Cummings é mais visível. Podemos ver o parêntese funcionando claramente e a multiplicidade de sentidos conjugados nesse verso graças ao trabalho com as palavras. Deste modo, podemos ler os vocábulos “semem” [sêmen] e “semente”, que criam uma leitura fisiológica do ato sexual, assim como uma metafórica, isto é, “sêmen em ventre” e “semente em ventre”. Contudo, mais ainda, é interessante notar o aspecto visual presente nesse verso: os parênteses, de forma semelhante ao poema anteriormente apresentado, “*i carry your heart with me(i carry it in)*” (1958)²⁵¹, tem função imagética, ou seja, ele pode ser visualizado como o próprio útero feminino e a letra –t como a semente no ventre. Nos parece assim, inegável a influência de E.E. Cummings nesse poema.

Figura 20: “eis os amantes” (1979), Augusto de Campos

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cimaeu baixela
 ecoraçambos
 d u p l a m p l i n f a n t u n o (s) e m p r e
 semen(t)emventre
 estêsse aquelêle
 inhumenoutro

Fonte: *Viva Vaia - Poesia 1949-1979* (1979)
 (CAMPOS, A, 1979, p.70)

²⁵¹ Apesar de a data da publicação do poema cummingsiano ser posterior ao de Campos, o que aqui se deseja mostrar é a utilização do parêntese, técnica recorrente do poeta E.E. Cummings ao longo de sua carreira.

No que toca ao poema “lygia fingers” (1979), segundo Augusto de Campos (1978), essa obra seria uma representação ideogrâmica do tema da mulher amada, como se nota com sua leitura:

Figura 21: “lygia fingers” (1979), Augusto de Campos



Fonte: *Viva Vaia - Poesia, 1949-1979* (1979)
(CAMPOS, A, 1979, p.68)

Deste modo, a obra se realiza a partir da justaposição associativa e cumulativa de substantivos (mãe, *figlia*, *sorella*) em relação ao adjetivo “felina” e suas diversas variações semânticas, tais como: “*fingers*”, “*digital*”, “*dedat*”, “*grypho*”, “*lince*”. O nome próprio, “Lygia”, é fragmentariamente reiterado tanto sob a forma de anagramas presentes em outras palavras, como “*di-gi-tal*”, “*ly-nx*” “*fe-ly-na*” “*fig-li-a*”, “*fe-li-x*”, “*on-ly*”, “*lone-ly*”, de maneira a criar um efeito de onipresença dessa mulher ao longo de todo o poema, o que culmina, ao final, na última letra do poema, –l, que remete ao seu início, criando uma espécie de círculo, no qual início e fim se encontram infinitamente. A letra –l, conforme Campos (1978), funciona como redução dinâmica, abreviação tanto semântica quanto sonora que conduz o leitor sem dificuldade para o nome próprio “Lygia”, sem que houvesse necessidade da reiteração com o uso da cor vermelha.

Caso esta obra não trabalhasse com cores, facilmente poderia ser confundida com um poema cummingsiano, sem uma leitura inicial que apontasse para seu idioma. Além disso, um

dos aspectos que mais aproximam Campos e Cummings, especialmente em um poema como “lygia fingers” (1953) é a responsabilidade do poema para com a língua e não somente para a experimentação visual do poema. Como bem colocou o poeta brasileiro: “Não afasto o elemento significação de minha poesia; procuro dinamizá-lo dentro de uma estrutura verbivocovisual onde atuem em toda a sua extensão, com o máximo de rendimento possível os elementos todos do poema” (CAMPOS, A, 1978, p.66). Sob a luz de tal afirmação, notamos a influência de E.E. Cummings na criação de *Poetamenos* (1953). Campos não trabalha apenas com a importância do poema-partitura de Mallarmé, ou com a visualidade de Apollinaire, mas também leva em consideração a funcionalidade das palavras em sua poesia, ao modo cummingsiano. Ademais, o que é importante notar com os poemas dessa obra, é o que foi apontado no início do capítulo: é possível encontrar Cummings dissolvido na obra dos concretos. A influência surge, então, mais pontuada e não de maneira patente e clara. Muitas vezes sua presença constará em um único verso, no uso de determinada técnica que apontará para o “cummingsiano”, pois, ao lado do poeta estadunidense, muitas outras influências estão atadas.

Um dos exemplos, contudo, em que a poesia de Augusto de Campos parece dialogar intimamente com a poética cummingsiana, como bem notou Daniel Lacerda (2010), é *Bestiário - para fagote e esôfago* (1955). Diferentemente de *Poetamenos* (1953), essa obra não é uma série, e sim um poema longo, e, conforme Luis Dolhnikoff (2017), o melhor da fase pré-concretista. Conforme o crítico, Augusto de Campos levou ao extremo o recurso da *tmese*, técnica prezada na poética cummingsiana e elogiada pelo poeta. “A presença, em *tmese*, da própria palavra ‘*tmese*’, entrecortando o vocábulo infinitesimal – disposto em átomos ‘infin’/ ‘itesi’/ ‘mal’ – não deixa dúvida quanto ao influxo de cummings sobre a peça de Augusto” (LACERDA, 2010, p.163). Ademais, é possível notar que os termos “itesi”, “*tmese*” e “em tese” rimam alternadamente e são como o cerne do poema. Além disso, seria até mesmo possível pensar ser essa obra uma homenagem a E.E. Cummings, o “poeta das minúsculas”, o poeta “infinitesimal”, com sua obra em miniatura e sua pequenez representada pelo “i” em minúsculas. (Apesar de ser possível, no entanto, uma afirmação não será dada, o que foi aqui proposto é apenas uma leitura).

sim
o poeta
infin
itesi
(tmese)
mal

(em tese)
 existe
 e se mani
 (ainda)
 festa
 nesta
 ani
 (triste)
 mal
 espécie
 que lhe é
 funesta
 (CAMPOS, A, 1979, p.75)

Contudo, o excerto que se encontra na terceira página, revela-se ainda mais cummingsiano:

ou
 para
 sita
 para
 li
 ti
 co
 se
 equi
 (con
 dor)
 para
 (no
 vôo)
 libr
 (à
 brisa)
 ista
 à
 seca
 lista
 de
 zebra
 em
 zoo
 (CAMPOS, A, 1979, p.77)

Neste excerto, observam-se facilmente *tmeses* cummingsianas, pulverizações fonéticas e atomizações de palavras. Os dois vocábulos fragmentados “para” / “sita para” / “lítico”. Ademais, os parênteses são usados ao modo cummingsiano: “equi(condor) para (no voo) libr (à brisa) ista”. Augusto, com essa parte de *Bestiário - para fagote e esôfago* (1955), constrói o

poema seguindo técnicas de Cummings: é possível isolar os vocábulos entre parênteses daqueles que se encontram fora dele. Assim, lê-se: “condor no vôo à brisa”. No que concerne ao poema fora dos parênteses, o termo “equi” se conecta tanto de maneira a formar “equipara”, quanto “equilibrista”. Temos, então, poemas que se conjugam, como o poema abaixo de E.E.Cummings e o apresentado anteriormente como ilustração da técnica de montagem paralela.

*pieces (in darker
than small is dirtiest
any city's least
street) of mirror*

*lying are each(why
do people say it's un
lucky to break one)
whole with sky
(CUMMINGS, 2016, p.664)*

O leitor encontra quatro ideias que ao final se conjugam, mas que são dispostas simultaneamente de maneira a mimetizar o próprio tema: 1. *pieces of mirror*; 2. *in darker than small is dirtiest any city's least street*; 3. *lying are each whole with sky* e 4. *why do people say it's unlucky to break one*.

Por fim, temos o último excerto do poema, exposto abaixo:

mais
baixo
que
o
lixeiro
que
cheira
a
lixo
mas
ao
menos
tem
cheiro
o
poeta
lagartixa
no
escuro
bicho
inodoro

e
solitário
em
seu
labor
atório
sem
sol
ou
sal
ário

(CAMPOS, A, 1979, p.80)

Neste poema, o que cumpre apontar mais especificamente é, uma vez mais, a pulverização fonética e atomização de palavras que, por conseguinte, formam palavras que criam diferentes sentidos dentro do poema. Exemplos de tal técnica podem ser encontrados nos seguintes versos: “poeta [...] em/ seu/ labor/ atório” e “sem/ sol/ ou/ sal/ ário”. No primeiro exemplo é possível encontrar o poeta tanto em seu ofício, através da palavra “labor”, quanto no espaço físico no qual realiza seu ofício, “laboratório”. Já no segundo exemplo, temos o poeta sem dinheiro, pois a palavra “sal” pode facilmente fazer referência ao valor que a substância teve ao longo da História e, quando unido ao verso seguinte, “ário”, se torna o “ganha pão” atual daqueles que exercem algum trabalho. Por outras palavras, percebemos que, por mais que o poeta se esforce, sua dedicação não é reconhecida.

Como é possível perceber com o poema de E.E. Cummings apresentado abaixo, essa técnica de rompimento com palavras de maneira a trabalhar com mais de um vocábulo e, por conseguinte, mais de um sentido, foi muito utilizada pelo poeta estadunidense:

so little he is
So.
Little
ness be

(ing)
comes ex
-pert-
Ly [...]
(CUMMINGS, 2016, p.502)

Após a leitura, notamos que Cummings trabalha com os sentidos, principalmente, dos termos “*little*”, “*be*” e “*ex/pert*”. O adjetivo “*little*” presente no terceiro verso da primeira estrofe, se metamorfoseia ao juntar-se ao sufixo “*ness*”, tornando-se “*littleness*”. Como

sabemos, “*little*” significa “pequeno”, o sufixo “*ness*”, por sua vez, acrescenta ao adjetivo unido o “*state*”, isto é, a condição, a qualidade ou o estado que se encontra esse adjetivo. Assim, Cummings, ao estruturar o sufixo no verso abaixo do adjetivo “*little*”, amplifica a pequenez do “*he*” ao qual faz referência. No que toca ao verbo *to “be”*, Cummings apresenta um jogo entre o verbo no presente e no presente contínuo (“*ing*”), contudo, assim como em “parasita/paralítico” de Campos, o verbo pode também se ligar ao verbo *to come* (“*comes*”), que surge logo abaixo e se torna “*becomes*”. O “*little he*” (pequenino ele), então, “*becomes*” (se torna), e aqui surge outro jogo de criação de sentido, pois pode ser “*ex*”, “*expert*” e, ainda mais, “*expertly*”. Notamos, assim, que Cummings cria diversas camadas de leitura sobrepostas, graças a sua fragmentação que permite uma simultaneidade de sentidos.

Além de todos esses aspectos técnicos, o que se nota também com a leitura dos três excertos, é sua qualidade visual. O fagote e o esôfago indicados no título são, ambos, estruturas tubulares, apesar de não serem perfeitamente cilíndricas, e tal formato é evocado pelas formas das estrofes. Técnica que, apesar de facilmente ter sido influência de Apollinaire, é também encontrável em E.E.Cummings, como seu poema “*the sky was*”, da coletânea *XLI Poems* (1925), poema que mimetiza a fumaça de um trem, como já apresentado acima, o que demonstra que, de fato, um dos pontos de maior interesse da poesia cummingsiana era seu aspecto visual, como mencionado por Gonzalo Aguilar (2005).

Até aqui, foi possível perceber que, de fato, o que os poetas concretistas tomaram de E.E. Cummings foram as técnicas que apontaram no plano-piloto para a poesia concreta. No que toca à influência de técnicas cummingsianas na fase Concretista, especialmente a fase “matemática”, notamos que esta se encontra ainda mais diluída e de difícil apontamento.

Como sabemos, o Concretismo tinha o verso como uma unidade rítmico-formal que seria submetido a um questionamento radical. Como afirmou Aguilar (2005, p.175, *grifo do autor*),

na história e no programa da poesia concreta, a crítica mobilizou todas as suas forças conceituais com o fim de explicar o encerramento do ciclo histórico e formal do verso. As considerações que confluíram nesta crítica negativa procediam tanto de uma concepção da história da poesia do ponto de vista da *técnica*, como da apropriação de uma série de conceitos e elementos tomados da crítica literária e dos discursos inovadores que as Bienais de Arte e Arquitetura traziam consigo.

Todavia, no cerne, o que os textos programáticos do movimento estavam discutindo não se referia apenas a questão dos procedimentos, mas também na especificidade do poético, isto

é, conforme Aguilar (2005), a aparência formal era a mais eficaz para a apresentação do poético. Passa-se, então, de uma crítica negativa do verso a uma consideração positiva da produção poética e, com isso, termos são forjados ou mesmo reformulados, trazendo à luz conceitos tais como: ideograma, estrutura dinâmica, verbivocovisualidade e escrita icônica. Essas questões, ainda que em menor grau, já surgiam na fase pré-concreta de Augusto de Campos, como visto acima.

A impossibilidade de utilizar o verso como chave de leitura para as poéticas vanguardistas explica porque estas se situaram frente ao material da perspectiva do novo e da impugnação dos esquemas tradicionais herdados. Nestes, o verso desempenhava um papel-chave e supunha uma ideia de ordem e harmonia que a experiência moderna excedia ou não reconhecia como própria (AGUILAR, 2005, p.179).

Para a poesia composta na contemporaneidade, após as intervenções dos poetas vanguardistas, a versificação, a métrica, a rima, assim como outros procedimentos encontram-se no campo do possível e já não apresentam um sentido obrigatório de uso, na verdade, são um mero “repertório de formas” que se encontram à disposição do trabalho poético (AGUILAR, 2005).

O poema, então, como “forma espacial”, resulta das leituras dos poetas concretos em torno do *paideuma* apresentado acima. “A palavra se transforma em uma palavra-coisa, algo que se percebe, mas que não pode ser extraído da página como plano ou totalidade e da rede de relações nas quais entra” (AGUILAR, 2005, p.190). Tem-se, então, o conceito de *Gestalt*. O “plano-piloto para a poesia concreta” (1958) tem o espaço gráfico como “agente estrutural”. As categorias gestálticas, que já faziam parte das Artes Plásticas, proporcionaram à Poesia Concreta um “esqueleto perceptivo”, pelas palavras de Gonzalo Aguilar (2005), o qual seria aplicável ao plano da página, assim como um conjunto de leis que conjugavam a ciência e a estética, tais como “a simplicidade e a ordem como critérios científicos e estéticos e o caráter objetivo dessas estruturas que são propriedades comuns da natureza e da mente” (AGUILAR, 2005, p.191). Conforme Aguilar (2005), as leis da percepção da *Gestalt* são inatas. O poema, como se sabe, é formado de “partes” ou “versos” que se combinam de maneira a formar uma estrutura maior, isto é, o todo.

Os poetas concretos aplicaram as leis gestálticas aos autores do *paideuma*, como critério de leitura, embora, a rigor, só e.e. cummings²⁵² tenha feito uma

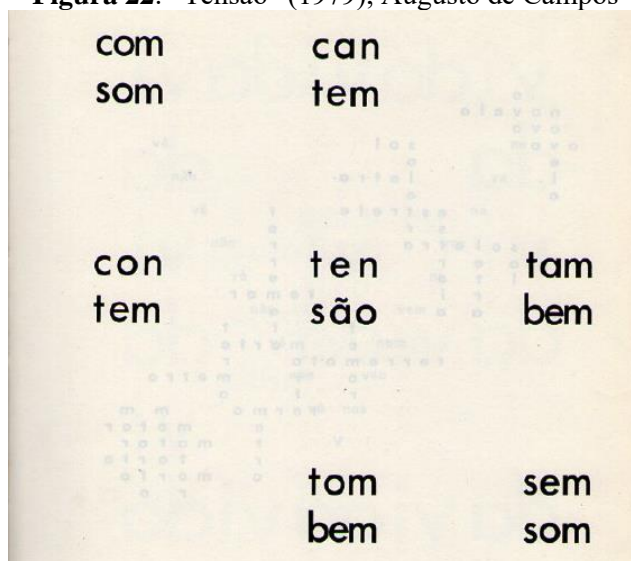
²⁵² Original apresenta grafia do nome de E.E. Cummings em minúsculas.

utilização intencional de tais leis. Mas o fato de que as aplicassem mostra claramente como tratavam de buscar no paideuma, ainda que em leituras a contrapelo, uma legitimação para o trabalho de espacialização que estavam realizando (AGUILAR, 2005, p.192).

Contudo, em Cummings, as disposições espaciais que viriam a ser utilizadas pelos concretos ainda tinham como predominante a linha, apesar de levar ao extremo sua dissolução. De fato, foi apenas com Mallarmé – poeta retomado diversas vezes ao longo do trabalho – que os concretos foram capazes de encontrar as resoluções organizativas que exigiam a consideração do espaço como agente estrutural. Contudo, outra influência é retomada, não Cummings, mas sim, Apollinaire, mais especificamente, seus caligramas. Com Apollinaire, assim como certos poemas cummingsianos que sofreram influência da estética do poeta francês, as palavras se colocam em ordem visual formando a figura referência do poema. “Não se trata da materialidade do signo, mas sim da violência que o referente exerce sobre o signo, e não se trata da palavra-coisa, mas sim da palavra que remete às coisas” (AGUILAR, 2005, p.193). O verso, por mais que tenha sido abandonado, é entregue à contingência do objeto que representa. As diferenças, assim, essenciais entre o caligrama e o poema concreto é a vontade construtiva destes e a necessidade de buscar certos princípios que organizem imanentemente a forma poética e não, meramente, o tema representado; aspecto, que como vimos, surge em Cummings, pois ele, diferentemente de Apollinaire, se liga mais à palavra e não a submete simplesmente à “coisa” representada. Nesse aspecto, Cummings se aproxima de Mallarmé, pois de maneira similar ao simbolista, apresentou a espacialização estruturalmente e não mimeticamente. “O sentido surge das diferenças e equivalências entre as partes que integram o poema” (AGUILAR, 2005, p.193).

As aplicações da *Gestalt* serviram, assim, como um princípio de ordenamento do espaço perceptual da página e do signo como materialidade. Na fase dita “orgânica” as relações entre os signos não dependiam do que, pela teoria gestáltica, era denominado de “boa forma”, como visto com “lygia fingers”, de *Poetamenos* (1953), apesar de “eis os amantes” ser disposto em torno de um eixo regular. Os poemas da fase matemática, diferentemente, respondem à *Gestalt*, segundo o modelo regular que dispõe os signos a partir da forma da quadrícula. O poema abaixo, encontra-se na coleção de poemas *ovo-novelo* (1954-1960), coleção que começa a trabalhar com técnicas cummingsianas, agora, aprimoradas de maneira a se encaixar na proposta Concreta brasileira, o que causa dificuldades de localização.

Figura 22: “Tensão” (1979), Augusto de Campos



Fonte: *Viva Vaia - Poesia 1949-1979* (1979)
(CAMPOS, A, 1979, p.88)

O poema “Tensão”, conforme Aguilar (2005), trabalha o tema em expansão: Ten-são.

“Ten” em forma de cruz para cima (“tem”), para um lado (“tem”), para o outro (“tam”) e para baixo (“tom”). “São” o faz em diagonal: “bem”, “bem”. Todos estão a uma mesma distância do centro que é um nó em tensão. Segundo os princípios das palavras, há quatro grupos (“t”, “s”, “k” e “b”), mas há somente um se considerarmos as letras finais (todas estão enlaçadas pela nasalização). Assim como Augusto de Campos extrai a maior quantidade de possibilidades do visual das palavras, também aproveita sua sonoridade, indo do “com som” ao “sem som” e extraíndo o valor onomatopaico das sílabas. Ao fazer um percurso clássico do olhar – da direita à esquerda –, vê-se que o poema é a tensão entre o som e o silêncio: do “com som” ao “sem som” (AGUILAR, 2005, p.197).

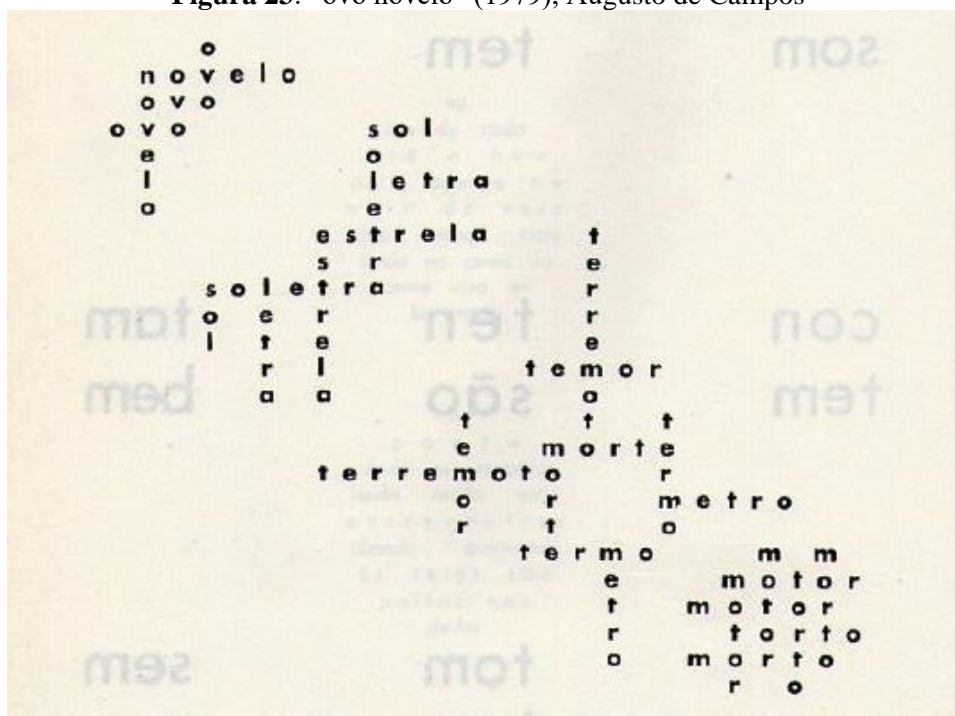
Por essa análise detida de Aguilar (2005), notamos que o que Campos retira de Cummings é sua atomização vocabular de maneira a criar a tensão entre som e silêncio. Além disso, essa decisão de fragmentar as palavras, ao modo cummingsiano, cria ambiguidades, como já entrevisto com as outras obras apresentadas anteriormente, tais como o próprio poema em homenagem a Cummings e “lygia fingers”. Deste modo, a aproximação sonora com a repetição de –t, –s, –c e –m e de palavras dissílabas separadas, permite também a junção de termos ao modo de um quebra cabeça, o que permite a leitura de diversas maneiras. O poema se abre com os “sons”, “com/ can”, presentes no som (“som tem”) e termina mimetizando o “tombo” do som, pois os últimos “versos”, ou melhor, “parte”, encontra-se ao pé da página, encerrando a reverberação sonora do poema. No caso de “Tensão” a quadrícula trabalhada por Campos, que mimetiza a tensão trabalhada, apresenta o conceito gestáltico do espaço, pois a

Lei da Pregnância, ou seja, da “boa forma” e a Lei da Proximidade e da Semelhança atravessam o poema e influem diretamente em sua compreensão, como na finalização do som apresentado acima e como visto com a leitura de Aguilar (2005). De forma similar, Cummings trabalhou a estrutura gestáltica, como é possível ver com o poema “*stinging*” (1923), no qual a posição do termo “*wind*” representa sua própria localização espacial; o mesmo ocorre com o poema “*Tumbling-hair/ picker of buttercups/ violets*” (1923). Assim, apesar de Cummings ainda não romper totalmente com a “sacralidade” do verso e não fazer uso das leis gestálticas ao modo de Campos, muitas das suas obras experimentais tinham como pano de fundo sua experiência no campo das artes plásticas, fazendo com que soubesse utilizar, estruturalmente, o branco da página de modo a garantir sua funcionalidade total para a compreensão do poema. À vista disso, a estrutura e funcionalidade dos signos verbais podem também ter influenciado Campos, ainda que indiretamente, já que a primeira grande influência no campo da estrutura versal foi Mallarmé.

Ainda na coleção *ovo-novelo* (1954-1960), Cummings surge – uma vez mais – indiretamente. Nesta coletânea, as técnicas acima mencionadas surgem ainda mais adaptadas de maneira a fazer funcionar o projeto estético concreto. Dois dos poemas que podemos citar são “ovo-novelo” e “e e”.

No que toca a “ovo-novelo”, à luz do que foi discutido com o último poema apresentado, podemos ver que, não especificamente ao modo cummingsiano, mas agora mais trabalhado, Augusto de Campos propõe uma espécie de palavras cruzadas. Aproveitando-se das letras constituintes de cada palavra, o poeta enovela termos dentro de termos. Assim, de “ovo”, Campos retira “novelo”. Na “parte” seguinte, de “sol” brota “soletra”, que contém “letra”, “estrela” e, assim, sucessivamente, de maneira similar ao “*ex*” de Cummings, que se metamorfoseou em “*expert*” e, por fim, “*expertly*”. Campos, de maneira similar a Cummings, joga com a estrutura mesma da palavra e seus possíveis desdobramentos. No que toca à estrutura, de fato, Campos, de maneira visual, rompe com a “sacralidade” do verso. Todavia, assim como Cummings, e a partir das leis gestálticas, principalmente a da Semelhança, aproxima os termos de maneira a enovelar tanto os termos em si mesmos, quanto o sentido.

Figura 23: “ovo novo” (1979), Augusto de Campos

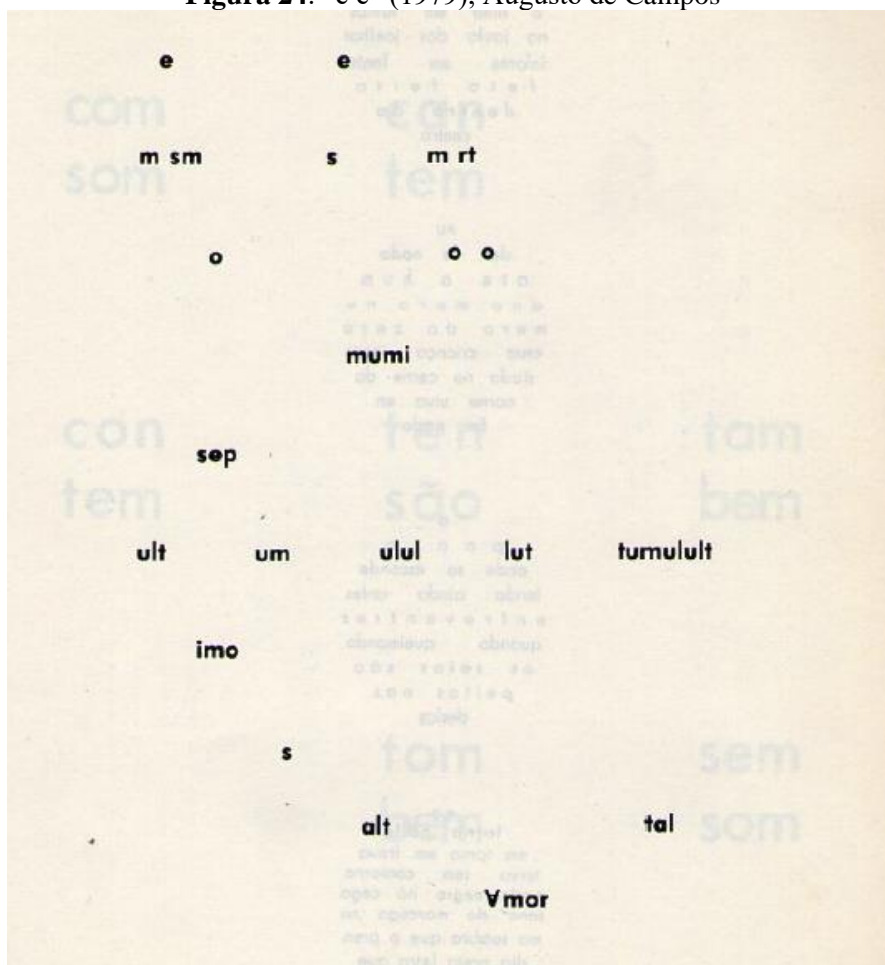


Fonte: *Viva Vaia - Poesia 1949-1979* (1979)
(CAMPOS, A, 1979, p.89)

O próximo poema, de maneira análoga e, ao mesmo tempo, distinta, aproxima os termos a partir de suas constituições e qualidades físicas. Todavia, diferentemente, Campos não “enovela” um termo ao outro, mas os separa e é exatamente nessa fragmentação, que une os vocábulos entre si. Para completar os sentidos, é necessário que o leitor conjugue as palavras explodidas ao longo da página. Cummings já havia proposto tal técnica, ainda que não tão radicalmente, em poema da coleção *No Thanks* (1935). “*o pr*” (1935), poema que é analisado no último subcapítulo desta seção, necessita que a letra –o, que figurativamente representa uma bola de beisebol, se encaixe aos termos dos versos de maneira a completá-los, e, por conseguinte, completar o sentido da obra.

Campos, com o seu poema, de maneira ainda mais fragmentadora, dissolve os vocábulos ao longo da página e, com isso, faz com que o leitor se esforce para unir letras e parcelas de possíveis palavras e, com isso, encontrar o sentido do poema. Tal técnica já havia sido entrevista anteriormente, com, por exemplo, o poema “poeta ex pulmões”. O poeta brasileiro, assim, ao longo de sua carreira, vai testando, ou melhor, “experimentando” com as técnicas de modo a fazer emergir novas obras.

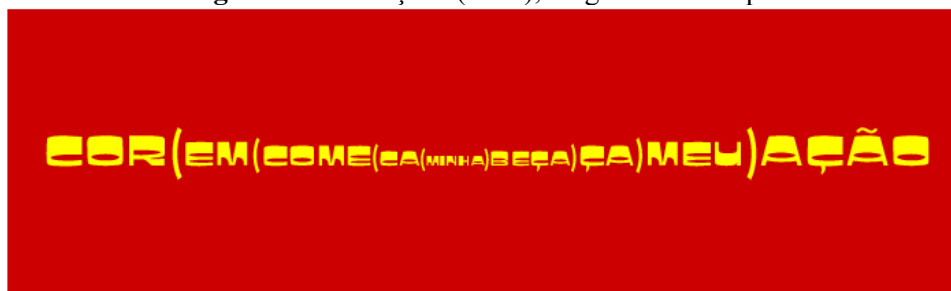
Figura 24: “e e” (1979), Augusto de Campos



Fonte: *Viva Vaia - Poesia 1949-1979* (1979)
(CAMPOS, A, 1979, p.86)

Por fim, de *Despoesia* podemos citar o par de poemas “Coração/Cabeça” (1980), que, conforme Dolhnikoff (2017) é um exemplo da linguagem concreta aplicada com grande rigor ao elaborar uma sintaxe não-gramatical com caráter funcional-existencial. Deste modo, o primeiro poema, “Coração” (1980) apresenta o seguinte: “cor(em(come(ca(minha)beça)ça)meu)ação”.

Figura 25: “Coração” (1980), Augusto de Campos



Fonte: Augusto de Campos²⁵³

²⁵³ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/coracaocabeça.htm>. Acesso em 3 de fevereiro, 2022.

A leitura pode ser feita a partir do interior do poema: “minha cabeça começa em meu coração”, assim como inversamente, a partir da leitura tradicional do ocidente, apesar de soar gramaticalmente estranho: “coração meu começa cabeça minha”. Todavia, ao modo cummingsiano, é possível observar diversas palavras soltas que auxiliam em novas leituras da obra, tais como “cor” e “ação”. A fragmentação de palavras levada a cabo pelo poeta brasileiro permite ao leitor formar novos termos que podem vir ou não a contribuir com a interpretação de “Coração” (1980), como o termo “caça”. Além dessa técnica cummingsiana, existe o fator visual. Com isso, é possível – visualmente – observar o pulsar do coração até praticamente expulsar o órgão do interior do poema, referido como o “(minha)”. Ao final, o “coração” se fragmenta, quase ao modo de uma explosão devido ao seu pulsar. A utilização dos parênteses, técnica muito utilizada pelo poeta estadunidense, permite essa leitura visual de um interior e exterior da obra, tornando-a quase palpável. Ademais, o sentido veiculado pelo poema, ou seja, que o coração começa na cabeça, também surge na disposição do poema, pois o órgão contém todas as unidades do poema, de modo que o leitor é capaz de ver seu sentido a partir de sua estrutura.

O poema seguinte é o contrário de seu par:

Figura 26: “Cabeça” (1980), Augusto de Campos



Fonte: Augusto de Campos²⁵⁴

“Cabeça” (1980) muito se assemelha à “Coração” (1980), apenas apresenta o sentido invertido. Assim, de forma semelhante, é possível ler o poema a partir de seu interior (“meu coração não cabe em minha cabeça”), assim como a partir do primeiro termo (“cabeça em minha não cabe coração meu”).

As dicotomias e ambiguidades entre razão e emoção, o eu e o mundo, o dentro e o fora, o de dentro para fora e o de fora para dentro, os pensamentos que se expandem e os sentidos que se introjetam, o coração que pulsa e a cabeça que ecoa, estão contemplados, integrados e sintetizados nesse par de poemas feito

²⁵⁴ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/coracaocabeça.htm>. Acesso em 3 de fevereiro, 2022.

das palavras mais simples e da estrutura mais complexa (tanto internamente quanto nas inversões dos elementos do par) (DOLHNIKOFF, 2017).

Um fator que liga esse poema a Cummings é sua semelhança com o poema “l(a)” (1958), o qual Augusto de Campos também traduziu²⁵⁵. Campos, assim como Cummings, através de um hábil recorte das linhas, iconiza o pulsar do coração. De maneira similar, também, a disposição gráfica enseja tanto a leitura tradicional, quanto a partir do centro da obra. Por outro lado, através da construção métrica, Campos introjeta a ideia do pulsar mencionada acima, contribuindo para a recriação da unicidade e a simultaneidade das sensações tanto objetivas quanto subjetivas que propõe com seu poema. Mais ainda, todavia, o poeta brasileiro propõe uma obra dinâmica e “pulsante” para além da mera técnica literária. Campos conjuga ambas as obras a partir da animação que, ininterruptamente, faz palpitar um poema seguido do outro²⁵⁶. Este trabalho com a tecnologia amplia as potencialidades das técnicas poéticas, mas não deixa de apontar para a influência do poeta estadunidense. Essa relação, também, pode apontar para a possibilidade de “tecnologizar/ digitalizar” obras cummingsianas, como foi feito por Alison Clifford²⁵⁷, ampliando, ainda mais, como fizera Campos, as possibilidades de leituras dinâmicas de determinadas obras.

Apesar de Augusto de Campos ter sido aquele que mais escreveu a respeito de E.E. Cummings, os famosos parênteses cummingsianos apareceram, por primeira vez, na poesia de Décio Pignatari. Em 1950, Pignatari publica seu livro *O Carrossel*. Nessa coletânea, aparece o hoje famoso poema, “O jogral e a prostituta negra” que aparecera, pela primeira vez, um ano antes, em 1949. Essa obra lança mão de diversos recursos ditos concretos, tais como: cortes, *tmeses*, palavras-valise, que possibilitam simultaneidade de sentidos, técnicas que, como visto anteriormente, parecem ter sido as mais aproveitadas pelos Concretos ao longo dos anos do Movimento. Assim, alguns versos apontam diretamente para a visualidade trabalhada pelo poeta aqui contemplado e visto anteriormente, tais como o –S que mimetiza uma onda e o –O que funciona como olhos. Pignatari, por sua vez, de maneira análoga, oferece ao leitor, em primeiro lugar, o seguinte verso na segunda estrofe do poema: “tuas pernas em M”.

²⁵⁵ Uma análise dessa tradução será apresentada no Subcapítulo 3 deste capítulo, “Uma tradução, um recorte, uma invenção? Como Augusto de Campos traduziu E.E. Cummings.” Deste modo, para que não fique repetitivo, aqui será feita apenas uma breve comparação.

²⁵⁶ Animação do poema disponível em: <<http://www.augustodecampos.com.br/coracaocabeca.htm>>. Acesso em 20 de fevereiro, 2022.

²⁵⁷ c.f. “*The sweet old etcetera*”, Alison Clifford. Disponível em: https://collection.eliterature.org/2/works/clifford_the_sweet_old_etcetera.html. Acesso em: 20 de fevereiro, 2022.

É à hora carbôni-
ca e o sol em mormaço
entre sonhando e insone.
A legião dos ofendidos demanda
Tuas pernas em M,
Silenciosa moenda do crepúsculo
(PIGNATARI, 1982, p.18, grifo próprio)

A figurativização da letra –M, aponta para uma imagem altamente erótica da prostituta, pois o leitor é capaz de enxergar a posição em que a jovem se encontra e que a legião dos ofendidos demanda. Essa é a primeira relação possível entre Cummings e Pignatari.

Outra técnica utilizada diz respeito aos famosos parênteses, que aparecem com os excertos: “Inter(ataúde e espelho)morres” e “Tua al(gema negra)cova assim soletrada em câmara”.

[...]
Miras-te no esquite e morres no espelho.
Morres. Intermorres.
Inter(ataúde e espelho)morres.
[...]
Tua al(gema negra)cova assim soletrada em câmara
lenta, levantas a fronte e propalas:
“Há uma estátua afogada...”(Em câmara lenta!- disse)
“Existe uma está-
tua afogada e um poeta feliz(ardo
em louros!)
[...]
(PIGNATARI, 1982, p. 18, grifo próprio)

O primeiro verso cria a própria imagem do ataúde e do espelho, pois os parênteses funcionam como a imagem de ambos. Por outros termos, a *tmese*, isto é, os parênteses centralizados, cortando o termo “intermorres”, imagetivamente iconizam o ataúde e funcionam como o reflexo do espelho. No que concerne ao uso dos parênteses no verso “al(gema negra)cova, vemos que cria camadas de possíveis leituras ao modo cummingsiano, como visto, também com “semen(t)emventre”, de Augusto de Campos, apesar de a visualidade quedar-se no M que figurativiza os membros da jovem. No poema de Pignatari, então lemos: “al/gema”, “al/cova”, “gema negra” e “negra cova” que, mais ainda, podem vir a ser unidas trazendo à luz ainda mais sentidos. Outrossim é a separação e fragmentação de termos levado a cabo por Pignatari. A escolha de separar a expressão “câmara/ lenta” influi diretamente no ritmo do poema, pois o leitor também acaba por proclamar o verso lentamente, ou seja, Pignatari, assim

como Cummings, coordena a leitura a partir da disposição vocabular e versal, apesar de não romper com a estrutura versal, como faria no futuro. Outra ligação com a separação de termos que criam novas palavras, de forma similar aos trabalhos de Campos, como em “ovo-novelo” (1979), gira em torno da escolha de separar o nome feminino “estátua”. Com isso, os versos “Existe uma está-/tua afogada...” acaba por compilar o estado de estar afogado não apenas da estátua, mas de alguém muito provavelmente da prostituta, pois o verbo encontra-se no feminino: está/afogada. Esse jogo de palavras também surge, novamente a partir de parênteses e estrutura versal com “feliz(ardo”, como visto nesta mesma estrofe.

O último aspecto que será entrevisto, novamente, diz respeito ao uso dos parênteses. É possível ver a técnica da montagem paralela com a seguinte estrofe:

Teu lustre em volutas (polvo
Barroco sopesando sete
laranjas podres) e teu leito de chumbo
Tem as galas do cortejo
(PIGNATARI, 1982, p.18)

Pignatari traz com essa estrutura duas imagens que solicitam que o leitor tenha em mente simultaneamente, assim como Cummings solicita quando faz uso dessa técnica, como podemos ver com o excerto abaixo:

*might be these thrushes climbing through almost (do they
beautifully wandering in merciful
miracles wonderingly celebrate day
and welcome earth's arrival with a soul)*

sunlight? Yes
[...]
(CUMMINGS, 2016, p.620)

Um ponto interessante, contudo, de ser comentado, ainda que brevemente, é a questão do tema. O tema erótico e da prostituição foi muito trabalhado por Cummings, como visto anteriormente. Pignatari, assim, parece ter sido um dos únicos a se aparelhar com o poeta estadunidense nesse aspecto e com seu poema tão inovador para a poesia brasileira.

À guisa de conclusão para esta seção, foi possível perceber que Cummings é visto positivamente pelos poetas Concretos. Todavia, tal visão se concentra, quase que essencialmente, nas técnicas promovidas pelo poeta estadunidense e que viriam a ser

aproveitadas e aprimoradas para a própria poesia escrita em solo brasileiro e inserida no Movimento de Poesia Concreta. As leituras e interpretações engendradas, principalmente, por Augusto de Campos – poeta que decidimos nos focar –, notamos que se volta muito para análises das técnicas de Cummings. Diferentemente de seus pares críticos norte-americanos que se voltaram para a questão temática, a qual, como visto, se diferia grandemente da proposta pelos Modernos T.S. Eliot, Ezra Pound e T.E. Hulme.

No que concerne à absorção de técnicas cummingsianas na poesia de Augusto de Campos, foi percebido que a influência do poeta se deu ao longo dos anos, mas, principalmente, na fase inicial do movimento. Cummings, ao lado de Joyce, Mallarmé e Pound, formou o primeiro *paideuma* concreto, cujas leituras, formaram uma das bases da Teoria Concreta. A influência de E.E. Cummings surge na poesia de Augusto de Campos tanto na fase pré-concreta quanto na concreta, ainda que nesta, especialmente na matemática, mais diluída e com o trabalho de Augusto de Campos ampliando as potencialidades dos desenvolvimentos do poeta estadunidense. Cummings, assim, atua na técnica e não propriamente na temática e, mesmo atuando no processo de escrita e estrutura do poema, ou seja, na base, sua presença é, ao mesmo tempo, indireta, pois o alquimista Augusto de Campos mescla uma gama de procedimentos poéticos de modo a trazer à luz uma obra Concreta.

4.2 Uma proposta tradutória: Concretismo e a “tarefa do tradutor”

A atividade tradutória muito interessou aos integrantes do Movimento de Poesia Concreta. Haroldo de Campos engendra uma teoria da tradução essencial para a inserção de E.E. Cummings no Brasil. O nome desse intelectual brasileiro, de fato, ressoa fortemente não apenas na cultura letrada de nosso país, mas também geral. Acreditamos que tal fama seja apropriada, pois, graças a Haroldo e seu irmão Augusto de Campos, assim como Décio Pignatari, a atividade tradutória no Brasil atingiu um grau de excelência inédito, além de oferecer ao público leitor brasileiro uma gama de obras nunca antes observada no país. Campos e o grupo *Noigandres* traduziram obras literárias do mundo inteiro formando um enorme *Paideuma* que serviu de fonte para a própria criação literária em nosso país. Um dos grandes nomes da tradução atualmente, Paulo Henriques Britto, malgrado sua posição teórica distinta, reconhece o grau de excelência levada a cabo por esse grupo de intelectuais, afirmando que

a tradução de poesia no Brasil já possui uma certa tradição. Somos um país com um nível de tradução poética de excelência reconhecida. Os principais responsáveis por isso foram, sem dúvida nenhuma, os poetas concretos. Eles é que elevaram o patamar. Já havia bons tradutores de poesia antes deles. Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida fizeram coisas excelentes, mas era muito desigual. Eram poetas que faziam tradução. O mercado normalmente lançava coisas inacreditáveis; edições que não eram bilíngues, sem o original, sem o menor cuidado com a forma, sem nenhum paratexto, sem representação, sem nota, sem nada. A partir dos concretos, começou a surgir um nível de exigência muito maior. Eles começaram a fazer uma tradução poética de um nível muito elevado e com isso aumentou o nível de exigência (BRITTO, *apud* AMARAL, 2013, p.264).

Tal excelência não se deve apenas à diligência aludida por Britto, mas também, e talvez essencialmente, pela criação de uma teoria sobre a poética da tradução, do ato de traduzir, que se pautava em igual parte na crítica e na criação (CAMPOS, H., 2011). À vista disso, notamos que a tradução deixa de ser meramente a substituição de material linguístico e passa a ser um ato propriamente literário. Todavia, ao mesmo tempo, é possível perceber que permeia a teoria de todos os intelectuais aqui elencados, a necessidade de uma consciência e de um conhecimento total da obra original. O que Haroldo de Campos (2011) amplia, é a noção de uma consciência crítica a respeito de obra, além do conhecimento da Literatura da fonte original.

As reflexões teóricas dos Campos emergem a partir de uma prática intensa de atividade tradutória. Essa prática, ademais, era levada a cabo tanto individualmente quanto em grupo (CAMPOS, H, 2011, p.9). Um dos nomes que inspiram o projeto é o de Ezra Pound, poeta e crítico já contemplado na presente investigação. A prática poundiana de tradução, cujo *slogan* é “*make it new*” foi, conforme Luciano Anceschi (*apud* CAMPOS, H, 2011, p.9), um exercício de uma “*maiêutica*” poética. Com efeito, Pound fazia parte do *Paideuma* concretista e influenciou não apenas a teoria da tradução da Poesia Concreta, como a própria arte criativa do Movimento, especialmente com seu método ideográfico e sua extensa obra *The Cantos* (1915-1962).

Com isso, a partir das muitas atividades tradutológicas levadas a efeito por Haroldo, mas também por Augusto de Campos – que serão mais adiante observadas, especialmente no contexto da tradução de E.E. Cummings –, o conceito de “tradução”, principalmente poética, foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Destarte, começam a emergir diferentes termos, já que o termo “tradução”, assim como na prática de Guilherme de Almeida, já não mais tinha sentido. Temos, então, expressões tais como: “recriação” e “transcrição”. Além desses termos, todavia, novos conceitos começam a vir à tona para caracterizar diferentes

atos tradutórios. Desse modo, “reimaginação” foi usado para se referir à prática de versão para a língua chinesa; “transtextualização” e “transparadisação”, por sua vez, remetem ao exercício tradutório da obra de Dante Alighieri, *Paradiso*. “Transluciferação”, por outro lado, refere-se diretamente para o *Segundo Fausto*, de Goethe. Observamos, claramente com essa profusão de termos e conceitos, a insatisfação de Campos frente ao termo “tradução”, que se liga, muitas vezes, a pressupostos ideológicos de uma “restituição de verdade”, de fidelidade e de uma significação “transcendental” da obra primeira; isto é, na verdade, o que Campos (2011) renega é uma ideia e uma prática de tradução literal ou, em outras palavras, “tradução servil”.

Caminhando um pouco mais através da proposta teórica de Campos, observamos que o intelectual e seu grupo enxergaram a “tarefa do tradutor” a partir do contexto de “construção de tradição”. Notamos claramente esse projeto através da afirmação do estudioso, pois, este afirma que, quando traduzia *Cantares* ao lado de seu irmão Augusto e de seu colega Pignatari, o que propunha era a “equação paronomástica tradução/tradição”, ou melhor, o tradutor apresentaria a ideia de uma “operação de ‘morfologia cultural’” ou culturmorfologia que, alinhado ao *paideuma* poundiano reinterpretado (CAMPOS, H, 2011, p.9) se torna “a ordenação do conhecimento para que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente possível encontrar-lhe a parte viva e perder o mínimo de tempo com itens obsoletos” (FROBENIUS, *apud* CAMPOS, H, 2011, p.11). À vista de tais conceitos, Campos vai além e propõe a ideia de “corte paidêumico”, conceito que sintetiza a edificação de uma “‘tradição viva’ a partir de ‘separações drásticas’ de um elenco de autores válidos para um dado (e novo) momento histórico” (FROBENIUS, *apud* CAMPOS, H, 2011, p.11). De modo a ilustrar toda essa teorização, Campos (2011) expõe o exercício tradutório levado a efeito por Ezra Pound, mais especificamente, sua versão de poemas do poeta latino Propércio a qual transpôs em *vers de société* ao modo do poeta anteriormente contemplado, Jules Laforgue. Hugh Kenner (*apud* CAMPOS, H, 2011, p.11- 12), a respeito dessa tradução, afirmou que Pound “levou às elegias de Propércio uma sensibilidade alerta ao cinismo elegante, informada pelo modo laforgueano de lidar com o sentimento pretense bombástico”. Haroldo de Campos (2011), no que concerne ao exercício de Pound, afirmou por seu turno que o poeta norte-americano desconsiderou

ao mesmo tempo, [a] escuta convencional dos professores de latim e [a] licorosa recepção vitoriana das elaboradas elegias de Propércio [...] [fazendo] uma espécie de “reinvenção” dos versos do poeta latino, com o intuito de acentuar-lhes o gume irônico e resgatá-los da capa mortuária das leituras passivas (CAMPOS, H, 2011, p.12).

Observamos, à vista desses comentários, que o texto clássico é reinterpretado agora em um novo contexto e, ainda mais, de uma nova tendência. O que vale a pena apontar é o fato de que essa mesma tendência poundiana influencia a proposta haroldiana do ato tradutório: a *mistranslation* poundiana. À luz das reflexões do poeta norte-americano, o intelectual brasileiro retoma uma equação terminológica que se entrevê no título do trabalho apresentado: *Traduzir&Trovar*. À vista desse título, observamos que Haroldo de Campos aproxima as ações de “traduzir” e de “trovar”, já que esta última tem como sentido principal “inventar”, enquanto a primeira carrega em si o ato de “re-inventar”, a partir das ideias de Campos. O que voltamos a frisar, todavia, é que essa “reinvenção” parte de elementos suscetíveis no texto original (CAMPOS, H, 2011).

Mais à frente, Haroldo de Campos publica *A arte no horizonte do provável* (1969), obra que traz outro conceito importante: “corte sincrônico”, que se coloca ao lado do “corte paidêmico”. Ambos os conceitos são repensados à luz da História Estrutural e baseados em Roman Jakobson, especificamente em sua obra *Linguística e comunicação* (2007). Desse modo, conforme o teórico russo,

a descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos (JAKOBSON, 2007, p.121).

Como vimos exposto no poema de Cummings, as senhoras de Cambridge se prendiam muito a Longfellow, poeta que, por maior que fosse sua consideração em seu período, não cabe no atual. Com isso, a “tarefa” do tradutor de Campos (2011) se torna uma “forma crítica que manifesta, na prática textual, a visada na ‘poética sincrônica’” (CAMPOS, H, 2011, p.13). Todavia, essa poética em “sincronismo” só pode ser assumida por um homem datado e que está inscrito em um determinado tempo histórico, isto é, o presente. Notamos que as senhoras de Cambridge, apesar de estarem no presente, não se inscrevem e não desejam se inscrever nessa poética, preferindo admirar e louvar o antigo e não “*make it new*”. Haroldo de Campos (2011), a partir das propostas de Jakobson, deduz o “estatuto relativo” da obra que se relativiza a noção

poundiana de “corte paidêumico”. Ao contrário do que se poderia supor, não é o valor eterno, canonizado que preside uma história literária estrutural disposta sobre cortes sincrônicos e sim, o valor relativo e funcional (CAMPOS, H, 2011, p.14).

Além de Ezra Pound e Roman Jakobson, outro importante contribuinte para as reflexões haroldianas é Hans Robert Jauss. Segundo o teórico alemão, a tradição é constituída correlatamente, isto é, como um processo tradutório que atua sobre o passado a partir de uma perspectiva presente. Conforme Jauss (*apud* CAMPOS, H, 2011, p.15),

se se deve entender por tradição o processo histórico da *práxis* artística, então cabe compreendê-la como um movimento do pensar que se constitui na consciência receptora, apropria-se do passado, o traz até ela e ilumina o que ela assim traduziu ou “tra-ditou” em presente, à nova luz de um significado atual.

Muito do que vem sendo exposto até aqui, de fato, já se encontrava no famoso ensaio de Haroldo de Campos, “Da tradução como criação e crítica”, publicado primeiramente em 1962. Esse ensaio, com efeito, é um importante texto que guarda uma teoria tradutória que se mostrou muito importante para a prática em nosso país. O que ocorreu, desde a publicação dessa obra, foi um maior refinamento e aperfeiçoamento da teoria ao longo dos anos de trabalho do poeta. Cumpre, contudo, voltar nossos olhos, mesmo que brevemente, para esse ensaio, pois acreditamos em sua importância, principalmente para a compreensão do exercício tradutório de Augusto de Campos da obra do poeta aqui contemplado.

Como sabemos, Haroldo de Campos (2011) parte do mesmo ponto que muitos partem quando o assunto concerne à tradução: sua “impossibilidade” frente à poesia. Destarte, o intelectual parte do pressuposto de Albrecht Fabri (1958) dessa mesma questão da “impossibilidade” poética a partir de seu conceito de “sentença absoluta”; ao lado do teórico alemão, temos o conceito de “informação estética”, idealizado por Max Bense (1971).

Para Fabri, a tradução seria possível apenas a partir de uma “deficiência da sentença”, em outras palavras, “a tradução operaria sobre o que não é linguagem num texto, ou seja, sobre o resíduo não linguístico do processo de significação; em outros termos, o significado referencial” (CAMPOS, H, 2011, p.16). Com isso, para Fabri, a essência da arte é a tautologia, pois para ele as obras de arte não significam, elas simplesmente são. No campo da arte é inconcebível a distinção entre representação e representado. Ocupando-se da linguagem literária, Fabri sustenta que o próprio desta é a “sentença absoluta”, ou seja, para o teórico a sentença da poesia não tem outro sentido que não o seu próprio instrumento. Essa sentença

absoluta ou perfeita, deste modo, não pode ser traduzida, já que a tradução pressupõe a possibilidade de distinguir sentido e palavra. Por outras palavras, a palavra é o próprio objeto, ela é o sentido mesmo. Assim, a tradução se encontra na discrepância entre a língua e a língua (o dito e o dito), e apontaria o caráter menos perfeito, menos absoluto e, por conseguinte, menos estético da sentença. Campos (2011), a partir disso, afirma, assim, que toda a tradução é crítica – vocábulo presente já no título do ensaio –, pois nasce da deficiência da sentença, de sua insuficiência para significar por si mesma. O exercício tradutório parte do que não é linguagem e não da linguagem por si mesma (CAMPOS, H, 2011).

Por outro lado, com base em Max Bense, Campos (2011) parte dos três tipos de informações, a citar: 1. informação documentária, 2. informação semântica e 3. informação estética. A primeira informação reproduz algo observável, isto é, uma sentença empírica, uma sentença registro. A informação semântica, por sua vez, transcende a documentária ao acrescentar algo que não é observável. Por fim, a informação estética transcende as duas anteriores pois se liga à imprevisibilidade, isto é, à surpresa e à improbabilidade da ordenação dos signos. Bense, com isso, traz à luz o conceito de “fragilidade da obra de arte”. Para o teórico, as primeiras duas informações são capazes de ser transmitidas de diferentes formas. Todavia, a informação estética não é passível de uma codificação estética por esta ser idêntica à codificação original, ou seja, ela só pode ser codificada através da forma em que foi transmitida inicialmente pelo artista. Por não poder ser transmitida de outro modo, a “informação estética” é inseparável de sua realização e disso provém sua intraduzibilidade. Temos, a partir daí que traduzir se torna o ato de criar uma nova informação estética (CAMPOS, H, 2011).

Haroldo de Campos (2011), dialeticamente, não nega a “impossibilidade tradutória”, o que faz é afirmar a possibilidade da “recriação” dos textos poéticos. Para tanto, Campos (2011) propõe o conceito de “isomorfismo”, o qual se caracteriza pela informação estética enquanto “reproposta” em um novo idioma. Como afirma Campos (2011, p.16), “original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; ‘serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema’”. Com essa citação, notamos a insinuação da noção de *mimesis* como “produção simultânea da diferença” e não como “cópia ou reprodução” (CAMPOS, H, 2011, p.34).

Outro ponto que deve ser levantado e que está presente nesse ensaio de Haroldo de Campos é o da noção de que quanto mais difícil e elaborado se mostra uma determinada obra poética, mais o traço principal da impossibilidade de traduzi-la seria acentuado. Todavia, no

caso da proposta de Campos (2011), isto é, da “recriação”, ocorreria o contrário. Conforme o teórico, “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação (CAMPOS, H, 2011, p.34). Campos (2011), com efeito, traduz o próprio signo, sua fisicalidade, sua materialidade mesma, além da transposição de um possível significado veiculado pela obra. Tendo isso em vista, o poeta-tradutor tem diante de si a tarefa de se manter fiel ao espírito da obra que tem a tarefa de verter ao seu idioma, além de acrescentar-lhe efeitos novos e diversos, sempre – nunca é demais frisar – efeitos que o original autoriza em sua linha de invenção. Temos, então, que traduzir é buscar o tom (*tonus*) e não meramente o significado (CAMPOS, H, 2011).

Segundo o estudioso,

a tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, H, 2011, p.42).

Observamos – como exposto anteriormente – a influência de Pound nas práticas tradutórias de Haroldo de Campos. Pound, conforme Campos (2011), apresentou um trabalho simultaneamente crítico e pedagógico, já que diversifica a possibilidade de seu idioma poético ao mesmo tempo que coloca à disposição do público um repertório de produções de poesia básica que ou foram esquecidas ou foram ignoradas com o passar do tempo. Ademais, notamos também que a prática de Campos (2011) se liga ao pensamento de Subirat (*apud* CAMPOS, H., 2011) de que o ato tradutório se mostra uma forma intensamente atenta de ler, isto é, observamos o desejo de ler de modo a adentrar mais profundamente nas obras complexas, atitude que se revela responsável pelas versões modernas de artistas do passado. Tal leitura, a tradução como atividade de leitura crítica, permite o acesso ao âmago do texto, aos “seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (CAMPOS, H, 2011, p.45).

Destarte, à vista do que foi exposto até aqui, observamos que Haroldo de Campos (2011) molda uma teoria poética do traduzir na qual a criação e a crítica se entrecruzam, já que não apenas a criação, mas a crítica, se entrelaçam, e esta tríplice ação – transcriar/criar, traduzir e pensar – adentrou-se nas veredas da função poética de modo a esculpir o poema transcriado como um “reprojeto isomórfico do poema originário” (AMARAL, 2013, p.262).

Apesar de ter sido um tópico mais alongado, acreditamos que a teoria tradutória dos poetas concretos é essencial para o entendimento do movimento e sua repercussão no Brasil. Buscaremos demonstrar, também, a partir da compreensão da proposta de tradução, como o trabalho poético de E.E. Cummings se inseriu no contexto crítico brasileiro.

4.3 Uma tradução, um recorte, uma invenção? Como Augusto de Campos traduziu E.E. Cummings

Um dos projetos da Poesia Concreta, como visto no subcapítulo anterior, foi a tradução em grande escala de um conjunto de obras consideradas significativas. Esse conjunto reuniu autores de diferentes tradições, tais como Homero, Goethe (1749-1832), Hopkins (1844-1889), Rimbaud (1854-1891) e o poeta aqui estudado, E.E.Cummings. Haroldo de Campos, a respeito dessa prática tradutória, afirmou que

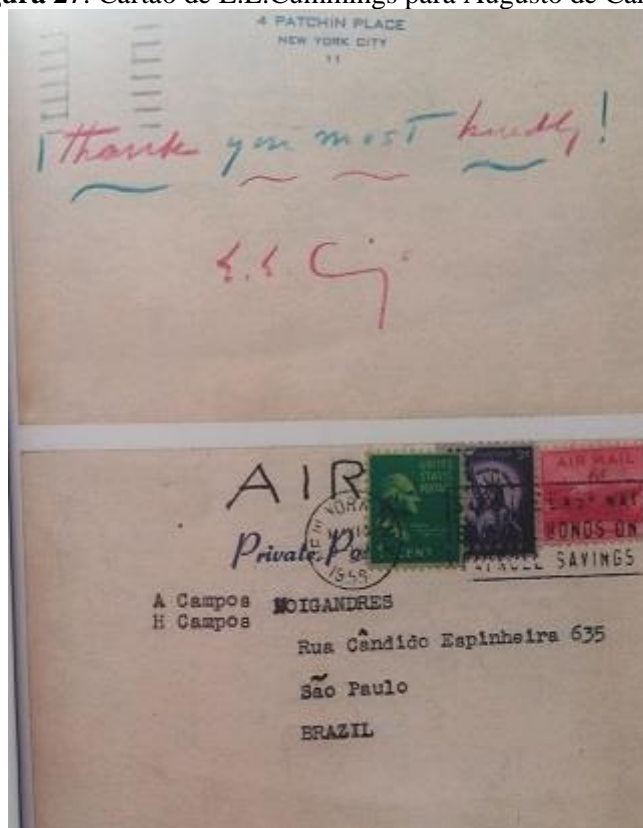
escrever nas Américas e na Europa hoje em dia significará cada vez mais [...] reescrever, remastigar. Escritores de mentalidade monológica e “logocêntrica” [...] devem perceber que se tornará mais a mais impossível escrever a “prosa do mundo” sem considerar, pelo menos como ponto de referência, as diferenças desses “ex-cêntricos”, ao mesmo tempo “bárbaros” (por pertencerem a um “mundo subdesenvolvido” periférico) e “alexandrino” (por fazerem incursões “guerrilheiras” no coração da biblioteca de Babel) (JACKSON, p.10, *apud* PERLOFF, 2013, p.125).

Por tal comentário, entrevemos que a tradução por parte dos concretos se dá em uma chave própria. Há, de certo modo, uma apropriação por parte dos tradutores para que as obras escolhidas se encaixem no projeto estético proposto. Destarte, conforme Marjorie Perloff (2013, p.125), “os textos que saíram desse programa são, em boa parte, obras de arte por si só”. Perloff (2013) percebe que o conceito tradutológico dos concretos se descola do original e cria uma vida autônoma, como proposto por Haroldo de Campos em “Da tradução como criação e como crítica” (1962). Com isso, os textos traduzidos são “menos [...] traduções [...] e mais [...] texto[s] achado[s], [...] transposições que ganha[m] vida própria” (PERLOFF, 2013, p.126). A obra cummingsiana no Brasil, assim, de certo modo, é uma nova obra, criando uma vida própria e uma visão do poeta distinta da de seu país. E.E.Cummings, no Brasil, é muito mais um experimentador, do que um lírico ou mesmo um poeta satírico. Houve uma espécie de recorte da obra cummingsiana para que ela se encaixasse no projeto estético concretista, e isso fez com que a forma como o poeta é conhecido no Brasil se distinguisse da forma como ele é

visto em seu país: temos, de certo modo, um Cummings “concreto”, como (de certa maneira) foi visto por Elizabeth Bishop e Richard Kostelanetz.

Augusto de Campos entra em contato com E.E.Cummings pela primeira vez em fevereiro de 1955. Nessa data, os irmãos Campos enviam ao poeta a edição *Noigandres 2* que incluiu *Cyropedia, ou a Educação pelo Príncipe* (1953), de Haroldo de Campos, e também *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos. A resposta de Cummings, contudo, só chegaria três meses depois, em 14 de maio: um cartão escrito à mão com tinta vermelha e azul no qual agradecia humildemente o envio da revista. Apenas no final do ano seguinte, Augusto de Campos trocava uma correspondência mais longa com o poeta a respeito de uma solicitação de tradução.

Figura 27: Cartão de E.E.Cummings para Augusto de Campos



Fonte: *Poem(a)s* (2015)
(CUMMINGS, 2015, p.233)

Assim, em 31 de outubro de 1956, Campos escreve em carta: “*an admirer of your poetry & poet myself (perhaps you remember the colored printing of noigandres 2) i have been ‘compelled’ to translate into my old unused (portuguese) and now new (brazilian) jaguar*”

language some of your most perilous poems.”²⁵⁸ (CAMPOS, A, 2015e, p.234). Nessa mesma correspondência, além da solicitação, Campos informa a Cummings que Simeão Lopes, diretor do serviço de documentação do Ministério da Educação, havia oferecido a oportunidade de publicar os poemas traduzidos. Todavia, é interessante que Lopes comenta que: “*i confess i dont quite understand that [...] but i believe in it as in the credo*”²⁵⁹ (apud CAMPOS, A, 2015e, p.234). O comentário de Simeão Lopes, por mais simples que pareça –assim como parecera simples o comentário de Gertrude Stein a respeito do início do século –, revela muito mais do que a simples vontade de publicar. Na verdade, o que entrevemos com sua resposta a Augusto de Campos é o fato de que, no Brasil, a cultura estava sofrendo mudanças, principalmente de gosto. Conquanto não compreenda completamente os poemas cummingsianos selecionados pelo poeta concreto, Lopes tem consciência de que se encaixam no programa estético brasileiro do período. Esse aspecto singelo demonstra que, no país, de fato, Cummings e suas técnicas disruptivas não foram vistos com negatividade, como fora por alguns de seus conterrâneos, mas com bons olhos, já que a realidade poética brasileira caminhava em uma direção similar. Ademais, aponta um caráter necessário à Vanguarda, como apontado no início do Capítulo, ou seja, a existência de um campo literário ou artístico que esteja investido de uma autoridade intrínseca.

Pautado em tal argumento, da possibilidade da circulação da obra cummingsiana no Brasil, Campos (2015e, p.234) “[has] ask[ed] [Cummings’s] kind permission for the reproduction of texts, free of any expenses, since the book would not be sold, but distributed (as all editions of the Ministry of education) among interested peoples [...]”.²⁶⁰ No final da carta, o tradutor lista os dez poemas escolhidos para a primeira tradução cummingsiana no Brasil: 1. *i will be*²⁶¹, parte de & (1925), 2. *MEMORABILIA*²⁶², de *Is 5* (1926), 3. *twi-/is -Light bird*, de *W ViVa* (1931), 4. *o pr*, 5. *r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*, 6. *go-perpe-go* 7. *birds(/here, inven*, 8. *brIght*, todos de *No Thanks* (1935), 9. *un*, de *New Poems* (1938) e 10. *(fea*, de *Xaipe* (1950).

²⁵⁸ “um admirador de sua poesia & eu mesmo poeta (talvez você se lembre da impressão colorida de noigandres 2) fui compelido a traduzir para minha velha e abandonada (português) e agora nova (brasileiro) língua de onça alguns de seus mais arriscados poemas” (CAMPOS, A, 2015e, p.234, tradução nossa).

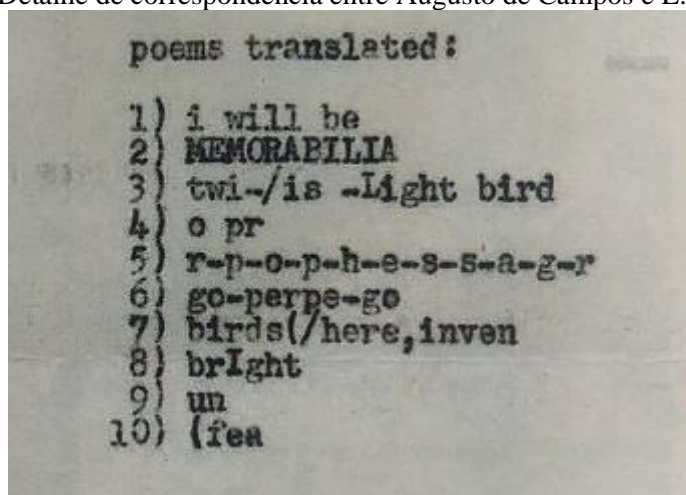
²⁵⁹ “confesso que não entendo muito bem [...], mas acredito nisso, como creio no credo.” (LOPES, apud CAMPOS, A, 2015e, p.234, tradução nossa).

²⁶⁰ “pediu a gentil permissão de [Cummings] para a reprodução de textos, livres de quaisquer despesas, já que o livro não seria vendido, mas distribuído (como todas as edições do Ministério da Educação) entre pessoas interessadas” (CAMPOS, A, 2015e, p.234, tradução nossa)

²⁶¹ Poema de Cummings pode ser encontrado na seção de Anexos, Anexo H, página 264.

²⁶² O poema de Cummings pode ser encontrado na seção de Anexos, Anexo A, página 254.

Figura 28: Detalhe de correspondência entre Augusto de Campos e E.E. Cummings

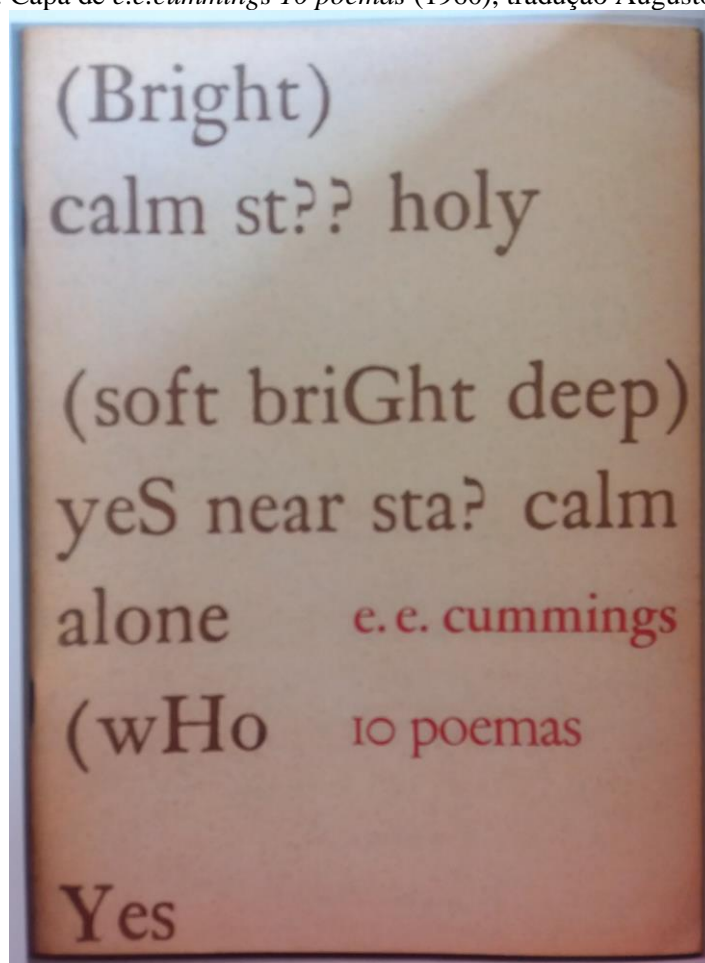


Fonte: *Poem(a)s* (2015).
(CUMMINGS, 2015, p.234)

Essa pequena lista de poemas demonstra que Augusto de Campos estava a par da produção de Cummings desde o início. Cummings em 1956 já contava com grande parte de sua obra publicada e, com isso, um grande volume de poesia de todas as vertentes por ele trabalhadas ao longo dos anos. Não foram, inicialmente, selecionados poemas das coletâneas *Tulips & Chimneys* (1923), *XLI Poems* (1925), *50 poems* (1940) e *IXI* (1944). Ademais, o que cumpre notar mais pontualmente foi que a seleção claramente se voltou para os poemas em que a técnica cummingsiana está mais bem aplicada, ou seja, poemas que trabalham com a pulverização fonética, atomização de palavras e, principalmente, trabalho tipográfico quer fisionômico ou não.

A edição brasileira de Cummings, iniciada em 1956, ficou sendo, em ordem cronológica – devido à demora da impressão –, a terceira tradução em livro do poeta estadunidense. Em um momento anterior, houve só dois lançamentos, o *Gedicht*, 28 poemas traduzidos por Eva Hesse para o alemão, e *Poesie Scelte*, 12 poemas em tradução de Salvatore Quasímodo, para o italiano, ambos em 1958. *e.e. cummings – 10 poems* (1960), edição publicada no mesmo ano em que saiu a francesa de 23 poemas de Cummings, traduzida por D. Jon Grossman, foi a única dentre todas as publicações que se devotou preferencialmente e programaticamente às experiências mais radicais do poeta especialmente no campo da visualidade, “aquelas geralmente evitadas pelos tradutores, não só pelas dificuldades tipográficas como por serem consideradas de tradução inviável ou impossível” (CAMPOS, A, 2015f, p.32).

Figura 29: Capa de *e.e.cummings 10 poemas* (1960), tradução Augusto de Campos



Fonte: *Poem(a)s* (2015)
(CUMMINGS, 2015, p.244)

No que toca a essa primeira edição de traduções de E. E. Cummings no Brasil e à crítica, Augusto de Campos afirmou que a Poesia Concreta foi a mais apta a compreender a obra cummingsiana mais cedo do que os outros, já no início da década de 1950. Nesse período, os concretos já situavam o poeta estadunidense “na perspectiva das novas estruturas poéticas [...] e [...] pôde estar presente e até antecipar-se à ‘reabilitação’ do poeta, que começou lenta e indecisamente nos próprios EUA, depois da publicação dos seus *Poems 1923-1954*.” (CAMPOS, A, 2015f, 29). Todavia, mais do que a simples consciência do valor da poesia cummingsiana para o cânone, foi que esse ritual de boicote e de ignorância que rodeou o trabalho tipográfico de Cummings em seu país, foi rompido aqui mesmo no Brasil, graças a este empreendimento inédito dos poetas concretos: a tradução dos poemas mais radicais publicados em uma edição bilíngue que ainda não havia sido tentada em nenhuma outra parte do mundo (CAMPOS, A, 2015f).

Nessa primeira edição, como apresentado anteriormente, foram escolhidos poemas dentre os mais radicais do poeta. Um dos poemas mais interessantes, traduzidos por Campos foi “o pr”, da coletânea *No Thanks* (1935):

16

o pr

*gress verily thou art m
mentous superc
lossal hyperpr
digious ets i kn
w & if you d*

n't why g

*to yonder s
called newsreels s
called theatre & with your
wn eyes beh*

ld The

*(the president The
president of The president
of the The)president of*

*the(united The president of the
united states The president of*

[the united

states of The President of

[The)United States

Of America unde negant redire

*[quemquam supp**sedly thr**w**i**n**g**a**b**aseball*

(CUMMINGS, 2015, p.88)

16

ó pr

gresso és em verdade m
mentoso superc
lossal hiperpr
digioso etc t
dos sabem & se v

cê nã

sabe ora pr
cure os assim chamad
s cinemas assim chamad
s teatros & com seus pr
prios olhos c

ntemple O

(O presidente O
presidente d O presidente
dos O)presidente d

os(Estados O presidente

estados unidos O

[dos

[presidente dos estados

unidos da O Presidente

[Dos(Estados Unidos

Da América unde negant

[redire quemquam sup

stamente j

g

a

n

d

o

b

eisebol

(CUMMINGS, 2015, p.89)

Tradução de Augusto de Campos

Essa obra, escolhida por Campos, trabalha fortemente com a tipografia expressionista de uma forma muito excepcional. De fato, não se revela como a fumaça a sair do trem, como

“*the sky was*” (1925), mas sim – de forma similar – ao vento que arranca o –s de “*dreams*” e se torna onda no poema “*stinging*” (1923), analisado no Capítulo 2. O leitor é capaz de ver a bola em ação ao longo do poema, a partir do uso da letra –o. Como é possível perceber após a leitura, o poema se inicia com a letra –o, que, ao final, corresponderá visualmente à bola lançada pelo presidente dos Estados Unidos. A relação visual é ainda mais fortemente compreendida quando o leitor nota a disposição do verbo “*to throw*” no *present continuous*: “*throwing*” e seu objeto: “*a baseball*”. Ademais, a escolha de Cummings por estruturar “*wing*” como o bastão, é interessante, já que forma uma nova palavra: “*wing*” pode também significar “*device of flight*”, quer seja uma “*feather*” (pena), ou “*aileron*”, “*airfoil*” (aerofólio) e “*pinion*” (ponta de asa). Todos esses termos remetem ao voo da letra –o ao longo de todo o poema, da sua base até seu topo. Ademais, Cummings brincou com essa letra ao longo dos versos, já que, como vemos na primeira e segunda estrofes, determinadas expressões de cada verso necessitam do encaixe da letra para que uma palavra, e por conseguinte, um sentido surja.

Na segunda edição de poemas traduzidos, *20 poem(a)s - e.e.cummings*, de 1979, como o próprio título indica, foram acrescentados mais dez poemas. Foi apenas, contudo, a partir de *40 poem(a)s - e.e.cummings* (1986) que

aos poemas “tortográficos”, privilegiados nas anteriores edições, e acrescentados de outros “hits”, incorporaram-se agora alguns textos aparentemente menos atrevidos, mas que evidenciam uma face nada desprezível da rebeldia cummingsiana – o seu humor, a ironia ferina e até feroz com que, incansavelmente, fustiga a “*manunkind*” (humanimaldade) (CAMPOS, A, 2015a, p.33).

Nessa edição, então, Augusto de Campos legou aos leitores brasileiros uma das mais ferinas sátiras de Cummings: “*plato told*” (1944).

O que ocorre, contudo, é que, apesar de ser extremamente ácido e apontar para situações delicadas de modo crítico e que farão com que seu leitor pense e reflita, ou seja, apesar de o poema funcionar como objeto heurístico como queriam os modernos, os leitores brasileiros não conseguirão acessar tal obra sem uma interpretação prévia, já que Cummings faz referência direta ao pós-guerra norte-americano, especialmente *Pearl Harbor* e a um lugar específico em Nova York que não existe nos dias atuais.

28
plato told

him:he couldn't

28
platão lhe

disse:ele não

<i>believe it(jesus</i>	quis ouvir(jesus
<i>told him;he</i>	lhe disse;ele
<i>wouldn't believe</i>	não soube
<i>it)lao</i>	ouvir)lao
<i>tsze</i>	
<i>certainly told</i>	tse
<i>him,and general</i>	certamente lhe
<i>(yes</i>	disse,e o general
	(sim
<i>mam)</i>	
<i>sherman;</i>	senhora)
<i>and even</i>	sherman
<i>(believe it</i>	e até
<i>or</i>	(acredite
	ou
<i>not)you</i>	
<i>told him:I told</i>	não)você
<i>him;we told hum</i>	lhe disse; eu lhe
<i>(he didn't believe it,no</i>	disse;nós lhe dissemos
	(ele não ouviu,não
<i>air)it took</i>	
<i>a nipponized bit of</i>	senhor)foi preciso
<i>the old sixth</i>	um pedaço niponizado do
	velho elevado da 6
<i>avenue</i>	
<i>el;in the top of his head:to</i>	avenida;
<i>tell</i>	no meio da testa:para que ele
	ou
<i>him</i>	
(CUMMINGS, 2015, p.112)	visse
	(CUMMINGS, 2015, p.113)
	Tradução de Augusto de
	Campos

Cummings, como mencionado anteriormente, escreve essa obra em 1944, pós-*Pearl Harbor*. O poema faz menção à antiga ferrovia elevada, chamada “*el*”, como mencionada no poema (“*avenue el*”), de Nova York. Essa ferrovia havia sido vendida como sucata para o Japão e, acredita-se, fora usada na produção de bombas. Assim, notamos claramente ser essa obra um poema antibélico. Apesar de ser um famoso poema de E. E. Cummings, no Brasil, o leitor não acessará a informação facilmente devido à especificidade do tema e da menção. Essa escolha, contudo, aponta para um desejo de tradução de determinados poemas os quais Augusto de Campos considerava bons e que comporiam um retrato mais amplo da obra cummingsiana mesmo que não adentrasse a Cultura Brasileira. Campos parece não ter desejado isso, ou seja, se preocupou muito mais com a tradução de uma obra que considerou válida, assim como fizera com outros grandes nomes da Literatura Mundial.

Conquanto tenha se voltado para poemas de outras vertentes da obra cummingsiana, Augusto de Campos não deixou de lado seu interesse pelos poemas mais experimentais, como demonstra com sua seleção de “*insu nli gh t*”, da coleção *73 Poems*, de 1963, obra essa, como se vê pela data, póstuma.

64		64	
<i>insu nli gh t</i>		<i>empl eno so l</i>	
	<i>o</i>		<i>v</i>
	<i>verand</i>		<i>irando</i>
	<i>o</i>		<i>v</i>
	<i>vering</i>		<i>aiindo</i>
A		A	
	<i>onc</i>		<i>até</i>
	<i>eup</i>		<i>bem</i>
	<i>ona</i>		<i>pou</i>
	<i>tim</i>		<i>cof</i>
<i>e ne wsp aper</i>		<i>o lh ade hoje</i>	
(CUMMINGS, 2015,		(CUMMINGS, 2015,	
p.184)		p.185)	
		Tradução de Augusto de	
		Campos	

Uma vez mais, Campos se volta para a experimentação cummingsiana, ou seja, para poemas em que a técnica e a invenção lhe parecem mais interessantes e disruptivas frente à poesia tradicional, e que acredita ser a mais valiosa da produção de E.E. Cummings. Esse poema decodificado se lê: “*in sunligh over and overing a once upon a time newspaper*” e, pela tradução, “em pleno sol virando vai indo a até bem pouco folha de hoje”. Apesar de singelo em seu conteúdo, aqui temos que ter em mente o que foi discutido no Capítulo anterior a respeito da junção de estrutura e conteúdo para que uma leitura satisfatória da obra possa vir à luz. Estruturalmente, podemos notar que o poema é extremamente equilibrado, o primeiro e último versos contam com dez letras, a segunda estrofe alterna 6-1 letras, a quarta estrofe reúne versos de três letras, e ao centro, a letra –a capitalizada. A obra enfatiza, ademais, as letras –v e –A capitalizada, que, como é possível perceber são formas inversas, como já notáramos com o poema erótico “*her*” (1923), apresentado no capítulo anterior. Essas formas invertidas, assim como a disposição dos versos e o trabalho com o branco da página, unidas criam a imagem principal do poema: “o jornal, revirado na rua, rapidamente envelhecido pela implacável

varredura do tempo”, pelas palavras de Augusto de Campos (2015a, p.34). O vento, que antes já retirara o –s de “*dreams*”, neste poema gira o jornal, representado pelas letras –v e –A, tornando obsoletas as notícias do dia, que serão rapidamente substituídas por novas em uma nova folha de jornal e assim sucessivamente: uma imagem dolorosa do tempo e de como as coisas, situações e notícias deixam de ter valor rapidamente.

Augusto de Campos, contudo, não se manteve na tradução de poemas nos quais a técnica era especificamente visual, mas também se voltou para obras nas quais Cummings fraturou a sintaxe, não tipograficamente, mas na sua própria estrutura, como no famoso poema “*nonsun blob a*”, de *IXI* (1944):

26	26
<i>nonsun blob a</i>	nãosol bolha um
<i>cold to</i>	frio até
<i>skylesness</i>	incéudade
<i>sticking fire</i>	fogo aderente
<i>my are your</i>	meus teus
<i>are birds our all</i>	pássaros nossos
<i>and one gone</i>	outro após um vão
<i>away the they</i>	se os eles
<i>least of ghosts some</i>	folha de sombras umas
<i>few creep there</i>	poucas tremem lá
<i>here or on</i>	aqui ou sobre
<i>unearth</i>	a interra
(CUMMINGS,	(CUMMINGS, 2015,
2015, p.108)	p.109)
	Tradução de Augusto de
	Campos

Esse poema é um desafio para leitores e não leitores da obra de E.E. Cummings. William Carlos Williams comentou que “aquele que compreende essas linhas, compreende E. E. Cummings”²⁶³ (*apud* MARKS, 1964, p.26, tradução nossa). Entender esse pequeno poema, contudo, não é uma tarefa fácil, e, provavelmente, é o poema que mais demanda de seus leitores entre as obras cummingsianas. Seu início já é um desafio, chegando a beirar o “*nonsense*”. “Longe de ser uma unidade sintática, a primeira estrofe não contém nada parecido com um verbo. A segunda estrofe é, se possível, ainda mais frustrante. O poema parece afirmar algo,

²⁶³ “*He who understands these lines understands E.E.Cummings.*” (WILLIAMS, *apud* MARKS, 1964, p.26).

mas é, no mínimo, tão elíptico que chega a ser sem sentido”²⁶⁴ (MARKS, 1964, p.27, tradução nossa). O poema não se comporta como a imagem de nada, como alguns dos exemplos anteriores. Ademais, não é composto a partir da fragmentação de palavras, como “*insu nli gh t*” (1963), ou com o uso de parênteses como “*l(a*” (1958), ou seja, o poema não foi composto a partir de unidades linguísticas reconhecíveis que foram rompidas e rearranjadas. Conforme Marks (1964), “se aproximar desse poema como se envolvesse algum truque solucionável de deslocamento sintático é perder sua natureza revolucionária”²⁶⁵ (p.27, tradução nossa). E prossegue: “nenhum poema como esse foi escrito antes”²⁶⁶ (p.27, tradução nossa). O interesse de Augusto de Campos provavelmente reside nesse ineditismo poético, outro entre os muitos de E.E. Cummings.

À vista disso, a leitura inicial deve levar em conta seus elementos diretamente, sem buscar algum mistério. Suas palavras cumprem, exatamente, a função que apresentam. Uma das possíveis leituras pode provir da filosofia cummingsiana. É possível ler o poema como o nascimento do universo, a terra entrando na primavera ou mesmo o raiar do dia, conforme a opinião de Barry A. Marks (1964). Acreditamos, todavia, ser mais viável a primeira opção, pois existem certos elementos que apontam para a explosão do *Big Bang*, como o termo inicial “*nonsun blob*”, traduzido por “nãosol bolha”, que pode vir a representar a terra em sua forma inicial, em que ainda era uma bola de fogo, contudo não era o sol (“nã-sol”). Além disso, tem-se menção ao frio do primórdio dos tempos. O que é interessante apontar, contudo, não é apenas a ideia da formação da terra, mas que neste tempo inicial da criação, o homem e o animal estavam em equilíbrio, harmonia e igualdade. Ademais, esse tempo imemorial e utópico foi vivenciado em um outro espaço, pois, para os leitores de Cummings, sabemos que o homem destrói as construções divinas, assim, esse tempo foi vivido na “*unearth*”. De forma semelhante, podemos trazer ilustrativamente o poema analisado no Capítulo anterior, “*when god decided to invent*” (1944). O experimentalismo gramatical, principalmente, é o mais aproveitado por Campos no que toca a esse poema. O interesse principal parece residir nessa materialidade da palavra trabalhada por Cummings: sua invenção vocabular e gramatical é o que cria e dá vida ao poema, esquecendo-se das normas vigentes da língua.

²⁶⁴ “*Far from being a syntactical unit, the first stanza contains nothing even faintly like a verse. The second stanza is, if possible, more frustrating yet. It seems to assert something but is, at the very least, so elliptical as to be gibberish.*” (MARKS, 1964, p.27).

²⁶⁵ “*To approach this poem as though it involved some solvable trick of syntactic dislocation is to miss its revolutionary nature.*” (MARKS, 1964, p.27).

²⁶⁶ “*No poem quite like it was ever written.*” (MARKS, 1964, p.27).

Na última coletânea de poemas traduzidos, ao leitor brasileiro já é apresentado um retrato mais amplo da obra cummingsiana. Na edição de 2015 foram acrescentados mais onze poemas, dentre estes, muitas sátiras, como o famoso “*Cambridge ladies who live in furnished souls*” (1923) e “*POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL*” (1926)²⁶⁷, e dois poemas amorosos, como o já analisado “*i like my body*” (1925) e “*since feeling is first*” (1926). Atualmente, no Brasil, as obras *95 poemas* (1958) e *73 poemas* (1963) são as que contam com mais poemas traduzidos; da primeira ao leitor são apresentadas dezenove obras, e da segunda, treze. Antes, todavia, de darmos este capítulo por encerrado, cumpre analisar uma obra específica e que se liga fortemente ao Movimento de Poesia Concreta, por motivo que será exposto à frente.

Aos 64 anos, Cummings publicou seu último livro de poemas, o já mencionado *95 Poems* (1958). Poucos anos depois, em 1962, o poeta viria a falecer. Todavia, antes de seus últimos momentos, com essa obra final, Cummings nos legou este que é – para seus admiradores – seu mais perfeito poema: “*l(a)*” (1958). Uma análise dessa obra já foi apresentada no Capítulo 1. Sendo assim, gostaríamos, agora, de investigá-la sob o prisma deste subcapítulo, como vem sendo feito até aqui. Esse poema, com efeito, integrou, primeiramente, a edição *40 poem(a)s – e.e. cummings* (1986).

Ao desmontar o poema para o estudo de uma possível versão para o português, Campos (2015d) observou que “*l(a)*” (1958) se constitui de vinte letras:

4 vogais, com 8 ocorrências: 3 a

3 e

1 i

1 o

4 consoantes, com 12 ocorrências: 5 l

3 s

2 f

2 n

Além, é claro, dos dois parênteses (CAMPOS, A, 2015d).

Augusto de Campos, nesta tarefa, atua tanto como tradutor quanto como poeta. Ademais, o poeta-tradutor afirmou que, com esse “mínimo arsenal”, Cummings foi capaz de projetar sobre o leitor “uma das mais densas imagens de solidão que se conhecem, no que se poderia chamar de haicai da folha-que-cai” (CAMPOS, A, 2015d, p.38).

²⁶⁷ O poema de Cummings pode ser encontrado na seção de Anexos, Anexo B, página 256.

A precisão de Cummings é evidente nesse poema (como discutido no Capítulo anterior). Tal precisão se revela no seguinte aspecto que foi analisado por Campos (2015d): tanto a palavra, quanto a frase inserida nos parênteses, opostas uma à outra como o conceito subjetivo de solidão, assim como a imagem objetiva da folha a cair, contêm exatamente, a mesma quantidade de letras (CAMPOS, A, 2015d), isto é, dez letras como pode ser visto ao comparar ambas:

l o n e l i n e s s
a l e a f f a l l s

No que concerne à composição, o poeta concreto notou que a obra é estruturada em “estrofes”, ou, pelas palavras de Cummings, “*linegroups*” (gruposdelinhas) que se alternam em uma e três linhas (1-3-1-3-1). Com essa estrutura, Cummings infunde iconicidade no poema em suas duas chaves semânticas: *loneliness* (solidão) e *a leaf falls* (a folha a cair) (CAMPOS, A, 2015d).

De maneira a conseguir o efeito da solidão, Cummings explorou, segundo Campos (2015d), 1. a curta dimensão das linhas, construídas de um, dois ou três sinais gráficos, com exceção da última que mimetiza a folha pousada no solo, 2. a estampa das letras que apresentam hastes ascendentes –l e –f, assim como as letras diminutas como o –i e o –s e, claro, os parênteses, e 3. a ambiguidade do signo –l que, no poema, funciona tanto quanto a letra em si quanto o numeral 1. Campos (2015d) bem notou que

através de um hábil recorte das linhas, o poeta iconiza o movimento da folha caindo – o “l” que vem da primeira linha, passando pelos “ff” subsequentes –, rodopiando na inversão das letras “af” (final de “*leaf*”) e “fa” (início de “*falls*”) até desaparecer na última linha. No nível semântico, a microarquitetura do poema projeta, na antepenúltima linha, a palavra “*one*” (um), reforçada pelo “l” (um, numeral) da linha seguinte. Repare-se que a disposição gráfica criada por Cummings enseja, por um lado, a leitura inversa, embora entrecortada, da direta para a esquerda, da frase *a leaf falls*; por outro lado, através da construção tmética *l(a leaf falls)oneliness* e da ambivalência do “l” (seguindo do artigo indefinido “a”, na primeira linha, e precedido pelo numeral “one”, na penúltima), introjeta e retrojeta a ideia de isolamento no texto, contribuindo para recriar a unicidade e a simultaneidade das sensações objetivas e subjetivas que a experiência do poeta sobrepôs (CAMPOS, A, 2015d, p.38-39).

Acreditamos ser essa leitura de Campos (2015d) a respeito do poema cummingsiano uma das melhores e mais precisas em desvendar a técnica do poeta estadunidense, trazendo à superfície e esclarecendo todas as unidades possíveis de interpretação para uma leitura completa de “l(a)” (1958).

Assim como os poemas que vêm sendo apresentados aqui, “l(a)” (1958), após esse desmontar, se revela um poema mais do que instigante para um “transcriador” verter para outro idioma. Ou seja, esta suposta impossibilidade tradutória é, na verdade, a possibilidade de uma “recriação, como queria seu irmão Haroldo de Campos (2011). Seguindo a teoria tradutória Concreta, quanto mais dificuldades apresentar determinado texto literário, mais recriável enquanto possibilidade aberta para uma “recriação. A estrutura de “l(a)” (1958) é tão complexa que uma tradução meramente servil não faria jus à experiência poemática proposta pelo poeta. Paulo Miranda, autor do “soneto-fita-métrica”, reconheceu a “intraduzibilidade” da obra. Augusto de Campos (2015d) acredita que Miranda foi sábio ao se decidir assimilar a obra sob uma forma semelhante ao “*Pierre Menard, autor del Quijote*” (1939), de Jorge Luis Borges. Deste modo, Miranda imprimiu “l(a)” (1958) a partir de tipos estreitos sobre uma folha estreita acompanhando a verticalização do texto. O mais interessante foi o título dado para essa experiência: “não tradução” (CAMPOS, A, 2015d).

Augusto de Campos, diferentemente, busca uma maneira de recodificar o poema a partir de uma forma não ortodoxa, por outras palavras, o poeta imprime a obra cummingsiana em “letraset” com um tipo Mecanorma holandês (*Spring 152*), cujo *design* com suas letras retorcidas realça os aspectos imagéticos da criação. Campos (2015d), assim, diferentemente de Miranda que propõe uma “não-tradução”, propõe, por sua vez, uma “intradução”. Em um ato de reivindicação, o poeta brasileiro reescreve o poema, agora, em português, sua “língua de onça”, inclusive incorporando à sua tradução, não apenas a troca de material linguístico, como uma nova visualidade na página a partir da escolha por uma fonte específica, a Mecanorma.

O resultado, de fato, é diferente do original. Enquanto o primeiro conta com vinte letras, a “intradução” conta com dezesseis e apresenta, não dois, mas quatro parênteses, além de contar com o numeral 1. Temos, então,

5 vogais, com 8 ocorrências: 2 a

2 i

2 o

1 e

1 u

7 consoantes, com 8 ocorrências: 2 l

1 c

1 d

1 f

1 h

1 s

1 t

(CAMPOS, A, 2015d).

O resultado é:

l(a so

le (l

af f

fa o

ll l)l

s)

one (ha

l c

ai)

iness

(CUMMINGS, 2015, p.140) itude
(CUMMINGS, 2015, p,141)

Tradução de Augusto de Campos

Comparando ambos os poemas, é possível notar que Cummings trabalha com apenas quatro vogais (a,e,i,o) e quatro consoantes (l,s,f,n), ao passo que Campos (2015d) trabalhou com as cinco vogais (a,e,i,o,u) e sete consoantes (c,d,f,h,l,s,t). As ocorrências do poema original não se mostram exatas, contudo, Campos buscou dar um equilíbrio para seu novo poema, ou seja, tanto as vogais, quanto as consoantes surgem exatamente oito vezes.

O “intradutor” apresentou uma análise de sua própria obra, provavelmente uma maneira de justificar a forma como traduziu e explicar, assim como explicara o original, todas as funcionalidades de suas escolhas tradutórias:

A espacialização adotada permitiu isolar do texto, à maneira cummingsiana, seguimentos de significação, criando leituras em camada (no caso, sobressaem as palavras “so” - que pode ser lida como “só” - e “ai”); entre várias soluções, acabei optando por evidenciar o numeral “1” já na segunda linha. Um olhar-de-errata poderá vislumbrar na penúltima “estrofe” uma sugestão da palavra “haikai” - micrometalinguagem embutida no poema. O design das letras, que,

por associação, pode contaminar de alguma folha outras letras (o “o” e o “c” isolados, especialmente), além dos “l” e “f” privilegiados, dá-me a ilusão de recuperar algo dos ícones perdidos. E a folha cai (ou parece cair) dentro e fora dos parênteses, da segunda à quinta linha (CAMPOS, A, 2015d, p.42).

Campos (2015d), de modo humilde, diz ser sua versão “muito aquém do original”. Com efeito, o poema de Campos se comporta como a afirmação de Perloff (2013), ou seja, menos como uma tradução e mais como um texto achado, como uma transposição com uma vida que se descola do original e vira obra poética em si. De fato, muitos efeitos trabalhados por E.E. Cummings se perdem, como o da iconicidade das hastes ascendentes, assim como da repetição das letras –l e –f, assim como da letra –a que inverte de posição nos “versos” 3 e 4 mimetizando o rodopio da folha. Ao mesmo tempo, contudo, Campos, devido às técnicas e estruturas utilizadas, apresentou a seus leitores uma nova obra, diferente do original enquanto linguagem, mas que se cristaliza dentro de um mesmo sistema como corpo isomorfo do original, como proposto por Haroldo de Campos (2011). Apesar de não reproduzir a repetição da ideia de isolamento do original com os ecos no numeral um, o poeta-tradutor trabalhou com elementos como o “só”, contido em “solitude” e, principalmente, “ai”, o qual permite ao leitor ouvir uma espécie de lamúria daquele que se encontra sozinho, não, de fato, de modo visual, como em Cummings, mas sim sonoro, como um choramingo advindo do próprio poema.

Com efeito, a análise da tradução de “l(a)” se mostrou mais longa do que as breves análises das escolhas de Augusto de Campos da obra cummingsiana. Essa análise mais longa e detalhada não se deve apenas ao apreço que temos pelo poema em si, mas sim pelo fato de que foi esse poema o que mais se aproximou do Movimento de Poesia Concreta Brasileiro. Augusto de Campos não permaneceu meramente na tradução ou “intradução”, na verdade, estendeu o poema cummingsiano aos moldes da Poesia Concreta. Em setembro do ano de 1985, na exposição “Transcriar”, organizada por Julio Plaza no MAC e no Centro Cultural São Paulo (CAMPOS, A, 2015d), o tradutor virou também o poeta concreto e apresentou o pôster abaixo:

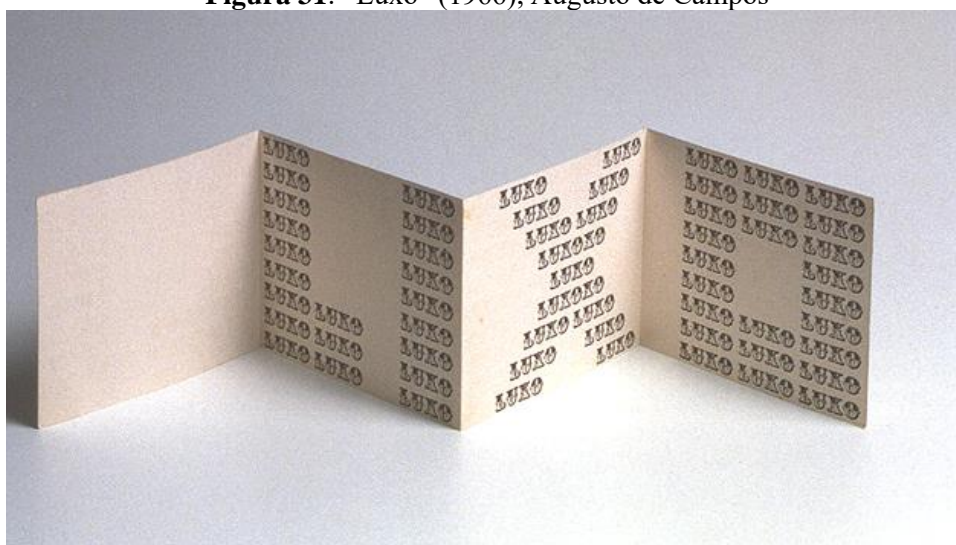
Figura 30: Pôster “so” / “l(a)” (1985), Augusto de Campos

so	l(a
(l	le
f	af
e	fa
l)	ll
(ha	s)
e	one
ai)	l
itude	lness

Fonte: Contracapa de *Poem(a)s* (2015), E.E. Cummings

O poeta brasileiro oferece ao público leitor, o poema cummingsiano mastigado e digerido por este movimento tão sintomático da cultura brasileira: o Movimento Concreto, o que não havia sido feito com as outras obras. De forma clara, Campos acrescenta cor ao poema, ao modo de *Poetamemos* (1953). A obra “l(a”, agora em tons de verde, têm como suporte um instrumento recorrentemente utilizado no Concretismo, isto é, o poema cartaz. O pôster exposto acima foi realizado em serigrafia por Omar Guedes. Os dois tons de verde acrescentam ao signo o valor material da folha contido antes apenas em sua estrutura. Ademais, as cores agora permitem uma leitura mais descomplicada do poema, pois distingue – de modo inconfundível – as palavras “loneliness” e “solitude”, das frases entre parênteses “a leaf falls” e “1 folha cai”. Campos traz para o museu e não meramente para o livro a obra cummingsiana, como propôs com diversas obras concretas, como seu poema-tela “Luxo” (1966).

Figura 31: “Luxo” (1966), Augusto de Campos



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural²⁶⁸

À vista desse exercício de Campos, é possível ver semelhança com a *mistranslation* poundiana. Assim como o poeta estadunidense escolhera traduzir Propércio ao modo, não do poeta em si mesmo ou da recepção latina, mas sim a partir de outro poeta muito distante a ele, Laforgue, Campos incutiu na obra cummingsiana traços concretos. Ao levar a cabo tal prática e escolha tradutórias, Pound reinventou os versos do poeta latino, acentuando-lhes a ironia e afastando de Propércio a leitura convencional, injetando-lhe nova vida. Campos, de maneira análoga, reinventa Cummings, mais especificamente “*l(a)*” (1958), ao modificar sua já presente modernidade para uma “concretude” brasileira.

Com esse último exemplo, observamos que Campos não se interessou meramente pela tradução da poesia de E.E. Cummings e que suas versões vão além da mera metamorfose de material linguístico original para um novo idioma. Observamos que a obra, mesmo que uma pequena parcela desta, é lida e reinterpretada dentro de um novo movimento estético que lhe acrescenta novo valor. Todavia, o que notamos – de forma clara – é um recorte da poesia cummingsiana de maneira a aproveitar, se não totalmente, pelo menos grande parte das técnicas poéticas experimentais engendradas pelo poeta estadunidense. Campos, de fato, traduziu a lírica cummingsiana, assim como a sátira, mas em menor número, e – nos parece – de uma maneira a propor, ao longo de mais de trinta anos, um retrato da obra cummingsiana completo, isto é, por outras palavras, Campos buscou apresentar aos leitores brasileiros alguns dos poemas que considerou melhores dentre as diferentes vertentes da obra do poeta estadunidense. Contudo, não fez destas o foco principal de sua tarefa tradutória inicial e, mesmo os poemas escolhidos

²⁶⁸ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33431/luxo>. Acesso em 3 de fevereiro, 2022.

de ambas as vertentes, em menor grau trabalham com algum ponto inovador da poesia, o que demonstra que Cummings, no Brasil, é visto e conhecido essencialmente como um poeta experimental e não como um lírico ou um satírico, malgrado o fato de, em questão de volume, essas vertentes ocuparem grande parte de sua obra nos Estados Unidos.

Considerações Finais

Caro leitor, interessado na obra de E. E. Cummings, curioso ou simples passante, peço sua licença para retomar agora a primeira pessoa, minúsculo “eu” cummingsiano, como fizera no início deste trabalho.

Como mencionara anteriormente, esta pesquisa foi fruto de um interesse particular pela obra cummingsiana, como acredito que deva ser a origem de muitas, se não da maioria, das pesquisas mundo afora. A curiosidade, provavelmente, é o que nos move e nos instiga a revolver a terra da literatura de modo a arar um trabalho, semear as ideias (oriundas tanto das muitas leituras bibliográficas e não bibliográficas, quanto de nosso próprio intelecto) e, em seguida, colher os frutos, aqueles pontos pretos contra o branco do papel, dispostos com nosso suor, e, ao final, conseguir uma maior consciência do mundo e não apenas do autor e das obras estudados e, por conseguinte, uma maior consciência de nós mesmos. Muito de minha admiração por E.E. Cummings se baseia em uma camaradagem de ideias que vi em mim mesma e encontrei correlata na obra deste poeta tão excêntrico e tão particular.

Com efeito, agora que retomo todo o trabalho em busca de uma conclusão, vejo o percurso simultaneamente longo e curto de estudos desse poeta, percurso que aqui encerro e não sei se volto a percorrer, mesmo que por outras veredas. Busquei, com a pesquisa, cobrir a relação de leituras da obra cummingsiana entre seu país, Estados Unidos, e o meu, Brasil, países de proporções continentais, ao mesmo tempo similares e distintos. A tarefa árdua, complicada e duvidosa chegou ao final em meio a uma crise tanto pessoal, quanto mundial, já que a pandemia de COVID-19 que assola o mundo fez com que muitos dos valores se metamorfoseassem, inclusive os meus próprios.

O que foi possível, todavia, perceber, ao final destes dois anos, e de maneira a concluir esta dissertação, retomando desde o primeiro capítulo, foi que Cummings, de certo modo, foi uma espécie de “ovelha negra” do cânone poético estadunidense. Alfonso Canales (1969), tradutor espanhol de E.E. Cummings, de maneira análoga a Augusto de Campos, cedo teve interesse pela poesia cummingsiana, chegando, inclusive, a traduzir alguns dos poemas experimentais do poeta, tais como o famoso “*Bufallo Bill’s*” (1925) e “*o pr*” (1935). O que nos compete, contudo, apontar a respeito de Canales (1969) é um comentário muito sagaz que fez a respeito desta obra tão contraditória, comentário que cito a seguir: “paradoxalmente, a popularidade deste poeta tem sua raiz em um total anti-popularismo. Ele jamais pretendeu fazer concessões; sua rebeldia ante toda possível concessão à facilidade o converteu em um ser

numinoso, envolto no mistério de suas obscuras fórmulas”²⁶⁹ (CANALES, 1969, p.6, tradução nossa). Canales (1969), assim, foi capaz de tocar o ponto principal que envolve a falta de popularidade de Cummings, que, para outras tradições literárias, mostrava-se seu aspecto mais interessante: o mistério que envolve a obra. Como espero que tenha sido possível perceber, por mais que apontem e tratem de aspectos negativos, o volume de textos críticos dirigidos à obra cummingsiana é razoável. A popularidade enraizada no antipopularismo tem fundamento, pois todos os grandes críticos do período quiseram dar seu parecer. O que também espero que tenha sido notado, foi um certo consenso por parte dos críticos, isto é, muitas das discussões giraram sobre os mesmos aspectos, como se a crítica se alimentasse mutuamente e respondesse mais uma à outra do que à própria obra em si.

T.S. Eliot (1992) faz o seguinte comentário em obra cujo título não será mencionado primeiramente: “se examinarmos sua obra em detalhes, parece que não encontraremos nada além de uma escrita descuidada, ideias pueris que não se pautaram na erudição literária ou mesmo acadêmica, experimentos aleatórios de vários tipos de escrita”²⁷⁰ (ELIOT, 1992, p.27, tradução nossa). Após a leitura da presente pesquisa, tal assertiva facilmente poderia ser parte de um ensaio a respeito da obra, não apenas poética, de Cummings. Como sabemos, uma das críticas encontradas repetidamente no conjunto de textos a respeito da obra do poeta dizia respeito a sua imaturidade. Outrossim, foi a questão da formação acadêmica. Conquanto tenha se igualado a Eliot e a Pound em intelectualidade e conhecimento da Tradição Clássica e da Literatura como um todo, seus temas muitas vezes não conjugavam a complexidade dos dois poetas acima mencionados, sendo, na verdade, vistos como “simplistas”, pouco desenvolvidos, trabalhados com uma técnica que mais brincava com o leitor do que propriamente escondia alguma verdade transcendental. Retomando Eliot, uma vez mais, o poeta chegou, com efeito, a fazer um pronunciamento que pode muito bem ter guiado a crítica feita a E. E. Cummings, para além de sua influência no controle do debate literário do período: “Tenho uma opinião muito alta sobre Cummings como poeta, malgrado minha aversão por sua tipografia” (*apud* CAMPOS, 2015f, p.28-29, grifo próprio). Todavia, o ensaio mencionado primeiramente não trata de E.E. Cummings. Na verdade, trata de um poeta muito anterior a ele, outro complexo autor do cânone estadunidense, influência para outras literaturas, como a francesa, importante

²⁶⁹ “Paradójicamente, la popularidad de este poeta tiene su raíz en un total anti popularismo. Jamás pretendió hacer concesiones: su rebeldía ante toda posible concesión a la facilidad lo convirtió en un ser numinoso, envuelto en el misterio de sus oscuras formulas” (CANALES, 1973, p.6).

²⁷⁰ “If we examine his work in detail, we seem to find in it nothing but slipshod writing, puerile thinking unsupported by wide reading or profound scholarship, haphazard experiments in various types of writing” (ELIOT, 1992, p.27).

para a própria formação da Literatura Americana: Edgar Allan Poe (1809-1849), e o ensaio se intitula “*From Poe to Valéry*” (1948). Eliot (1992) presume, no que concerne a Poe, que os leitores norte-americanos

gostam de acreditar que compreendem seus poetas de uma maneira mais minuciosa do que qualquer estrangeiro. Contudo, Eliot acredita que [os americanos] deveriam estar preparados para enfrentar a possibilidade de que [...] franceses [Baudelaire, Mallarmé e Valéry] enxergaram algo em Poe que os falantes de inglês deixaram passar despercebido (ELIOT, 1992, p.28, tradução nossa).²⁷¹

À vista disso, o julgamento de Poe e de Cummings por parte de seus leitores conterrâneos se revela prematuro. Caso observemos por esse ângulo, parece ter havido uma dinâmica similar entre os Simbolistas Franceses e os Poetas Concretos brasileiros. Poe, de fato, só passou a contar com um aplauso crítico após sua releitura levada a efeito por Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Os concretos, por seu turno, estiveram entre os primeiros a tratar programaticamente do *corpus* mais experimental de Cummings e a compreendê-lo inserido na perspectiva das novas estruturas poemáticas, além de terem iniciado o fim do “boicote e ignorância” que rodeou, durante muito tempo, a obra de Cummings.

Quando voltamos nossos olhos para o percurso literário, estético, filosófico e técnico de E. E. Cummings notamos que desde o início ele se enquadrou em um nicho próprio. Com efeito, no início da carreira do autor, anos 1920, em que, como observado anteriormente, novas formas literárias estavam surgindo e os poetas estavam, como Stein comentou, dispostos a romper com as tradições anteriores, a maior parte das obras dos artistas do período era original. Assim, a obra, por exemplo, de Marianne Moore, Wallace Stevens, T.S. Eliot, Ezra Pound e do próprio E. E. Cummings apresentou rupturas extremas nunca antes vistas e, mais ainda, uma obra diferia da outra em diversos aspectos. O controle do debate literário só, de fato, surge após os anos de 1930, em que esses autores já haviam produzido um maior corpo de obras poéticas e a novidade começava a virar uma espécie de tradição. Deste modo, após dez anos de publicação, começou-se a ver diferenças estéticas entre a Literatura, mais especificamente, a poesia considerada boa e digna de exame daquelas que deixaram de interessar. Como visto com a crítica Babette Deutsch (1962), depois de quase vinte anos de publicação, a técnica cummingsiana passou a ser desinteressante, ou seja, ela se desgastou devido à repetição.

²⁷¹ “*Like to believe that [they] understand [their] poets better than any foreigner can do; but [Eliot] think[s] [they] should be prepared to entertain the possibility that these Frenchmen [Baudelaire, Mallarmé, Valéry] have seen something in Poe that English-speaking readers have missed.*” (ELIOT, 1992, p.28).

Cummings, contudo, em momento algum mudou sua forma de pensar a poesia. Como visto ao longo do primeiro capítulo, diferentemente dos poetas de sua geração, sua poesia foi mais particular, influenciada, primeiramente, por sua família. Seu pai, Edward Cummings, e sua mãe, Rebecca Cummings, incutiram, desde cedo, o conceito de individualidade no filho, o qual foi por ele trabalhado ao longo de toda a sua carreira, sendo possível vê-lo tanto em sua filosofia quanto em sua técnica e, claro, pelo “i” em minúsculas, assinatura do autor, que –hoje vemos – chegou a separá-lo do restante das produções do período que trabalhava fortemente com a despersonalização poética. Cummings, por outro lado, investiu de personalidade sua obra e, conquanto tenha sido influenciado pelas novas formas artísticas, especialmente em seu período de estudante em Harvard, tudo que foi por ele internalizado destas novas formas, foi convertido em uma técnica que não deixou de trabalhar com a individualidade.

Contudo, um dos pontos que mais distinguem Cummings de Eliot e Pound e dos poetas influenciados por suas prescrições poéticas, foi a influência no campo das artes plásticas. Desde o início de sua carreira, antes mesmo de sua carreira de poeta publicado, enquanto ainda se encontrava em Harvard, Cummings já demonstrara seu interesse por aquilo que intitulou de “*The New Art*”. Sua consciência das formas da arte no século XX, o levou a ir mais além do campo meramente literário. Como afirmou em seu trabalho defendido na faculdade em 1915, quando ainda mal saíra da adolescência, “há uma discernível evolução de modelos; em nenhuma existe qualquer traço de abnormalidade ou incoerência, os quais críticos casuais gostam de tornar o assunto de tiradas contra a nova ordem” (CUMMINGS, 1965c, p.5, tradução nossa). O progresso artístico para o poeta seria uma espécie de próximo passo e foi isso que fez. Da mesma forma que viu a possibilidade de se passar, nas Artes Visuais, do retrato figurativo para o retrato abstrato, Cummings viu a possibilidade de passar do verso para algo além dele, para o que poderíamos denominar de “verso abstrato”. A tradição grega já contava com Símias de Rodes, os Metafísicos contaram com George Herbert e a modernidade teve Mallarmé e Apollinaire, ou seja, o que Cummings propôs não foi algo de todo inédito. A diferença essencial residiu no fato de o poeta estadunidense pensar o verso não como imagem, isto é, sua responsabilidade ainda era com a palavra, com a poesia, e não, como em Apollinaire, com a imagem, como já discutido. Os poemas cummingsianos da vertente experimental apresentam uma espécie de verso abstrato, pois não retratam como um poema imagem, pois o leitor deve, assim como deve frente a tela de Piet Mondrian, “Macieira em Flor” (1912), fazer um esforço imaginativo de modo a conceber a imagem que conjuga, como visto com poemas como “l(a)” (1958), “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (1935) e “brlght” (1935). Influenciado por

diversas técnicas das artes plásticas, como a justaposição de cores e planos de maneira a obter uma tripla dimensão formal, abstração biomórfica e motivos figurativos, Cummings compôs poemas utilizando parênteses, sinais de pontuação e capitalizações de modo a obter efeitos inéditos na poesia. Deste modo, nutrindo sua independência e expressão individual, qualidades que, como sabemos, foram caras ao poeta ao longo de toda a sua vida, e não apenas carreira, Cummings estudou a obra daqueles que considerou mestres, entre estes, mestres da Literatura e das artes plásticas, ao mesmo tempo que buscou um estilo que lhe foi sempre próprio. Deste modo, um poema lírico amoroso pode muito bem apresentar um excesso de sentimentalidade, fato depreciado no período, mas que foi muito trabalho pelos Românticos, por exemplo, ao mesmo tempo que este mesmo poema romperá com a estrutura tradicional de um soneto.

O período literário de E.E. Cummings, ou seja, o início do século XX, teve o debate literário muito controlado e isso influenciou muito no julgamento da crítica. Como afirmou Rebecca Beasley (2007, p.2, tradução nossa), “alguns dos mais recentes e importantes críticos da literatura do início do século XX argumentam, com razão, que nossa compreensão do período foi restringida pela influência de um pequeno círculo de modernistas e aos valores literários associados a ele”²⁷². Beasley (2007) parece estar correta, como visto, pois, por mais que hoje tenha havido uma maior abertura do cânone literário e tenham sido inseridas categorias tais como a *Harlem Renaissance*, a poesia feminina, assim como a indígena, no período entre os anos de 1920 até 1960, o debate literário e a própria produção literária muito se pautaram naquilo prescrito por três dos grandes intelectuais, poetas e críticos do momento: T.S. Eliot, Ezra Pound e T.E. Hulme.

Como visto com o trabalho (e para que não fique entediante não nos repetiremos mais do que o necessário), a obra desses três poetas em muito se diferiu da de Cummings. Apesar de em muitos momentos se alinhar às prescrições, mesmo quando alinhado, algum ponto fugia da norma e se tornava cummingsiano. Enquanto as técnicas de escrita do Modernismo se pautaram normalmente em estratégias de despersonalização e de objetificação do conteúdo, como já havia sido proposto por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, Cummings celebrou o indivíduo. É possível observar com o Capítulo 2 que, ao comparar a obra cummingsiana com o Movimento perpetrado pelo trio, Cummings apresenta mais diferenças do que semelhanças. Ademais, o ponto principal diz respeito ao fato de o poeta aqui contemplado, diferentemente dos outros,

²⁷² “Some of the most important recent criticism of early twentieth-century literature rightly argues that our understanding of the period has been restricted by the influence of a small modernist coterie and its associated literary values.” (BEASLEY, 2007, p.2).

não ampliar sua obra, isto é, como afirmado acima, ao longo de quarenta anos, Cummings se tornou mais e mais si mesmo. Além disso, a crítica, dominada pelas prescrições poéticas do período, não buscou ou mesmo propôs um nicho em que coubesse Cummings e pudesse fazer com que fosse julgado por sua obra. Ocorreu, assim, o que afirmou Norman Friedman (1960): por mais que seja direito de todo poeta uma avaliação a partir de sua produção e não nos termos do que deveria produzir, a crítica se atou às prescrições consideradas boas no período. Isto é, por outros termos, os críticos não permitiram que prescrições favoráveis a um julgamento positivo da obra cummingsiana viessem à luz, encaixando sua poesia em moldes que não serviam e, por conseguinte, não enxergando o valor, especialmente o ligado à experimentação versal, necessário para uma correta leitura dos poemas. Como visto, em muitos momentos, caso o leitor não leve em consideração tanto a estrutura quanto o conteúdo, o poema perderá sua essência.

No que toca ao poeta em solo brasileiro, ao final, realmente percebi que destranchá-lo do Movimento de Poesia Concreta não é um trabalho simples e, muito menos, certo, pelo (simples e complexo) fato de estar ao lado de outros poetas e autores que trabalharam com técnicas muito similares. Augusto de Campos – e digo Augusto e não Haroldo de Campos ou Décio Pignatari, por ter sido escolhido voltar os olhos mais atentamente para sua obra – parece ter tido um grande interesse na obra de Cummings. Como foi visto anteriormente, o poeta brasileiro acreditou, desde o início, que a obra de Cummings, ao lado da de Joyce e Pound, era das poucas que pesquisou meios de levar a consequências profundas as tentativas iniciais dos primeiros grupos de vanguarda (CAMPOS, 2015b). Além disso, permaneceu como uma obra viva e aberta, capaz de apontar os jovens poetas para novas direções de estrutura e formas poéticas. Segundo o poeta brasileiro,

as experiências tipográficas funcionais, iniciadas por Mallarmé em *Un Coup de Dés* tiveram continuação muito menos lúcida, alguns anos após, com o Futurismo italiano e Apollinaire, para só se cristalizarem, outra vez funcionalmente nas obras de Joyce, Pound e cummings²⁷³. E neles se cristalizaram porque só neles existiria uma real consciência dos problemas de estrutura (CAMPOS, A, 1991a, p.181, grifo próprio).

Frente a esse comentário e com os estudos a respeito do Movimento Concreto, é possível notar, como apontado na Dissertação, que de Pound, Campos se interessou pelo método ideográfico, de Joyce sua atomização de linguagem e de Apollinaire sua visualidade, técnicas

²⁷³ Original apresenta grafia do nome de E.E. Cummings em minúsculas.

trabalhadas por Cummings também, além de sua tipografia fisionômica. Assim, E.E. Cummings encontra-se, fora alguns pontos muito particulares, dissolvido no Movimento Concreto Brasileiro, pois determinada influência típica de Cummings, pode muito bem ter sido oriunda de Joyce ou Pound, autores dos quais meus conhecimentos não são extensos, por dedicar-me, mais atentamente, a Cummings. Assim, voltei-me mais detidamente para a visão de Augusto de Campos a respeito do poeta aqui contemplado e fiz apontamentos de como poderia ser a sua presença ao longo da lírica augustiniana e, principalmente, como o poeta brasileiro recortou a obra cummingsiana e como tal recorte se pautou em sua própria crítica. Como visto, o interesse principal que levou Campos a admirar a obra de Cummings foram suas rupturas com o verso tradicional.

Com efeito, atualmente, no campo tradutório, a última coletânea traduzida por Augusto de Campos das obras de Cummings, intitulada *Poem(a)s* (2015), apresenta um retrato amplo do *corpus* poético. Contudo, esse retrato amplo só toma forma mais de quarenta anos depois da primeira tradução. Trinta anos de tradução foram dedicados aos poemas mais experimentais, aqueles considerados intraduzíveis. Pode-se pensar que o exercício tradutório, além do interesse em fazer o poeta estadunidense circular no Brasil entre leitores interessados, provém também de um interesse próprio. Sabemos que traduzir é a maneira mais atenta de ler. Assim, muito provavelmente, a tradução esmerada contribuiu para o aprendizado das técnicas cummingsianas que mais interessavam a Campos.

Ao final, comparando ambas as visões, é possível notar que o ponto de desencontro entre a crítica estadunidense e a brasileira reside no experimento cummingsiano. Se, por um lado, a crítica americana não compreendeu a obra de Cummings inserida nas novas formas poéticas e, principalmente, não compreendeu sua relação com as artes visuais, atando-se demasiadamente às prescrições poéticas de Eliot o qual prezou grandemente pela poesia “*dry and hard*” e, assim, deixando de perceber a inovação versal de Cummings, por outro lado, Augusto de Campos, mais de quarenta anos da primeira publicação de E.E. Cummings, interessou-se justamente por este ângulo da obra poética. Pode ser que não tenha se voltado para a relação da poesia com a obra plástica do poeta, pois, pelo que sei, não se voltou a ela em momento algum, contudo, percebeu a inovação na experimentação do poeta e inseriu um conjunto dessas técnicas na teoria Concreta ao lado das Leis da *Gestalt* tão necessárias para o projeto concreto.

Em suma, de fato, é possível perceber (tomando uma atitude crítica) que a poesia cummingsiana em muitos momentos mais nos diverte, nos faz suspirar com seus versos

amorosos, nos traz raiva com suas críticas antibélicas, ou seja, faz o leitor responder ao poema dentro de sua chave temática. No que concerne propriamente à inovação, às formas novas de verso, às técnicas disruptivas, nos voltaremos mais detidamente para o *corpus* experimental onde encontraremos o real valor da obra de E.E. Cummings. O poeta não desenvolveu nenhuma técnica como o “*objective correlative*” de Eliot, ou escreveu uma obra palimpséstica como a de Moore, não trabalhou com a poesia popular de W.C. Williams ou compôs o conjunto poundiano colossal de *The Cantos*. A obra de Cummings, diferentemente, trabalha em miniatura. Citando Augusto de Campos, podemos dizer que o poeta foi

intuitivo por excelência, sem a mesma consciência crítica e teorizante de Pound, dir-se-ia que [...] levou o ideograma e o contraponto à miniatura. Prefere o “cromo lírico” aos grandes acontecimentos histórico-culturais de Pound. E acaba por fazer uma obra menor, mas às vezes extraordinária, de microscopia decompondo o léxico (CAMPOS, A, 1991a, p.181, grifo próprio).

Atentemo-nos aos termos: “obra menor” e “às vezes extraordinária”, utilizados por Campos (1991a). A obra de E.E. Cummings, tomada em conjunto, apresenta uma grande repetição tanto temática, quanto estrutural. Muitas das formas por ele inventadas, foram repetidas de todas as possíveis maneiras, chegando ao ponto do esgotamento. Como Friedman (1996b) afirmou, o poeta, ao longo dos anos, foi se tornando mais e mais a si mesmo. Conquanto sua lírica tenha se tornado gradativamente menos erótica e mais transcendental e sua tipografia tenha sofrido alterações, o básico de sua poesia não “evoluiu”, como evoluíram as de Eliot e Pound. Mesmo que tenha angariado admiradores com sua poesia não convencional, de ter conseguido tratar de temas pouco notados, como a visão da criança e de um mundo distinto daquele dos modernos, que trazem, é impossível negar, um alento e esperança para seus leitores, seu valor reside em sua invenção, isto é, em sua pulverização fonética, atomização do verso, tipografia fisionômica, transformação gramatical e vocabular e uso pontuacional, que colocam os poemas, nos quais tais técnicas são empregadas, em uma nova dimensão perspectiva. E.E. Cummings, assim, adentra na categoria de poeta-inventor de Pound. Em *ABC of reading* (1991), a categoria de poeta inventor aponta para a seguinte definição: “homens que fundaram um processo novo, ou cujo trabalho existente nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”²⁷⁴ (POUND, 1991, p.39, tradução nossa). Seu grande valor se encontra nas suas

²⁷⁴ “Men who found a new process, or whose extant work gives us the first known example of a process.” (POUND, 1991, p.39).

muitas experimentações: linguísticas, gramaticais, pontuacionais, versais e temáticas, que desestabilizam a estrutura poética dita tradicional e causam um choque no leitor comum e, mais ainda, dão “nutrimento de impulso” à Literatura ulterior.

Com isso, retomamos uma indagação apresentada no início do trabalho feita pelo crítico Richard Kennedy: “o que temos em mente quanto rotulamos alguém como um grande poeta? Antes de partir para uma possível resposta, retomemos, rapidamente, categorias de grandes autores: 1. um poeta que tenha produzido um extenso trabalho poético que não desaparece com a mudança de valores e que contenha temas e expressões variados, assim como uma certa complexidade; 2. poetas que não produziram um *corpus* poético extenso, mas sua qualidade é indiscutível; e 3. uma figura poética representativa de seu período que tenha tratado temas que refletissem a sensibilidade de sua época.

Após a visão da obra cummingsiana, notamos que existem certos elementos que apontam para o adjetivo “*major*” (grande) ao lado do nome de Cummings, assim como outros que diminuem sua reputação e acabam por apontar para o adjetivo “*minor*” (menor). Assim, concordamos com a descrição de *major-minor* apresentada por Kennedy. O poeta compôs um largo volume de versos, ao todo são quase três mil poemas publicados ao longo de mais de quarenta anos. Ademais, sua obra apresenta uma incrível variedade de formas e temas; o poeta trabalhou o amor, o erotismo, a sátira, o poema de guerra, o experimento e o poema tipográfico; além disso tratou de temas que refletiram a sensibilidade de sua época. O que acontece é que, ao mesmo tempo que todas essas características do “*major*” surgem em sua obra, também é fato que não apresenta outros aspectos importantes. No que toca a temática, o poeta foi muito repetitivo e, muitos de seus poemas, mais divertem o leitor do que trazem algo de novo. Seu valor provém, como exposto acima, de sua invenção, pois foi, se não o primeiro, pelo menos um entre estes, a decompor o verso como fez, explodindo não apenas o léxico e a gramática, mas também a estrutura do poema e a própria palavra. Os poemas em que foram empregadas suas técnicas se tornaram inspiração para a literatura ulterior, não se restringindo a de seu país, mas espalhando-se para outras tradições e influenciando diretamente em outros movimentos literários, como foi o caso do Movimento de Poesia Concreta Brasileiro. Com efeito, E.E. Cummings é um pequeno grande poeta: pequeno em estatura, com uma grande obra, pequeno em temática, com uma grande técnica.

O trabalho final, fechado e terminado – e que ao mesmo tempo ainda está aberto e eternamente por fazer – se difere muito do que imaginei que seria quando adentrei o Mestrado

em 2020. Os caminhos tomados foram outros, as ideias foram distintas, o mundo girou e ficou de ponta cabeça e, assim, com tudo isso e mais um pouco, eu mesma termino outra. Destarte (advérbio que tanto gosto), termino aqui este trabalho, esta pesquisa e, principalmente, esta dedicação de mais de dois anos, agradecendo a você, leitor (quer veja a obra cummingsiana com bons olhos, quer não tenha paciência para o poeta, quer tenha gostado ou desgostado do trabalho), por terminar a leitura, ou mesmo você, que simplesmente pulou para as conclusões: Muito Obrigada.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005. 404 p.
- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições. **Eutomia Revista de Literatura e Linguística**. Recife, n. 11, p. 261-268, jan/jun, 2013.
- ANDERSON, Quentin. The emergence of modernism. *In*. ELLIOTT, Emory (Ed.). **Columbia Literary History of United States**. New York: Columbia University Press, 1988. p. 675-714.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Áporo. *In*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do Povo**. 21 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000. p. 56.
- APOLLINAIRE, Guillaume. II Pleut. *In*. APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes**: poèmes de la paix et de la guerre. Paris: Mercure de France, 1918. p. 62.
- ARISTÓTELES. **Da arte poética**. Tradução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2015. 140 p.
- AUDEN, W.H. Lullaby. *In*. AUDEN, W.H. **Auden Poems**. New York, Toronto: Everyman's Library Pocket Poets, 1995. p.65-66.
- AYERS, David. Modernist poetry in history. *In*. DAVIS, Alex; JENKINS, Lee M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Modernist Poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press. 2007. p.11-27.
- AZMA, Sheeva. Poem-painter: E.E. Cummings' artistic mastery of words. **Spring**, New Series, n. 11, p. 79-88, October, 2002.
- BAST, Laura Stephanie Dawn. **A case study of E.E. Cummings: the past and presence of modernist literary criticism**. 2011. 105 f. Dissertation (Master of Arts) - Department of English, Dalhousie University. Halifax, Nova Scotia, 2011. Disponível em: <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/14180>. Acesso em: 26 de março, 2022.
- BAUM, Stanley Vergil. Cummings and the critics. *In*. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **ESTI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press. 1962. p.vii-xv.
- BEACH, Christopher. **The Cambridge introduction to twentieth century American poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2003. 224 p.
- BEASLEY, Rebecca. **Theorists of modernist poetry**: T.S. Eliot, T.E. Hulme and Ezra Pound. London; New York: Taylor Francis Group e-Library, 2007. 144 p.

BLOOM, Harold. Biography of E.E. Cummings. *In.* BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide . Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003a. p.12-15. (Bloom's major poets).

BLOOM, Harold. Critical analysis of "my father moved through doom of love". *In.* BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide . Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003b. p.72-75. (Bloom's major poets).

BLOOM, Harold. Introduction. *In.* BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide . Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003c. p.10-11. (Bloom's major poets).

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1988. 582 p.

BROWNE, Thomas. e.e. cummings (la carne de los poemas se traduce). *In.* CUMMINGS, E.E. **Poemas**. Tradução de Thomas Browne; Alejandra Mancilla. Santiago: Cancacao Publicaciones, 2014. p 9-19.

BRADBURY, Malcolm. The American Risorgimento: The United States and the Coming of the New Arts. *In.* CUNLIFFE, Marcus (Ed.). **American Literature since 1900**. New York: Penguin Books, 1993. p. 1-27. (Penguin History of Literature).

BURKE, Kenneth. Two kinds of against. *In.* ROTELLA, Guy (Org.). **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston; Massachussets: G.K. Hall & Co, 1984. p.61-64.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p.156-158.

CAMPOS, Augusto de. 30 anos, 40 poemas. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015a. p.33-36.

CAMPOS, Augusto de. E.E. Cummings: olho e folêgo. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015b. p.23-26.

CAMPOS, Augusto de. E.E. Cummings, sempre jovem. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015c. p.13-20.

CAMPOS, Augusto de. Intradução de Cummings. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015d. p.37-43.

CAMPOS, Augusto de. Memorabilia - Correspondência relativa à primeira edição de *E. E. Cummings – 10 poemas* (1960). *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015e. p.233-243.

CAMPOS, Augusto de. Não, obrigado. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015f. p.27-32.

CAMPOS, Augusto de. Pérolas para Cummings (*Pearls for Cummings*). **Spring**, New Series, n. 4, p. 40, October, 1995.

CAMPOS, Augusto de. Poema, ideograma. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991a. p.181-186.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, estrutura. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991b. p.177-180.

CAMPOS, Augusto de. **Viva Vaia**: Poesia, 1949-1979. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979. 255 p.

CAMPOS, Augusto de. Poesia Concreta: memória e desmemória. *In.* CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Editora Cortez e Moraes LTDA, 1978. p.55-69.

CAMPOS, Augusto de. Poesia Concreta. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos, 1950-1960. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975a. p.34-35.

CAMPOS, Augusto de. Poetamenos. *In.* CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960, 1975b. p.15-16.

CAMPOS, Augusto de. Pontos-Periferia-Poesia Concreta. *In.* CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960, 1975c. p.17-25.

CAMPOS, Augusto de. **Luxo**. 1966. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33431/luxo>. Acesso em: 3 de fevereiro, 2022.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutória**. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2011. 160 p.

CAMPOS, Haroldo de. Olho por olho a olho nu. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p.46-48.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. 236 p.

CANALES, Alfonso. Introducción. *In.* CUMMINGS, E.E. **e.e.cummings poemas**. Tradução Alfonso Canales. Titiivillus, 1969. *E-book*.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011. *E-book*.

CARPENTER, Mark L. Tradução de poesia visual. **Cadernos de Literatura em tradução**, n. 1, p. 81-92, 1997.

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. **Poesia Concreta e Mídia Digital**: o caso Augusto de Campos. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) -

- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2007. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4936>. Acesso em: 26 de março, 2022.
- CHINITZ, David. Cummings' challenge to academic standards. **Spring**, New Series, n. 5, p. 78-81, October, 1996.
- CHOTT, Larry. The sight of sound: Cummings' "oil tel duh woil doi sez". **Spring**, New Series, n. 6. p. 45-48, October, 1997.
- COHEN, Milton A. E.E. Cummings: Modernist Painter and Poet. **Smithsonian Studies in American Art**, v. 4, n. 2, p. 54-74, primavera, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Real Academia Española; Asociación de Academias de la lengua Española, 2013. *E-book*.
- CUMMINGS, E.E. **Complete Poems: 1904-1962**. New York: Liveright, 2016. 1216 p.
- CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. 248 p.
- CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. 167 p.
- CUMMINGS, E.E. A foreword to Krazy. *In*. FIRMAGE, George J. (Org.). **E.E. Cummings: a miscellany revised**. New York: October House Inc., 1965a. p 323-328.
- CUMMINGS, E.E. Gaston Lachaise. *In*. FIRMAGE, George J. (Org.). **E.E. Cummings: a miscellany revised**. New York: October House Inc., 1965b, p.12-24.
- CUMMINGS, E.E. The New Art. *In*. FIRMAGE, George J. (org.). **E.E. Cummings: a miscellany revised**. New York: October House Inc., 1965c. p.5-12.
- CUMMINGS, E.E. **i: six nonlectures**. Cambridge, London: Harvard University Press, 1953. 118 p.
- CUMMINGS, E.E. **New York, 1927**. Óleo sobre tela, 67 x 42 in. 1927.
- CUMMINGS, E.E. **Noise Number 13**. Óleo sobre tela, 59½ x 43 in. 1925. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/8417>. Acesso em: 5 de maio, 2021.
- CUMMINGS, E.E. **Charles Spencer Chaplin**. Desenho. 1924.
- CUMMINGS, E.E. **Noise Number 12**. Óleo sobre tela, 50 x 40 in. 1924. Iconography Collection, Harry Ransom Humanities Research Center.
- CUMMINGS, E.E. **A line drawing**. Desenho. 1922.
- CUMMINGS, E.E. **Noise Number 1**. Óleo sobre tela, 36 x 36 in. 1919. Disponível em: <https://digitalcommons.brockport.edu/cummings/66/>. Acesso em: 5 de maio, 2021.

CUMMINGS, E.E. **Sound Number 1**. Óleo sobre tela, 35 x 35 in. 1919. The Metropolitan Museum of Art.

CUMMINGS, E.E. **Untitled Landscape with Stormy Sky**. Aquarela, 8½ x 11 in. s/d. Coleção Particular.

DAVIS, Alex; JENKINS Lee. Introduction. In. DAVIS, Alex; JENKINS, Lee M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Modernist Poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2007. p.1-8.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. Tradução de Tatiana Rios; Marcos Siscar. **Revista Inimigo Rumor**, n. 10, p. 113-116, maio, 2001.

DERRIDA, Jacques. Mallarmé. In. DERRIDA, Jacques. **Acts of Literature**. New York, London: Routledge, 1992. p. 110-126.

DEUTSCH, Babette. e e cummingsesq. In. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **ESTI e e c: E.E. Cummings and the critics**. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.112-113.

DICKINSON, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1960. 769 p.

DOLHNIKOFF, Luis. A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos. **Sibila**, revista de poesia e crítica literária, fev, 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182>. Acesso em 2 de novembro, 2021.

DOMINGUES, Mário; MULLER, Adalberto. O olho da letra: E.E. Cummings, o caligrama, a máquina de escrever e o cinema. **Caligrama (online)**, São Paulo, v. 1, n. 3, dezembro, 2005. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2005.56682>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56682>. Acesso em 09 de setembro, 2021.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese em Ciências Humanas**. 13 ed. Tradução de Ana Falcão Bastos; Luís Leitão. Barcarena: Editorial Presença, 2007. 238 p.

E.E. CUMMINGS. In. ENCYCLOPAEDIA Britannica. 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/E-E-Cummings>. Acesso em 10 de junho, 2021.

ELIOT, T.S. **To criticize the critic & other writings**. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1992. 189 p.

ELIOT, T.S. **Selected Essays**. London: Faber & Faber Limited, 1934. 468 p.

ELIOT, T.S. **The Sacred Wood: essays on poetry and criticism**. New York: Alfred A. Knopf, 1921. 155 p.

ELIOT, T.S. The love song of J. Alfred Prufrock. In. ELIOT, T.S. **Prufrock and other observations**. London: The Egoist LTD., 1917. p.9-16.

EMERSON, Ralph Waldo. **The Complete essays and other writings of Ralph Waldo Emerson**. New York: Random House, Inc., 1950. 930 p.

FORREST, David V. A capital affair. **Spring**, v. 1, n. 3, p. 4-12, dezembro, 1981.

FRIEDMAN, Norman. "NOT 'e.e.cummings'" REVISITED. **Spring**, New Series, n. 5, p. 41-43, October, 1996a.

FRIEDMAN, Norman. **(Re)Valuing Cummings**: further essays on the poet, 1962-1993. Gainesville; Tallahassee; Tampa; Boca Raton; Pensacola; Orlando; Miami; Jacksonville: University Press of Florida, 1996b. 192 p.

FRIEDMAN, Norman. E.E. Cummings and his critics. **Criticism**, v. 6, n. 2, p. 114-133, primavera, 1964.

FRIEDMAN, Norman. **e.e. cummings**: The Art of his Poetry. Baltimore: John Hopkins Press, 1960. 195 p.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curiose. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978. 349 p.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005. 80 p.

GREENBERG. Vanguarda e Kitsch. *In*. FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p.27-43.

HORTON, Philip; MANGAN, Sherry. Two views of Cummings. *In*. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **ESTI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press. 1962, p.87-92.

HULME, T.E. Romanticism and Classicism. *In*. MCGUINNESS, Patrick (Org.). **T.E. Hulme**: Selected Writings. Routledge: Carcanet Press, 1998. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69477/romanticism-and-classicism>. Acesso em: 7 de abril, 2021.

HULME, T.E. Lecture on Modern Poetry. *In*. ROBERTS, Michael. **T.E. Hulme**. London: Faber & Faber, 1938. p.258-270.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007. 162 p.

KENNEDY, Richard S. Richard Kennedy on the Life and Legacy of Edward Cummings. *In*. BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide . Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003. p.84-89. (Bloom's major poets).

KENNEDY, Richard S. **Dreams in the mirror**: a biography of E.E. Cummings. New York; London: Liveright Publishing Corporation, 1994a. 529 p.

KENNEDY, Richard S. **E.E. Cummings Revisited**. New York: Twayne Publishers. Toronto: Maxwell Macmillan Canada; New York; Oxford; Singapore; Sidney: Maxwell Macmillan International, 1994b. 155 p. (Twayne's United States Authors Series).

KENNEDY, Richard S. E.E. Cummings: minor-major poet. **Spring**, New Series, v. 1, n. 1, p. 37-45, outubro, 1992.

KIDDER, Rushworth M. Cummings and Cubism: the influence of the visual arts on Cummings's early poetry. **Journal of Modern Literature**. v. 7, n. 2, p. 255-291, April, 1979a.

KIDDER, Rushworth M. **E.E. Cummings: an introduction to the poetry**. New York: Columbia University Press, 1979b. 275 p.

LACERDA, Daniel. Os cromos líricos "tortográficos" de e.e. cummings. *In*. DICK, André. (Org.). **Paideuma**. São Paulo: Risco, 2010. p.147-167.

LOCKLIN, Gerald. The influence of Cummings on selected contemporary poets. **Spring**, New Series, n. 2, p. 40-47, outubro, 1993.

LUXO. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33431/luxo>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

MASSUDA, Mayra Berto. O sagrado e o profano na poesia visual de George Puttenham e Augusto de Campos. **Todas as musas**, Ano 2, n. 1, p. 288-303, jul-dez, 2010.

MARKS, Barry A. **E.E. Cummings**. New Haven: Twayne Publisher, 1964. 156 p.

MARSHALL, Berman. **All that is solid melts into air: the experience of modernity**. New York, London, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin Books, 1988. 383 p.

MARTIN, Todd W. "The misteries of Noyon": Emblem and Meaning in The Enormous Room. **Spring**, New Series, n. 9, p. 125-131, October, 2000.

MATTHIESSEN, F.O. An American poet. *In*. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EETI e e c: E.E. Cummings and the critics**. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.117-118.

MAURER, Robert E. Robert E. Maurer on Cummings's Individualist Syntax. *In*. BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings: comprehensive reaserch and study guide**. Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003. p.89-92. (Bloom's major poets).

MELO, Ronilson Ferreira de. **A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução de Augusto de Campos**. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2006. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/wp-content/uploads/sites/53/2009/12/ronilsonferreirademelo.pdf>. Acesso em 26 de março, 2022.

MONROE, Harriet. Flare and bare. *In.* BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EΣTI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.21-24.

MUNSON, Gorham. Syrinx. *In.* BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EΣTI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.9-18.

NICHOLLS, Peter. The poetics of modernism. *In.* DAVIS, Alex; JENKINS, Lee M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Modernist Poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2007. p. 51-67

ÖVERLAND, Orm. Orm Överland on Transcending the Personal. *In.* BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide. Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003. p.76-84. (Bloom's major poets).

PASSOS, Johnn dos. Off shoals (*The Enormous Room*). *In.* ROTELLA, Guy (Org.). **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston; Massachussets: G.K. Hall & Co., 1984. p.33-37.

PAZ, Octavio. **Casa de la presencia**: poesía e historia. 3 ed. Mexico: Fondo Cultural, 1999. 619 p.

PERKINS, David. **A History of Modern Poetry**: modernism and after. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. 694 p.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não-original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 316 p.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 9 ed. Cotia: Atêlie Editorial, 2006. 66 p.

PIGNATARI, Décio. O Jogral e a prostituta negra: farsa trágica. *In.* DANTAS, Vinícius de Avila; SIMON, Iumna Maria (Org.). **Poesia Concreta**: textos selecionados, estudo histórico literário, biografia e atividades de compreensão e criação. São Paulo: Abril Educação, 1982. p.17-18. (Coleção Literatura Comentada).

PINHEIRO, Cecília Rego. Introdução. *In.* CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p.9-21.

POUND, Ezra. **The Cantos of Ezra Pound**. New York: New Directions Books, 1993. 824 p.

POUND, Ezra. **ABC of reading**. Berkshire: Faber & Faber, 1991. 206 p.

POUND, Ezra. In a station of the metro. **Poetry: a magazine o verse**, v. II, n. 1, p. 12, April, 1913.

RAINEY, Lawrence. Pound or Eliot: whose era?. *In.* DAVIS, Alex; JENKINS, Lee M. (Org.). **The Cambridge Companion to Modernist Poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2007. p.87-113.

RIDING, Laura; GRAVES, Robert. **A survey of modernist poetry**. Garden City; New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1928. 295 p.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 2006. *E-book*.

SEVERINO, Alex. A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock de Thomas Stearns Eliot. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 2, 1962. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3191>. Acesso em 19 dezembro, 2021.

SILVA, Gisele Dionísio da. Os enigmas do amor: recepção e tradução dos sonetos de Shakespeare na ponte Inglaterra-Brasil. **TradTerm**, n. 11, p. 167-187, 2005.

SILVA, Rogério Barbosa da. Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p.121-134, 2013.

TOLEDO, Plínio Fernandes. Um(a)s Imagem(s) de Cummings. **Revista Garrafa (online)**, n. 27, maio-agosto, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9526> Acesso em: 26 de março, 2022.

WASSERMAN, Sarah. E.E. Cummings and “The New Art”. **Spring**, New Series, n. 16, p. 156-162, October, 2007.

WEBSTER, Michael. **Notes on the writings of E.E. Cummings**. Disponível em: <https://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Notes.htm#W>. Acesso em: 20 de maio, 2021.

WEBSTER, Michael. Plotting the evolution of a r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r. **Spring**, New Series, n. 20, p. 116-143, October, 2013.

WEGNER, Robert E. **The prose and poem of E.E. Cummings**. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1965. 177 p.

WILSON, Edmund. Wallace Stevens and E.E. Cummings. *In*. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EETI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.24-27.

SUGESTÕES DE LEITURA

BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EETI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. 220 p.

BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide. Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003. 110 p. (Bloom’s major poets).

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. 232 p. (Coleção Signos).

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. 207 p.

COHEN, Milton. THE DIAL's "WHITE-HAIRED BOY": E.E. Cummings as *Dial* Artist, Poet and Essayist. **Spring**, New Series, v. 1, n. 1, p. 8-27, October, 1992.

CUMMINGS, E.E. **The Enormous Room**. New York: Liveright, 1978. 275 p.

CUMMINGS, E.E. **E.E. Cummings**: a miscellany revised. Introdução e Notas de George J. Firmage (Org.) New York: October House Inc., 1965. 335 p.

KENNEDY, Richard. Foreword. *In*. CUMMINGS, E.E. **The Enormous Room**. New York: Liverigh, 1978, p. viii-xix.

ROTELLA, Guy (Org.). **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston; Massachussets: G.K. Hall & Co., 1984. 319 p.

RUIZ, Antonio. The weight of tradition: adynata and the "world upside down" in the poetry of E. E. Cummings. **Spring**, New Series, n. 8, p. 146-160, October, 1999.

WEBSTER, Michael. Cummings, Kennedy, and the major/minor issue. **Spring**, New Series, n. 4, p.76-82, outubro,1995.

WEBSTER, Michael. The new nature poetry and the old. **Spring**, New Series, n. 9, p. 109-124, October, 2000.

WIDMER, Kingsley. Timeless Prose. **Twentieth Century Literature**: a scholarly and critical journal, v. 4, n. 1-2, p. 3-8, abril-junho, 1958.

ANEXOS

ANEXO A - “MEMORABILIA” (1926), E.E. Cummings

MEMORABILIA

stop look &

*listen Venezia:incline thine
ear you glassworks
of Murano;
pause
elevator nel
mezzo del cammin' that means half-
way up the Campanile, believe*

thou me cocodrillo —

*mine eyes have seen
the glory of*

*the coming of
the Americans particularly the
brand of marriageable nymph which is
armed with large legs rancid
voices Baedekers Mothers and kodaks
— by night upon the Riva Schiavoni or in
the felicitous vicinity of the l'Europe*

*Grand and Royal
Danielli their numbers*

are like unto the stars of Heaven

*i do signore
affirm that all gondola signore
day below me gondola signore gondola
and above me pass loudly and gondola
rapidly denizens of Omaha Altoona or
[what
not enthusiastic cohorts from Duluth God
[only,
gondola knows Cincingondolanati i
[gondola don't*

— the substantial dollarbringing virgins

*“from the Loggia where
are we angels by O yes
beautiful we now pass through the look
girls in the style of that's the*

MEMORABILIA

pare olhe &

*escute Veneza:inclinaí vosso
ouvido ó vidros
de Murano;
pousa
elevador nel
mezzo del cammin' i.é a meio
caminho do Campanile, acreditai-*

me vós cocodrillo —

*meus olhos viram
a glória d*

*a chegada dos
americanos particularmente o
ramo das ninfas casadouras
armadas de pernas gordas vozes
rançosas Baedekers Mães e kodaks
— à noite sobre a Riva Schiavoni ou na
ditosa vizinhança dos de l'Europe*

*Grand e Royal
Danielli seu número*

é comparável às estrelas do Céu

*eu sim signore
juro que todo gondola signore
dia debaixo de gondola mim signore
[gondola
e sobre mim passam ruidosamente e
[gondola
rapidamente habitantes de Omaha Altoona
[ou sei lá
que entusiástica horda de Duluth só Deus,
gondola sabe Cincingondolanati eu
[gondola não*

— as substanciais virgens endolaradas

*“da Loggia onde é
que estamos anjos em Oh sim
linda agora atravessamos o olhem
garotas no estilo de essa é a*

*foliage what is it didn't Ruskin
says about you got the haven't Marjorie
isn't this wellcurb simply darlin''*

O Education:O

thos cook & son

*(O to be a metope
now that triglyph's here)*

(CUMMINGS, 2015, p.72)

folhagem o que é isso não foi Ruskin
quem disse você tem o será que Marjorie
esse peitoril não é um amor''

—Oh Educação:Oh

thos cook & son

(Oh que bom ser métope
Agora que o tríglico está aqui)

Tradução de Augusto de Campos
(CUMMINGS, 2015, p.73)

CUMMINGS, E.E. MEMORABILIA. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.72.

CUMMINGS, E.E. MEMORABILIA. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.73.

**ANEXO B – “POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (1926), E.E. Cummings e
“Earth Lover” (1922), Harold Vinal**

POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL

*take it from me kiddo
believe me
my country, 'tis of*

*you, land of the Cluett
Shirt Boston Garter and Spearmint
Girl With The Wrigley Eyes (of you
land of the Arrow Ide
and Earl &
Wilson
Collars) of you i
sing: land of Abraham Lincoln and Lydia E.
[Pinkham,
land above all of Just Add Hot Water And
[Serve—
from every B. V. D.*

let freedom ring

*amen. i do however protest, anent the un-
-spontaneous and otherwise scented merde
[which
greets one (Everywhere Why) as divine
[poesy per
that and this radically defunct periodical. i
[would*

*suggest that certain ideas gestures
rhymes, like Gillette Razor Blades
having been used and reused
to the mystical moment of dullness
[emphatically are
Not To Be Resharpened. (Case in point*

*if we are to believe these gently O sweetly
melancholy trillers amid the thrillers
these crepuscular violinists among my and
[your
skyscrapers—Helen & Cleopatra were Just
[Too Lovely,
The Snail's On The Thorn enter Morn and
[God's
In His andsoforth*

*POEMA, OU A BELEZA FERRE SR.
VINAL*

*vai por mim cara
pode crer
esta pátria é*

*tua, terra das Camisas
Cluett Ligas de Boston e Garota
do Hortelã Com Olhos de Goma (é tua
terra dos Colarinhos Engomados
Arrow Ide
e Eart &
Wilson) de ti eu
canto: terra de Abraham Lincoln e Lydia E.
[Pinkham,
terra acima de tudo de Basta Pôr Água
[Quente e Servir—
de toda a D.V.B. [Diarreia Viral Bovina]*

que a liberdade ecoe

*amém. eu no entanto protesto, vis-à-vis a
[des
-espontânea merda perfumada que
nos saúda (Onde quer que Por que) como
[divina poesia por
algum periódico radicalmente defunto. Eu*

*sugiro que certas ideias gestos
rimas, como Navalhas Gillette
depois de usadas e reusadas
até o místico momento do embotamento
[enfaticamente
Não Devem Ser Reamoladas. (Por exemplo*

*se vamos acreditar nesses gentil Ó
[docemente
melancólicos triladores de *thrillers*
violinistas crepusculares em meio aos meus
[e aos vossos
arranhacéus—Helena & Cleópatra eram
[Superlegais,
O Caracol No Espinho com Manhã Dileta e
[Deus
Em Seu etcétera*

*do you get me?)according
to such supposedly indigenous
throshles Art is O World O Life
a formula:example, Turn Your Shirrtails
[Into
Drawers and If It Isn't An Eastman It Isn't
[A
Kodak therefore my friends let
us now sing each and all fortissimo A-
mer
i*

*ca,I
love,
You. And there're a
hun-dred-mil-lion-oth-ers, like
all of you successfully if
delicately gelded(or spaded)
gentlemen(and ladies)—pretty*

*littliverpil-
heated-Nujolneeding-There's-A-Reason
americans(who tensetendoned and with
upward vacant eyes, painfully
perpetually crouched, quivering, upon the*

*sternly allotted sandpile
—how silently
emit a tiny violetflavoured nuisance:Odor?*

*ono.
comes out like a ribbon lies flat on the
[brush*

(CUMMINGS, 2015, p.63)

entenderam?)de acordo
com essas supostas chorumelas
nativas a Arte é Ó Mundo Ó Vida
uma fórmula:exemplo, Transforme em
[Ceroulas
a Sua Camisola e Se Não For Uma
[Eastman Não
É Uma Kodak portanto meus amigos
cantemos cada qual e todos fortíssimo A-
mér
i

ca,eu
Te
Amo. E há
cem-milhões-de-outros,iguais
a você bem-sucedidos e
delicadamente castrados(ou enterrados)
cavalheiros(e damas)—belos

miserofigado-
entes-Nujolnatos-Há-Uma-Razão para
os americanos(que tendãotensos e com
vagos olhos para o alto,dolorosamente
perpetuamente agachados,tremendo,sobre o
rigorosamente loteado monte de areia
—quão silenciosamente
emite um incômodo saborvioleta:Odor?

ono.
sai como uma fita e se achata na escova

Tradução de Augusto de Campos
(CUMMINGS, 2015, p.63)

CUMMINGS, E.E. POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s.** Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.62.

CUMMINGS, E.E. POEMA, OU A BELEZA FERRE SR. VINAL. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s.** Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.63.

Earth Lover, Harold Vinal

*Old loveliness has such a way with me,
That I am close to tears when petals fall
And needs must hide my face against a wall,
When autumn trees burn red with ecstasy.
For I am haunted by a hundred things
And more that I have seen on April days;
I have held stars above my head in praise,
I have worn beauty as two costly rings.*

*Alas, how short a state does beauty keep,
Then let me clasp it wildly to my heart
And hurt myself until I am a part
Of all its rapture, then turn back to sleep,
Remembering through all the dusty years
What sudden wonder brought me close to tears.*

VINAL, Harold. *Earth Lover*. In. VINAL, Harold. **White April**. New Haven: Yale University Press, 1922. p.22.

**ANEXO C - Tradução de “*if there are any heavens, my mother will(all by herself) have*”
(1931), por Cecília Rego Pinheiro (1999)**

Tradução de Cecília Rego Pinheiro

se há alguns céus minha mãe vai(sozinha)ter
um. Não será um delicado céu de amores-perfeitos nem
um frágil céu de lírios-do-vale mas
um céu de rosas vermelhonegro

o meu pai estará(profundo como uma rosa
alto como uma rosa)

permanecendo perto da minha

inclinando-se sobre ela
(silencioso)
com olhos que afinal são pétalas e ver

nada com o rosto de um poeta que afinal
é uma flor e não um rosto com
mãos
que murmuram
Esta é a minha amada a minha

(de súbito na luz do sol

ele fará uma vénia,

& todo o jardim fará uma vénia)

CUMMINGS, E.E. se há alguns céus a minha mãe vai(sozinha)ter. *In.* CUMMINGS, E.E.
livrodepoemas. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p.137.

ANEXO D - Traduções de “*the Cambridge ladies who live in furnished souls*” (1923)

Tradução de Augusto de Campos

as damas de Cambridge que moram em almas mobiliadas
são desbotadas e têm mentes confortáveis
(também, com as bênçãos protestantes das igrejas
filhas, inodoras informes devotadas)
creem em Cristo e Longfellow, ambos mortos,
têm invariável interesse em tantas coisas -
à hora em que escrevo ainda se encontram
dedos dedicados costurando para... poloneses?
talvez. Enquanto rictos rígidos escandem
o escândalo Sra. M e do Professor D
...as damas de Cambridge nem se tocam, se
sobre Cambridge às vezes em sua caixa de
céu lavanda e redonda, a lua brande
um furioso torrão de açúcar-cande

CUMMINGS, E.E. as damas de Cambridge que moram em almas mobiliadas. *In.*
CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora
Unicamp, 2015. p.53.

Tradução de Cecília Rego Pinheiro

as senhoras de Cambridge que vivem em almas mobiladas
são desgraciosas e têm pensamentos confortáveis
(e também, com as bênçãos protestantes da igreja
as filhas, inodoros e informes espíritos)
elas acreditam em Cristo e Longfellow, ambos mortos,
estão invariavelmente interessadas em tantas coisas -
nesse instante em que escrevo ainda é possível encontrar
prazenteiros dedos tricotando para os serão os Pólos?
talvez. Enquanto rostos permanentes recatadamente debatem
o escândalo da Sra. N e do Professor D
...as senhoras de Cambridge não querem saber, sobre
Cambridge se por vezes na sua caixa
cor de alfazema e sem esquinas, a
lua se agita como um resto de rebuçado zangado

CUMMINGS, E.E. as senhoras de Cambridge que vivem em almas mobiladas. *In.*
CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio &
Alvim, 1999. p.47.

ANEXO E - “*Battle Hymn of the Republic*” (1861), Julia Ward Howe

Battle Hymn of the Republic, Julia Ward Howe

*Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord:
He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored;
He hath loosed the fatal lightning of his terrible swift sword:
His truth is marching on.*

*I have seen Him in the watch-fires of a hundred circling camps;
They have builded Him an altar in the evening dews and damps;
I can read His righteous sentence by the dim and flaring lamps.
His Day is marching on.*

*I have read a fiery gospel, writ in burnished rows of steel:
“As ye deal with my contemners, so with you my grace shall deal;
Let the Hero, born of woman, crush the serpent with his heel,
Since God is marching on.”*

*He has sounded forth the trumpet that shall never call retreat;
He is sifting out the hearts of men before his judgment-seat:
Oh! be swift, my soul, to answer Him! be jubilant, my feet!
Our God is marching on.*

*In the beauty of the lilies Christ was born across the sea,
With a glory in his bosom that transfigures you and me:
As he died to make men holy, let us die to make men free,
While God is marching on.*

HOWE, Julia Ward. *The Battle Hymn of the Republic*. Disponível em:
<https://www.poetryfoundation.org/poems/44420/battle-hymn-of-the-republic>. Acesso em 12
de março, 2021.

ANEXO F - “VISION” (1911), E.E. Cummings

“VISION” (1911), E.E. Cummings

*The dim deep of a yellow evening slides
Across the green, and mingles with the elms.
A faint beam totters feebly in the west,
Trembles, and all the earth is wild with light,
Stumbles, and all the world is in the dark.*

The huge black sleep above; — lo, two white stars.

*Harvard, your shadow-walls, and ghost-toned tower,
Dim, ancient-moulded, vague, and faint, and far,
Is gone! And through the flesh I see the soul:
Colouring iron in red leaping flame,
The thunder-strokes of mighty, sweating men,
Furious hammers clashing fierce and high, —
And in a corner of the smithy coiled,
Black, brutal, massive-linked, the toil-wrought chain
Which is to bind God’s right hand to the world.*

CUMMINGS, E.E. “VISION. In. CUMMINGS, E.E. **Complete Poems: 1904-1962.** New York: Liveright, 2016. p. 902.

ANEXO G - Traduções de “*it may not always be so; and I say*” (1923)

Tradução de Cecília Rego Pinheiro

pode não ser sempre assim, e eu digo
 que se os teus lábios, que amei, tocarem
 os de outro, e os teus ternos fortes dedos aprisionarem
 o seu coração, como o meu não há muito tempo;
 se no rosto de outro o teu doce cabelo repousar
 naquele silêncio que conheço, ou naquelas
 grandiosas contorcidas palavras que, dizendo demasiado,
 permanecem desamparadamente diante do espírito ausente;

se assim for, eu digo se assim for -
 tu do meu coração, manda-me um recado;
 para que possa ir até ele, e tomar as suas mãos,
 dizendo, Aceita toda a felicidade de mim.
 E então voltarei o rosto, e ouvirei um pássaro
 cantar terrivelmente longe nas terras perdidas.

CUMMINGS, E.E. pode não ser sempre assim; e eu digo. *In.* CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p.127.

Tradução de Jorge Fazenda Lourenço

pode nem sempre se assim; e eu digo
 que se os teus lábios, que amei, tocarem
 os de outro, e os teus dedos fortes e meigos cingirem
 o seu coração, como o meu em tempos não muito distantes;
 se na face de outro os teus suaves cabelos repousarem
 nesse silêncio que eu sei, ou nessas
 palavras sublimes e estremecidas que, dizendo demasiado
 ficam desamparadamente diante do espírito vozeando;

se assim for, eu digo se assim for -
 tu do meu coração, manda-me um recado;
 que eu posso ir junto dele, e tomar as suas mãos,
 dizendo, Aceita toda a felicidade de mim.
 Então hei-de voltar a cara, e ouvir um pássaro
 cantar terrivelmente longe nas terras perdidas

CUMMINGS, E.E. pode nem sempre ser assim; e eu digo. *In.* CUMMINGS, E.E. **XIX poemas**. Seleção, tradução e notas de Jorge Fazenda Lourenço. 2 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p.25.

ANEXO H - "I will be" (1925), E.E. Cummings

<i>i will be</i>	eu estarei
<i>Moving in the Street of her</i>	A n d ando na rua de Seu
<i>bodyfeeling around Me the traffic of lovely; muscles-sinking suddenly</i>	corposentindo a o M e u e d o r o t r á f e g o d e bel os; m ú s c u l o s e x p i r a n d o D e r e p e n t
<i>Y to touch the curvedship of Her-</i>	E t a n g e n d o a c u r v a a ç ã o d e Seu-
<i>...kiss her: hands will play on, me as dead tunes OR scrap-y leaf Ves fluting from Hideous trees or</i>	...beijo suas:mãos tocarão sobre, miM [como sons surdos OU des-com ex-as folhas flutuando de Horríveis árvores ou
<i>Maybe Mandolins I look-pigeons flying and</i>	Mesmo Mandolinas o l h a - pombos voando
<i>wheel(:are, SpRiN, k, LiNg an instant with [sunLight then)!-ing all go Black wheeling</i>	vol(:estão, BoRrI, f, AnDo um instante com [luzSolar de pois)v-endo todos se vão NegroS voando
<i>oh ver myVeRy litTle</i>	so bre mInhAmíniMa
<i>street where you will come,</i>	rua onde chegarás,
<i>at twilight soon & there's a moon)n.</i>	ao crepúsculo n(ua e háu m a lu)a.

(CUMMINGS, 2015, p.54)

Tradução de Augusto de Campos
(CUMMINGS, 2015, p.55)CUMMINGS, E.E. 3 I will be. In. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.54.CUMMINGS, E.E. 3 eu estarei. In. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015 p.55.

ANEXO I - "Sound Number 5" (1920), E.E. Cummings

Sound Number 5 (1920), E.E. Cummings



CUMMINGS, E.E. **Sound Number 5**. Óleo sobre tela, 42 x 35 in. 1919. State University of New York College at Brockport Foundation. Disponível em: <https://digitalcommons.brockport.edu/cummings/16/>"<https://digitalcommons.brockport.edu/cummings/16/>". Acesso em: 16 de janeiro, 2021.

ANEXO J - “*Noise Number 5*” (1919-20), E.E. Cummings

Noise Number 5 (1919-20), E.E. Cummings



CUMMINGS, E.E. **Noise Number 5**. Óleo sobre tela, 40½ x 40½ in. 1919-20. State University of New York College at Brockport Foundation. Disponível em: <https://dailyartfixx.com/2016/10/14/e-e-cummings-the-artist/>. Acesso em: 5 de maio, 2021.

ANEXO K - Tradução de “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (1935), por Augusto de Campos (2015)

Tradução de Augusto de Campos

o-h-o-t-n-a-f-g-a
 que
 s)e e (u olh)o
 paraoaltor
 HOTGOAFAN
 eunindose(n-
 umEle):s
 aL
 !t:
 A c
 (h
 eGaNdO .gOaTfOaNh)
 a
 recom(tor)pon(n)d(ar-se)o
 ,gafanhoto;

CUMMINGS, E.E. 17 o-h-o-t-n-a-f-g-a. In. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 91.

ANEXO L - Tradução de “*i like my body when it is with your body*” (1925), por Augusto de Campos (2015)

Tradução de Augusto de Campos

eu gosto do meu corpo quando está com o seu
 corpo. É uma coisa tão nova e viva.
 Melhores músculos, nervos mais.
 eu gosto do seu corpo e do que ele faz,
 eu gosto dos seus comos. de tatear as vért
 ebras do seu corpo, a sua treme
 -lisa-firmeza e que eu quero
 mais e mais e mais
 beijar, gosto de beijar issoe aquilo de você,
 gosto de, lentamente golpeando o, choque
 do seu velo elétrico, e o-que-quer-que freme
 sobre a carne bipartida....E olhos migalhas

de amor grandes e acho que gosto de ver sob mim

você vibrar tão viva e nova assim

CUMMINGS, E.E. 4 eu gosto do meu corpo. *In*. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 57.

ANEXO M - Tradução de “*brlght*” (1935), por Augusto de Campos (2015)

Tradução de Augusto de Campos

brIlha

bRilha estr??? grande
(suave)

suave perto calma
(Brilha)
calma estre?? Santa

(suave briLha longe)
siM perto estrel? Calma estrela grande sIm
só
(qUem

Sim
perto longe quEm grande só suave perto
longe calma longe
????Ha ?????A)
Quem(santa só)santa(só santa)só

CUMMINGS, E.E. brIlha. *In*. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 99.

ANEXO N - Tradução de “*the sky was*” por Augusto de Campos (2015)

Tradução de Augusto de Campos

o
 céu
 era
 açúcar lu
 minoso
 comestível
 vivos
 cravos tímidos
 limões
 verdes frios choc
 olate
 s.

 sob,
 uma lo
 co
 mo
 tiva cuspi
 ndo
 vi
 o
 letas

CUMMINGS, E.E. 5 o céu era. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 59.