

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução

A IMENSURÁVEL ARTE DA TRADUÇÃO NA PROSA POÉTICA DE CUMMINGS

LIDIANE PEREIRA DE CASTRO

**Brasília
2019**

LIDIANE PEREIRA DE CASTRO

A IMENSURÁVEL ARTE DA TRADUÇÃO NA PROSA POÉTICA DE CUMMINGS

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de Concentração: Tradução Literária

Orientador: Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho

Brasília
Fevereiro/2019

FICHA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

CASTRO, Lidiane Pereira de. **A imensurável arte da tradução na prosa poética de Cummings**. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2019, 123 f. Dissertação de mestrado.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

CC355i Castro, Lidiane Pereira de
A imensurável arte da tradução na prosa poética de Cummings / Lidiane Pereira de Castro; orientador Eclair Antonio Almeida Filho. -- Brasília, 2019.
123 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução) - Universidade de Brasília, 2019.

1. Cummings, E. E. 1894-1962 - crítica e interpretação. 2. Tradução Literária. 3. Tradução e Interpretação. 4. Prosa Poética. I. Almeida Filho, Eclair Antonio, orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

A IMENSURÁVEL ARTE DA TRADUÇÃO NA PROSA POÉTICA DE CUMMINGS

LIDIANE PEREIRA DE CASTRO

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
DA TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS REQUISITOS
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.**

APROVADA POR:

Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho
Universidade de Brasília – UnB
(Orientador)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior
Universidade de Brasília – UnB
(Membro avaliador interno)

Prof. Dr. Marcos Fabrício Lopes da Silva
(Membro avaliador externo)

Prof. Dr. Júlio César Neves Monteiro
Universidade de Brasília – UnB
(Suplente)

Brasília, 26 de Fevereiro de 2019.

A minha mãe, Jurany Maria Pereira de Castro.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não seria possível sem o suporte incondicional de tantas pessoas maravilhosas que fazem parte de minha vida. Umas desde o meu nascimento, outras há longos anos e algumas que chegaram há pouco tempo, mas que se tornaram verdadeiros tesouros encontrados durante a caminhada.

Primeiramente agradeço a **Deus**, por ser sempre bom comigo iluminando o meu caminho, mostrando a direção a ser tomada e suprimindo todas as minhas necessidades.

A minha mãe, **Jurany**, pelos inúmeros incentivos durante toda a vida, por acreditar em mim incondicionalmente, por ser sempre apoio a cada passo dado, caminhando ao meu lado e, por tantas vezes, me esperando nos corredores com Samuel no colo para que eu pudesse estar em sala de aula. Mãe, escrevo essas palavras emocionada, pois seu exemplo de força já seria o bastante em nossas vidas, mas a senhora se doa por nós. Sem sua presença nenhuma de nossas conquistas seria possível. Não há como retribuir tanto amor.

Ao meu pai, **Rodolfo**, que com muito carinho não mede esforços para que possamos trilhar nossos caminhos. Sua dedicação e trabalho árduo me incentivam a buscar sempre mais. Sua presença significa segurança para seguir e a certeza de que sempre terei um ombro para descansar.

Aos meus irmãos, **Renato e Matheus**, cada um a sua maneira, me incentivando e me fazendo companhia nesse tão vasto mundo, agradeço pelo carinho e presença; sou feliz por ter vocês ao meu lado para partilhar nossas vidas.

Ao meu amado esposo, **Ernani**, companheiro de todas as horas, meu porto seguro. Tenho sorte por ter você para compartilhar os dias, amo acordar ao seu lado todas as manhãs. Obrigada pelo carinho, pela paciência, por compreender as ausências, por incentivar voos cada vez mais altos, e, principalmente, por me deixar tranquila cuidando do nosso Samuel com tanto amor. Sem o seu apoio a realização de mais essa conquista não seria possível.

Ao meu filho **Samuel**, que me dá força e coragem para buscar a cada amanhecer ser uma pessoa melhor. Uma pequena fortaleza que enfrentou e superou desafios desde o início, sua

força de viver me inspira. Sua presença nesse mundo me faz mais feliz, me faz querer viver para estar ao seu lado nessa caminhada sempre. Você me mostrou o mais lindo e puro amor, obrigada, meu amado filho!

A **Patrícia** e sua mãe, **Lena**, amigas que foram fundamentais na decisão de partir para mais esse desafio. Que me incentivaram e estiveram junto comigo desde o início. Patrícia, nunca conseguirei retribuir tanta dedicação, sua experiência e seu desejo de sempre ajudar foram essenciais para que eu conseguisse percorrer os caminhos dos Estudos da Tradução.

A **Rafaela**, com quem já compartilhei tantas experiências, que já foi meu apoio em tantos desafios. Agradeço imensamente por nunca medir esforços para me ajudar. Mais uma vez, seu auxílio foi fundamental para que eu conseguisse concluir mais essa tarefa. Obrigada, minha Rafaelita.

A **Magda** e **Samuel**, que são exemplos de amor e acolhida. Obrigada por fazerem parte de nossas vidas sempre de maneira tão especial. A **Hérica** agradeço pelo carinho, incentivo e torcida de sempre.

Aos meus amigos, que são alívio nas horas mais pesadas. Pelos risos compartilhados, pelos abraços acolhedores e pelas lágrimas enxugadas. Com vocês tudo fica mais leve, nossos encontros deixam tudo que produzo mais bonito e melhor.

Ao meu orientador, **Eclair Antônio Almeida Filho**, pela paciência, auxílio, calma e compreensão ao conduzir este trabalho. Por me tranquilizar e saber aliviar as ansiedades que me angustiavam. Por compartilhar seu conhecimento e ajudar em tudo que foi possível para concluir esta pesquisa.

A professora **Carolina Barcellos** por suas palavras e por sua generosidade. Você foi uma das portas de entrada para esse mestrado.

Once we believe in ourselves, we can risk curiosity, wonder, spontaneous delight, or any
experience that reveals the human spirit.

E. E. Cummings

RESUMO

Este trabalho apresenta uma proposta de tradução de textos em prosa poética da obra *A Miscellany Revised* (1965) de E. E. Cummings para o português. Os textos traduzidos são apresentados juntamente com suas respectivas análises e comentários sobre os desafios enfrentados e as escolhas tradutórias ali realizadas. Cummings possui inúmeros textos em prosa, mas não encontramos com facilidade traduções em português de sua prosa poética, ela possui poucas traduções em nosso país. No Brasil, o autor é mais conhecido por seus poemas, isso porque sua obra traduzida aqui é composta, majoritariamente, por traduções de poesias. Na verdade, como afirma Fernando Paixão (2014), um dos pilares teóricos dessa dissertação, a prosa poética em si já é pouco estudada como gênero autônomo. Assim, trouxemos também um delineamento, um panorama geral dos conceitos de poesia, prosa e prosa poética. Por constarmos essa lacuna literária, e, na tentativa de trazer um pouco mais dessa prosa poética de Cummings para o público brasileiro, este trabalho tem por objetivo principal a tradução de textos selecionados do livro *A Miscellany Revised* (1965), que reúne grande parte dos textos em prosa de E. E. Cummings, a maioria deles datadas décadas de 1920 e 1930. As traduções propostas tiveram como sustentação metodológica e critérios delineadores de pesquisa os estudos de Meschonnic (1999) e Haroldo de Campos com sua teoria da transcrição. Também foi feita uma pesquisa sobre a vida do autor, que teve como fonte Kennedy (1994) e também Friedman (1964), um relato mais profundo sobre sua história de vida, suas inclinações individuais, sociais, descobertas sobre o íntimo do autor. Realizamos também um levantamento das traduções e dos tradutores de Cummings no Brasil.

Palavras-chave: Cummings. Tradução literária. Estudos da tradução.

ABSTRACT

This paper presents a proposal for the translation into Portuguese of texts in poetic prose from E. Cummings' *A Miscellany Revised* (1965). The translated texts are presented along with their respective analyzes and comments on the challenges faced and the translation choices made there. Cummings has numerous texts in prose, but we cannot easily find translations into Portuguese of his poetic prose, which has few translations in our country. In Brazil, the author is best known for his poems, because his translated work here is composed, mostly, of translations of poetry. In fact, as one of the theoretical pillars of this dissertation, Fernando Paixão (2014), affirms, poetic prose itself is not very studied as an autonomous genre. Thus, we also brought an outline, an overview of the concepts of poetry, prose and poetic prose. As a result of this literary gap, and in an attempt to bring a little more of Cummings' poetic prose to the Brazilian public, this work has as its main objective the translation of selected texts from *A Miscellany Revised* (1965), which brings together a large part of texts in prose of E. E. Cummings, most of them dating from the 1920s and 1930s. The proposed translations had, as methodological support and research-delineating criteria, the studies of Meschonnic (1999) and Haroldo de Campos with his theory of *transcrição*. Also a research on author's life, whose source was Kennedy (1994) and also Friedman (1964), a deeper account of his life history, his individual, social inclinations, and discoveries about the author's intimacy was made. We also conducted a survey of Cummings translations and translators in Brazil.

Keywords: Cummings. Literary translation. Translation studies.

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1 - POESIA, PROSA, POEMA EM PROSA & PROSA POÉTICA	16
2 A ATIVIDADE TRADUTÓRIA E ALGUNS DE SEUS FUNDAMENTOS TEÓRICOS	23
2.1 Tradução Literária	23
2.2 Haroldo de Campos e sua Transcrição	27
3 A TRAJETÓRIA DE EDWARD ESTLIN CUMMINGS	31
3.1 E. E. Cummings – <i>a self</i>	31
3.2 Cummings no Brasil - Tradutores	38
3.2.1 Augusto de Campos (Augusto Luís Browne de Campos)	39
3.2.2 Adalberto Müller; Mário Domingues e Maurício Cardozo	40
3.2.3 Carlos Loria	41
3.2.4 Cláudio Alves Marcondes	41
3.2.5 Eclair Antônio Almeida Filho	42
3.2.6 Jorge Wanderley	43
3.2.7 Leonardo Fróes	43
3.2.8 Luci Collin	44
3.2.9 Nelson Ascher	44
3.2.10 Rosaura Eichenberg e Isis Alves	45
4 PROJETO DE TRADUÇÃO COMENTADA – A TRADUÇÃO DOS TEXTOS DE E. E. CUMMINGS	45
4.1 E. E. Cummings: <i>A Miscellany Revised</i> (New York: October House, 1965)	45
4.2 Desafios encontrados na tradução de E. E. Cummings – Tradução Comentada	47
4.2.1 Speech from an Unfinished Play: I	47
4.2.2 Speech from an Unfinished Play: II.....	53
4.2.3 Speech from an Unfinished Play: III	57
4.2.4 Foreword to an Exhibit: I.....	63
4.2.5 Foreword to an Exhibit: II.....	68
4.2.6 Foreword to an Exhibit: III	70
4.2.7 Foreword to an Exhibit: IV	73
4.2.8 Jottings.....	77
4.3 Por uma tradução da prosa poética de Cummings	84
4.3.1 Fala de uma Peça Inacabada: I	84
4.3.2 Fala de uma peça inacabada II	85
4.3.3 Fala de uma peça inacabada III	88
4.3.4 Prefácio a uma exposição: I	93
4.3.5 Prefácio a uma exposição: II	94

4.3.6 Prefácio a uma exposição: III.....	96
4.3.7 Prefácio a uma exposição: IV.....	96
4.3.8 Jottings.....	97
5. APONTAMENTOS FINAIS	100
6. REFERÊNCIAS.....	102
7. ANEXOS	104
7.1 Textos de Partida.....	104
7.1.2 Speech from an Unfinished Play: I.....	104
7.1.2 Speech from an Unfinished Play: II.....	105
7.1.3 Speech from an Unfinished Play: III	107
7.1.4 Foreword to an Exhibit: I.....	113
7.1.5 Foreword to an Exhibit: II.....	114
7.1.6 Foreword to an Exhibit: III	116
7.1.7 Foreword to an Exhibit: IV	117
7.1.8 Jottings.....	117
7.2 Algumas Capas dos Livros de E. E. Cummings Traduzidos para o Português do Brasil .	120

INTRODUÇÃO

Um artista completo, pintor, ensaísta, dramaturgo, poeta reconhecido pelo domínio da linguagem, que lhe possibilita revirar a língua inglesa pelo avesso e compor com maestria suas obras, que retratam de maneira inovadora o mais profundo íntimo humano. E. E. Cummings possui um trabalho com textos em prosa onde não se pode deixar de perceber toda a poesia que reflete a trajetória do poeta prosador. Mais conhecido no Brasil por suas poesias – observemos sua obra traduzida aqui –, sua prosa poética é tão extraordinária e versátil quanto seus poemas. Embora o autor tenha escrito os mais diversos textos em prosa, como cartas, contos, romances, diários, peças (inacabadas ou não), e muitos outros; sua parca obra disponível comercialmente, especialmente em português brasileiro, concentra-se mais em sua poesia.

A prosa poética de Cummings tem poucas traduções no Brasil. Para ser exato, assim como afirma Fernando Paixão (2014), a prosa poética em si já é pouco estudada como gênero autônomo. Por constatarmos essa lacuna de obras traduzidas, e, na tentativa de trazer um pouco mais da obra em prosa do autor, esse trabalho tem por objetivo principal a tradução de textos selecionados de uma obra de E. E. Cummings pouco conhecida no Brasil. *A Miscellany Revised* (1965) reúne grande parte dos textos em prosa de E. E. Cummings, a maioria deles datada das décadas de 1920 e 1930. *A Miscellany Revised* é a segunda edição de um livro que teve sua primeira edição publicada em 1958 – *A Miscellany*. Ela é uma coletânea dos textos em prosa do autor, que traz um Cummings com pseudônimos, com críticas sociais e com tanta riqueza de detalhes e trabalho com a língua quanto seus poemas. A partir de tantas faces que encontramos no trabalho desse autor, não é nada destoante que a obra com a qual trabalhamos seja, em si e em seu próprio título, uma boa descrição para Cummings: uma miscelânea.

Pensar sobre o próprio conceito de miscelânea nos auxilia na compreensão da grandeza dessa compilação de textos desse grande autor. Miscelânea, além de ser uma reunião de textos literários variados, pode ser conceituada também como um emaranhado de coisas diversas, uma mistura. É uma obra composta de escritos sobre diversos assuntos. E é sobre esse aspecto que entendemos a obra que é a pedra fundamental dessa dissertação.

Além dessa dimensão de sentido, podemos fazer referência também ao gênero textual híbrido que domina os textos que compõem a obra, a prosa poética. Em todos os textos conseguimos encontrar poesia nas narrações feitas ou ainda narrações dentro da poesia. Miscelânea também nos faz pensar nos vários Cummings que se apresentam através dos

pseudônimos utilizados pelo autor. Uma obra riquíssima, mas que é ainda muito pouco conhecida no Brasil, apesar de ter sido publicada pela primeira vez há mais de sessenta anos.

Nosso *corpus* constitui-se pela seleção de alguns textos retirados da segunda edição do livro, sendo eles: (1) *Speech from an Unfinished Play: I*, (2) *Speech from an Unfinished Play: II*, (3) *Speech from an Unfinished Play: III*, (4) *Foreword to an Exhibit: I*, (5) *Foreword to an Exhibit: II*, (6) *Foreword to an Exhibit: III*, (7) *Foreword to an Exhibit: IV*, e também os *Jottings* publicados na obra, esses últimos são XXXIII aforismos ou ditados, ou, como a palavra em inglês nos diz, breves apontamentos do autor.

Voltamos a afirmar que, neste projeto, temos como desígnio fundamental a tradução do *corpus* mencionado acima, até mesmo como tentativa de começar a suprir essa lacuna de traduções da prosa poética de Cummings. Entretanto, o seu intuito não é a tradução pura e simples, sem fundamentá-la em pilares sólidos; diante disso, acrescentamos que visamos também, paralelamente a essa tradução, trazer a reflexão sobre o fazer tradutório, e sobre as escolhas tradutórias aqui feitas, sob a luz de alguns teóricos, principalmente Meschonnic e Haroldo de Campos, esse último contribui especialmente com o que ele mesmo denomina transcrição. As reflexões acerca do pensamento desses teóricos nos dão sustentação para as nossas escolhas tradutórias, os esclarecimentos trazidos por seus estudos sobre a tradução nos possibilita pensar nas operações linguísticas que são necessárias para traduzir, transcriar e manter o discurso daqueles textos de partida.

Também caminha junto, como um dos pilares desse trabalho, a pesquisa sobre a vida e a obra de E. E. Cummings. Relatar mais profundamente as preferências, as inclinações individuais, políticas, sociais, descobertas sobre o íntimo do autor, para que, dessa maneira, a tradução dos textos aqui propostos não fique apenas na tradução superficial das palavras, das frases, dos parágrafos, do idioma, para que não façamos uma tradução que possa ser qualificada apenas como *equivalente, fiel, transparente ou correspondente*, como critica Meschonnic. Conhecer mais sobre o autor e tentar entender mais profundamente seus textos, para tentar alcançar com mais minúcias o discurso que o autor produziu dentro daquele texto traduzido.

Com o intuito de apresentar os assuntos delimitados nessa introdução, este trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos. No capítulo 1, intitulado *Poesia, Prosa, Poema em Prosa & Prosa Poética*, achamos pertinente trazer as discussões acerca desses gêneros textuais, conceituando cada um deles e apresentando toda a problemática a respeito do enquadramento de um texto nos gêneros: poema em prosa ou prosa poética. Buscamos, no

trabalho de Fernando Paixão (2014), respostas para algumas perguntas acerca da conceituação dos gêneros textuais aqui citados; procuramos saber se há diferenças entre eles; se temos realmente como justificar e delimitar um texto por suas características como sendo ele uma prosa poética ou um poema em prosa, e como podemos classificar os textos que possuem características da poesia e também da prosa.

No capítulo 2, *A Atividade Tradutória e Alguns de seus Fundamentos Teóricos*, apresentamos as teorias sobre tradução que irão fundamentar esse projeto tradutório. Nele abordamos algumas características da teoria de Meschonnic e também os fundamentos teóricos trazidos pela fortuna crítica de Haroldo de Campos e Augusto de Campos, além de trazeremos à baila algumas considerações relevantes com as quais fomos aos pouco nos deparando no decorrer de nossas investigações sobre o ato de traduzir literatura.

O capítulo 3 – *A Trajetória de Edward Estlin Cummings* – expõe alguns fatos relevantes sobre a vida e obra do autor, buscando, com isso, tentar entender melhor os textos que compõem o *corpus* deste trabalho, e também tentar alcançar de maneira mais clara o motivo de algumas características da escrita de Cummings, a razão de suas escolhas, ou, em suma, através desses detalhes, clarear um pouco as ideias sobre o mundo desse autor tão intrigante e profundo. Além disso, o capítulo 3 também registra o perfil dos tradutores brasileiros do autor, apresentando quais de suas obras já possuem tradução no Brasil, e comprovando a relevância deste projeto com os dados coletados. Esses dados revelam que a maioria dos livros publicados no país são exemplares da poesia de Cummings na literatura traduzida brasileira.

No capítulo Capítulo 4 – *Projeto de Tradução Comentada – A Tradução dos Textos de E. E. Cummings*, trazemos nossa tradução dos textos selecionados desse autor. Nesse capítulo comentamos as escolhas tradutórias e os motivos que nos fizeram seguir por determinados caminhos, abandonar algumas direções, quando necessário, enxergar além do que víamos anteriormente, e, por fim, apresentar a versão final da nossa tradução.

Por fim, nos Apontamentos Finais fazemos nossas considerações sobre a realização do trabalho de tradução em si, quais foram os sentimentos enfrentados durante a execução do trabalho; as lições aprendidas com o estudo dos textos de Cummings, os desafios que foram encontrados no decorrer deste trabalho, e, finalmente, fazemos o convite aos futuros pesquisadores para que surjam mais traduções de textos em prosa poética de Edward Estlin Cummings.

1 - POESIA, PROSA, POEMA EM PROSA & PROSA POÉTICA

A poesia é a arte reveladora, que escancara as portas mais profundas do sentimento humano, ela busca enxergar a alma e essência humanas. Para a poesia tudo pode ser transformado em arte, do mais simples e banal fato cotidiano, ao mais complexo dos sentimentos do homem.

Ferramenta que auxilia o homem a tratar de suas angústias, medos, sonhos, visões, buscas, representações e realidades, a poesia é arte que se faz presente nas mais diversas esferas. Algumas vezes ela cria e recria o cotidiano, retratando fatos através de seu filtro de imaginação, outras vezes imagina situações e as apresenta a nós, e em todas essas situações, a poesia deixa a incerteza e a indagação constante sobre se estamos diante de um texto que trata da realidade ou de uma fantasia. A poesia nos traz imagens do presente, do passado e do futuro; e nos leva também à atemporalidade dos fatos, tece suas palavras de maneira a dar-lhes uma dimensão de eternidade.

Para revelar o obscuro e o sublime do universo humano é que a arte da poesia se faz. Ela se mostra como um espelho no qual as diversas identidades humanas podem ser refletidas e expostas. Por esse portal da condição de ser humano (condição essa tão cheia de emaranhados e desafios, e com identidades tão diversas) é que a poesia se compõe e se mostra. Cheia de uma força criadora absurda, sua capacidade de criar mundos e desvendar sentimentos é tal que não há barreiras de linguagem que impeçam o poeta de transmitir sua arte. Se for preciso, o poeta renova o seu idioma para a construção de seu universo, molda a linguagem para que sua necessidade seja suprida dentro de um vocabulário próprio.

A poesia trabalha a linguagem de forma a conseguir tirar das palavras os mais diversos significados, pois de uma vastidão de cenários para se retratar, é preciso criar, reestabelecer, renovar, inovar, requisitando o máximo do idioma. E, caso esse máximo não seja suficiente, o texto poético trata de encontrar uma solução para sua necessidade, misturando prefixos, juntando sufixos, justapondo palavras, criando realidades outras dentro do complexo universo da linguagem.

O trabalho do poeta extrai das mais simples estruturas da língua o significado desejado, a roupagem que o artista traz para essa linguagem veste a representação de seu mundo com símbolos, metáforas, imagens, sons e ritmos dos mais variados. Ele expressa, muitas vezes de forma (in)dizível, os sentimentos. Por ser composta de tantas figuras e

representações, a poesia ganha novo sentido a cada leitura, pois a cada indivíduo que a lê, uma nova identidade vai de encontro àquelas representações, e essa mistura de indivíduos e representações dá novos significados àqueles símbolos, sons e ritmos.

Cada leitor vai criar um sentido diferente para as palavras daquele poema, de acordo com a sua realidade. Nesse mesmo sentido, Valéry (1991) explica que cada indivíduo que lê uma poesia traz para aquele texto um significado diferente; que terá para um leitor nenhum valor ou para outro um valor imensurável. Com o leitor do texto traduzido não é diferente, como afirma Laranjeira:

o leitor do texto traduzido, por sua vez, trará para sua operação de leitura - que é também uma operação de geração e atualização do(s) sentido(s) ou da significância - a sua própria carga genética, histórica, cultural etc. Ao ler o texto traduzido, ele estará lendo o primeiro sujeito (autor do original), o segundo sujeito (tradutor enquanto leitor-reescritor) e a si mesmo. (LARANJEIRA, 1996, p. 19 apud OLIVEIRA, 2011).

Sob um ponto de vista mais conceitual, a poesia era um tipo de texto que não poderia ser apenas agradável, mas acima disso deveria ser útil. Útil no sentido de reprodução do mundo à sua volta, representação das aparências ali encontradas para tentar chegar à essência, trazendo para dentro do texto algo universal para que o homem visse o próprio homem dentro da poesia.

Com o passar do tempo, a palavra “poesia” adquire sentido mais amplo e por ela passa-se a entender não apenas um tipo de texto, mas toda a emoção poética que pode ser produzida através de qualquer objeto que cause emoções, passa a ser uma forma de se posicionar diante da dimensão da existência, uma forma de conhecimento (Cohen, 1974). A poesia é também conceituada por Paz como conhecimento de mundos, para ele, ela é “[...] operação capaz de transformar o mundo [...], exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo, cria outro” (PAZ, 1995, p. 15).

Apesar de todo o conteúdo inspirador e sublime da poesia, esta não é feita apenas de inspiração, ela é extraída de um árduo trabalho de experimentação com a linguagem, que tem por objetivo harmonizar todos os sons, sentidos e ritmos desejados. A linguagem cotidiana é trabalhada para que se retire dela o sentido mais puro e ideal aos objetivos do poeta. Nas palavras de Valéry: “O poeta dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade. São as mesmas palavras, mas de modo nenhum os mesmos valores” (VALÉRY, 1991, p. 186).

A linguagem é a matéria-prima do poeta, ele possui como ferramenta seu espírito de artista, e, junto ao seu trabalho descomunal com as palavras, cria seu poema. Por isso, a poesia é aquilo que o poeta conseguiu expressar e exteriorizar, aquilo que cada um vai ver, ler – tocar ou ouvir – (e que trará sim, sensações diferentes em cada leitor, que serão possibilitadas pelas palavras escritas no poema); “o poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de ideias, mas de palavras. Todo o seu gênio reside na criação verbal” (COHEN, 1974, p. 38).

Paz (1995) afirma que o poeta trabalha com as mesmas palavras que nós ouvimos e utilizamos no dia a dia, porém, ele consegue configurar a essas palavras sentidos inimagináveis pelo indivíduo comum (ou até imagináveis, mas que ele, indivíduo comum, não consegue expressar). Candido (1996) acrescenta ainda, nesse mesmo sentido, que o poeta consegue ampliar o significado das palavras conforme sua intenção dentro daquele poema. Essa alteração de sentido das palavras confere à linguagem literária um novo código, com novos significados, nesse sentido, afirma Cohen (1974, p.180): “A fala poética é ao mesmo tempo morte e ressurreição da linguagem”. Um novo código, que é extremamente necessário, é, na verdade, imprescindível, uma vez que o poeta se intenta na mais árdua tarefa: a de exprimir em palavras a alma humana.

Enquanto, de um lado, a poesia trabalha com todas essas características singulares, que são expressas através do som, do ritmo, das figuras de linguagem, da quebra e uso de versificação, de repetições e encadeamentos; em outro ponto está a prosa, com pensamentos expressos de forma linear, com a preocupação com a sequência temporal de fatos e de personagens; de maneira oposta à da poesia, a prosa possui seu ritmo marcado pelo racional. Nesse sentido, pertinente se faz, então, com base nessas distinções, o pensamento de que “o verso não é simplesmente diferente da prosa. Opõe-se a ela; não é não-prosa, mas antiprosa” (COHEN, 1974, p. 80). Diante dessas exposições sobre a poesia e a prosa, fica claro que essas diferenças apontadas aqui se baseiam, principalmente, na negação e no contraste.

Há ainda tentativas de diferenciação entre poesia e prosa fora dessa conceituação feita por oposição entre verso e prosa, outros discursos que tentam defender uma complementariedade entre elas. Por exemplo, segundo Cohen (1974, p. 84), “a mensagem poética é ao mesmo tempo verso e prosa. Uma parte de seus elementos componentes garante o retorno, enquanto outra garante a linearidade do discurso”.

Conforme o pensamento de Barthes em *O prazer do texto* (1973) defendemos a ideia de que todo texto é um intertexto, em um texto encontramos a presença de outros textos, dentro de níveis variáveis, de maneira que essa presença é por vezes reconhecida mais facilmente e por outras vezes menos. Julia Kristeva, em *Introdução e à semiótica* (1969) defende que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos em dupla”. Assim, acreditamos que é possível defender com êxito a ideia de que poesia e prosa não se distanciam quando vamos falar da mensagem poética que se quer transmitir no texto, antes se utiliza uma dos elementos da outra para a composição de seus melhores exemplares. Por exemplo, encontramos na poesia a narração que permite seu desenrolar de ideias, e ainda, encontramos na narração a poesia que traz as imagens, o ritmo e a cadência para essa narração.

Nesse sentido, consideramos que a distinção formal entre poesia e prosa levada a cabo por alguns pensamentos críticos, aqui inclusive expostos, pode dar lugar a uma junção que pode resultar em poemas em prosa ou ainda em prosas poéticas– gênero(s) (in)definidos com bastante controvérsia entre os estudiosos e ainda sem muito detalhamento.

Uma das explicações para a aparição de textos com essa junção de características é a questão da liberdade adquirida com o passar do tempo, especialmente a partir do romantismo, apresentando um desprendimento de regras emoldurantes que se exterioriza em razão de um momento de modificação do indivíduo daquela época e que conseqüentemente modifica a criação literária. A liberdade que se alcançou deu asas ao escritor, que se despreendeu da composição engessada por formas, que se viu livre para trazer para o sua obra o lirismo, seja em verso ou em prosa. Tendo o hibridismo textual como companheiro, não há aqui como encaixar alguns textos dentro de um ou outro gênero, na verdade, há uma miscelânea como gênero híbrido.

Textos com características narrativas que se preocupam também com quebras e estruturas lírico-narrativas, preocupados também com o ritmo, textos poéticos contemporâneos. Numerosas obras que contêm em si mais que uma ruptura formal possuem sim uma hibridez de forma e de linguagem. Textos com forte teor lírico, com estrutura irregular e/ou completamente livre, alguns sobre o nome de poema em prosa, outros nomeados de prosa poética.

A respeito do poema em prosa, o poeta norte-americano Robert Bly (apud Paixão, 2014, p. 17) defende que esse texto é “apropriado à expressão da sensibilidade e do imaginário modernos”. Segundo o poeta a linguagem desse tipo de escrita está menos ligada a hierarquias, é uma poética que pode se expressar sem se preocupar com divisões ou junções apropriadas entre coisas e palavras. Com essa exposição de pensamentos, podemos ligar a escrita poética do poema em prosa a algo que dá igualdade de valores às palavras e às coisas que possui a intenção de representar. Existe algo de democrático e horizontal na representação da imaginação literária nesse tipo de texto (Paixão, 2014, p. 17).

Ainda citando as palavras de Bly, “uma característica maravilhosa do poema em prosa é como ele tão bem absorve os detalhes” (apud Paixão, 2014, p. 17). Para que todos os detalhes estejam presentes nesse tipo de texto, o autor lança mão de trabalhar com seus próprios elementos de forma única, sem se ater a influências anteriores. O espírito moderno desses textos não permite que eles sigam modelos preexistentes, ou ainda que se estabilizem em modelos fixos, antes, eles procuram pela ruptura e pela inovação.

Por todas as suas características inovadoras, principalmente pelo que concerne à liberdade com relação às normas hierarquizantes da poesia convencional, com seus versos, métricas e rimas, o poema em prosa passa a oferecer aos poetas rotas de escritas alternativas para que eles se expressem. Assim, esse tipo de escrita literária surge em um ambiente de forte transgressão artística – e, como dito anteriormente, mistura-se com o alavancar da modernidade poética – em meados do século XIX, e, a partir da França e Alemanha, se espalha para diversos outros países, e é feita em diferentes línguas. Sobre isso, Paixão escreve:

Cada autor procurava imprimir uma marca pessoal na recriação das formas tradicionais. Por consequência, houve um notável alargamento do conceito de ritmo poético, levando muitos textos a se desvincularem da métrica, fazendo as frases ganharem naturalidade e se aproximarem do fluxo da prosa. Pode-se afirmar que a primeira metade do século XIX foi pródiga no surgimento de alternativas para a crise do verso. (PAIXÃO, 2014, p. 43)

A modernidade trouxe consigo a certeza de que era impossível a existência de uma visão absoluta, completa, total, e a certeza ainda maior de que a expressão da realidade era possível apenas pela visão fragmentada, de que somente se enxergaria o todo através de diferentes prismas, pois cada ser humano, cada autor, cada artista possui o seu recorte de

mundo, e consegue transmiti-lo apenas através de sua linguagem própria e recortada, carregada de subjetividade e peculiaridade.

Assim, com o passar do tempo, o poema em prosa integra-se à prática poética e torna-se característico de escritas simbolistas, futuristas, surrealistas e de outros movimentos, e a cada época vai se adaptando e se incorporando aos preceitos de cada movimento. E, apesar de permear todos esses movimentos literários, “é uma poética pouco estudada e desperta menos atenção do que mereceria” (Paixão, 2014, p. 18). Alguns estudiosos do gênero “têm o mérito de procurar compreender essa manifestação sob o ângulo de uma arte que ‘funciona’ com base em dinâmica própria, e (que é) fundada na contradição de impulsos e, por isso, livre dos pressupostos formais dos gêneros em que se inspira” (Paixão, 2014, p. 19).

Com base nos estudos de Fernando Paixão (2014), consideraremos o poema em prosa como um gênero literário autônomo com características próprias. Reconhecemos, porém, como adverte Paixão, que a classificação do poema em prosa – e da prosa poética – como gêneros autônomos é assunto espinhoso, pois alguns críticos o consideram antigênero, ou ainda, não gênero¹, isso porque, dessa maneira, a vanguarda dessa escrita estaria preservada. O poema em prosa possui como “irmã gêmea” outra escrita que também divide as mesmas características de hibridez ora apresentadas, mas que também mostra textos com particularidades. Dentro dessas particularidades uma das nossas considerações deve sopesar sobre a ênfase dada na primeira palavra que define cada um, de um lado o *poema* em prosa e de outro a *prosa* poética.

O poema² em prosa se volta para textos mais concisos e breves, mais intensos e de movimento livre, onde encontramos os mesmos artifícios da poesia (com exceção da quebra formal do verso), que podem, inclusive, se valer da narração ou descrição. Apoiado nas pesquisas de Dominique Combe (1989)³, Fernando Paixão diz que “o poema em prosa contrasta com o texto em versos, sobretudo pelo caráter discursivo que apresenta”, “a disposição em linhas regulares reforçam a discursividade do poema em prosa”, e ele ainda

¹ Paixão (2014) faz referência a Jonathan Holder, que no livro *The Fate of American Poetry* (Athens: University of Georgia Press, 1991) defende a ideia de que o poema em prosa constitui um antigênero; e afirma que Michel Delville estabelece um diálogo com Holder, em *American Prose Poem: Poetic Form and the Bouderies of Genre* (Gainesville: University Press of Florida, 1998, pp. 12-15).

² É interessante a advertência de Paixão sobre a palavra poema, que “somente em meados do século XIX a palavra poema passou a ter o significado que lhe damos hoje, de peça curta e autônoma. Tradicionalmente o termo estava associado aos textos épicos – longos, portanto. (Paixão, 2014, p. 43)

³ Combe, Dominique. *Poésie et récit: une rhétorique des genres*. Paris: José Corti, 1989.

reforça esse pensamento com a citação das palavras da pesquisadora: “Em favor da prosa, o poema se narrativiza.” (Combe, apud Paixão, 2014)

Por outro lado, a prosa poética⁴ terá uma relação mais aproximada com as características da prosa no que concerne ao tamanho, são textos maiores, mas que, ainda assim, possuem uma apresentação lírica, uma visão poética no seu desenrolar, onde encontraremos figuras de linguagem típicas da poesia, como aliteração, metáfora, metonímia, elipse, sinestesia, ironia. Entretanto, devemos lembrar sempre que a utilização desses recursos será feita de forma mais delongada, em ritmo de discurso adequado ao da prosa.

Uma característica particular da prosa poética é que ela se encontra nas mais diversas manifestações do gênero narrativo, desde o romance até a crônica, às vezes permeando todo o texto, outras vezes presente apenas em partes dele. Ela é feita com uma linguagem mais elaborada, utiliza-se dos elementos mais comuns da poesia para conferir ao texto narrativo o lirismo desejado, lirismo que é encontrado nos personagens, nos cenários, nos enredos. E, mesmo sendo, na visão de Paixão (2014), um gênero autônomo, por conter elementos da poesia em um texto externado em prosa, pode-se dizer que a prosa poética pertence tanto à poesia quanto à prosa, isso porque é através da junção entre poesia e prosa que temos o resultado prático dos textos em prosa poética.

Os textos de E. E. Cummings selecionados para essa dissertação possuem figuras de linguagens e recursos estilísticos que conferem a eles um lirismo peculiar e extremamente representativo da forma como esse autor trabalhava intimamente na moldura da linguagem de seus poemas, poemas em prosa e prosas poéticas. Os aspectos formais, musicais, de ritmo, estilo e de imagens são minuciosamente trabalhados nos textos do autor norte-americano.

Prosa e poesia unidas em um mesmo texto, o artista, prosador-poeta, poeta-prosador, molda sua criação na terceira margem do rio⁵, como o próprio Paixão destaca (Paixão, 2014, p. 19); uma definição que se adequa perfeitamente aos textos de Cummings – mais à frente apresentados nesta dissertação – que podem ser caracterizados como prosa poética. A

⁴ Segundo Rolon (2006): “No *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (1999, p. 420) consta que a prosa poética surgiu no século XVIII, todavia foi somente no Simbolismo que encontrou o seu clima ideal.”

⁵ Paixão quis trazer o conceito roseano para sua definição de prosa poética, algo que dá a dimensão de peculiaridade desse hibridismo textual. A prosa e a poesia talvez podem ser vistas como as duas margens comuns a todo rio, mas a prosa poética é a terceira margem, a canoa que está no meio e bebe das duas outras margens. A terceira margem é aquela que só pode ser vista se mergulharmos fundo em suas entrelinhas, em seus detalhamentos. Aqui, nos vem a possibilidade de trazer o conceito roseano também para a tradução; temos duas línguas, a de partida e a de chegada como as duas margens, e a canoa, nossa terceira margem estaria representada pela tradução/autoria (o tradutor).

relevância da prosa poética é tal que a obra considerada por muitos críticos como representação máxima do Modernismo, *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, é exemplo de prosa poética, que ousa na utilização de todos os recursos para a criação surpreendente de palavras, frases, ritmos e imagens únicas. Na mesma linha de experimentação, Edward Estlin Cummings trabalha magistralmente com as letras, sons, palavras, sintaxe e tantos outros recursos para a criação de seus textos.

Os textos criados dentro da prosa poética são verdadeiras poesias que não deixam de lado o plano narrativo e/ou descritivo no discurso que está sendo tecido. Textos que possuem essas características vão se configurando de um modo diferente de textos em prosa comum, pois eles se enchem de uma carga poética tão grande que fica impossível alocá-los em um gênero definido apenas por prosa. É a prosa poética um gênero entrelaçado à sensibilidade, que marcou a época de sua efervescência, junte-se a liberdade de formas e conteúdos desse tipo textual à criatividade de E. E. Cummings, e teremos verdadeiras obras de arte da linguagem expressas nas palavras desse autor.

2 A ATIVIDADE TRADUTÓRIA E ALGUNS DE SEUS FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1 Tradução Literária

A atividade tradutória envolve diversos fatores que devem ser observados; ela não se define apenas como a simples transposição de uma língua para outra. É uma atividade complexa e ambiciosa, tanto que alguns consideram a tradução de poesia, por exemplo, uma tarefa impossível. Entretanto, é preciso admitir que essa é uma tarefa que acontece a todo tempo. A literatura traduzida – que nos dá acesso a grandes obras – está em nosso cotidiano. Apesar do adágio *traduttore, traditore*, é por meio da literatura traduzida que conseguimos adentrar as mais diversas culturas de diferentes sociedades.

Dizemos que a atividade da tradução literária é complexa porque ela envolve mais do que a tradução de palavras, frases e parágrafos; ela é também a tradução de sons, ritmos e, mais do que isso, objetiva trazer para os leitores da literatura traduzida experiências, sensações as quais os leitores da literatura do texto de partida tiveram ao entrar em contato com a obra. Para que essas experiências sejam possíveis, o fazer literário não trata da língua

como mero conjunto de signos com significados corriqueiros e únicos. A arte literária trabalha com a linguagem no sentido de revelar ao indivíduo descobertas mais íntimas, os textos literários oferecem possibilidades de revelações que proporcionam ao leitor transformações do seu mundo.

É preciso admitir que muitos são os fatores que dificultam a tradução literária, desde a estrutura das línguas envolvidas no texto de partida e no texto de chegada até os aspectos formais, o contexto, e, principalmente, o discurso dos textos em questão. E, para que esses fatores possam ser contornados de alguma forma, e para possibilitar o ato tradutório, é que foram surgindo várias teorias para a abordagem e, também na tentativa de criar possíveis soluções e justificativas sobre as escolhas tradutórias.

Nesse contexto é que se faz pertinente a crítica de Meschonnic (1999) sobre conceitos oriundos dos Estudos da Tradução, como *equivalência*, *fidelidade*, *transparência*, *correspondência* e outros, que passam a impressão de que a tradução é tarefa isenta de quaisquer interferências que não sejam adaptações entre as línguas. Entendemos que essa crítica se justifica, uma vez que a tradução literária não é possível sem que o tradutor deixe suas marcas de subjetividade no texto traduzido, e, muito mais que isso, é preciso reconhecer que o tradutor não trabalha apenas com as línguas de partida e de chegada; muito além, ele trabalha com discursos, e discursos que estão enraizados dentro de contextos culturais que não podem ser desprezados. Nos ensinamentos de Bakhtin, aprendemos que as relações intersubjetivas são feitas através do diálogo, entretanto, nesses diálogos encontramos também a subjetividade. Nossa fala externa nossos pensamentos. Assim, entendemos que as pessoas e suas falas são uma miscelânea de diferentes vozes, e todo esse conjunto faz delas sujeitos históricos e ideológicos. Dessa forma, não podemos acreditar que a tradução é algo imparcial, que pode ser realizada sem vários tipos de interferências, dentre elas a individualidade e subjetividade de cada tradutor e seu contexto histórico/ideológico.

A respeito do conceito de fidelidade, por exemplo, Meschonnic (1999, p. 26, apud Freire, 2017, p. 383⁶) avalia:

A fidelidade tem as melhores intenções do mundo. Mas ela é em si própria a primeira vítima involuntária de sua aplicação e boa consciência (...) Deplorável e falsamente ingênua, a moralização toma o lugar da ética. Ela é o álibi variável da

⁶ Freire, R. A. (2017) *Poétique du traduire*, de Henri Meschonnic. Tradterm, São Paulo, v. 28, p. 381-387, jan. 2017. ISSN 2317-9511. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/125568/122494>. Acesso em 20/04/2018.

teratologia, mas também da cópia [*calque*]. Apesar de toda a seriedade de conhecimento ao qual ela finge se propor, ela não sabe o que faz⁷.

E ainda trata da equivalência dizendo que esta “[...] é uma noção para todos os fins, na tradução. Ela é tão imprecisa quanto a fidelidade. Podendo se situar em níveis diversos. Ela supõe obscuramente uma sinonímia que o discurso rejeita.⁸” (MESCHONNIC, 1999, p. 28, apud Freire, 2017, p. 384).

A visão de Meschonnic, contrária ao conceito de fidelidade – uma busca fiel apenas ao signo e nada mais, tentando dizer ser possível traduzir um texto sem levar em consideração toda a carga subjetiva que o tradutor coloca em seu texto –, corrobora com nossa interpretação de que a tradução não é apenas uma transferência de significado de uma língua para a outra. O autor francês preconiza que “traduzir segundo o signo induz uma esquizofrenia do traduzir. Um pseudorealismo comanda que se traduza só o sentido – enquanto nunca há só o sentido” (Meschonnic, 1999, p. 23 apud Freire, 2017, p. 385).

Tratando do assunto da tradução sob esse mesmo ponto de vista, Octavio Paz (2009, p. 15) diz que os estudos linguísticos e antropológicos não condenam a tradução, mas que não há como defender “a tradução literal que chamamos, significativamente, servil”; pois essa seria sim uma ideia ingênua da tradução, e por esse caminho só poderíamos tratar da atividade tradutória como algo impossível, ainda mais no campo da tradução literária.

Ainda contrário ao julgamento sobre a intraduzibilidade da poesia de um texto, encontramos o pensamento de Laranjeira (2003, p. 24):

Os partidários da intraduzibilidade da poesia apoiam-se numa ideologia de base dualista que opõe conteúdo e forma, autor e tradutor, proclamam a superioridade do texto original frente à tradução, atribuindo ao primeiro singularidade, imperfectibilidade e a caducidade. Assim, a tradução destruiria a própria natureza do poema original, as manifestações básicas da sua essência, sendo, portanto, impossível.

⁷ “La fidélité a les meilleures intentions du monde. Mais elle est elle-même la première dupe involontaire de son application et de sa bonne conscience (...) Piteuse, et fausement naïve, la moralisation y tient lieu de l’éthique affichée. Elle est l’alibi variable de la teratologie, mais aussi du calque. Malgré tout le sérieux du savoir auquel elle prétend, elle ne sait pas ce qu’elle fait.”

⁸ “(...) est une notion à tout faire, dans la traduction. Elle est aussi floue que la fidélité. Pouvant se situer à des niveaux divers. Elle suppose obscurément une synonymie que le discours récuse.”

Além de este pensamento de superioridade da obra dita “original” ser considerado superado por diversos nomes abalizados dos estudos da tradução, é fato que os grandes autores da literatura mundial são assim reconhecidos em grande parte pelo desenvolvimento da atividade tradutória, que possibilita a circulação e conhecimento das suas obras muito além das fronteiras geográficas de suas nacionalidades.

Assim, ao dizermos que a tradução feita com a observância apenas de fatores estruturais e linguísticos não convém, afirmamos também que o significado de um texto nunca está apenas em suas palavras, existe um conjunto de fatores que conferem significância àquele texto. É preciso levar em consideração discursos, culturas, contextos, crenças, estilos, e diversos outros prismas. E, uma vez que deixamos todos esses prismas de lado, quando focamos somente nessa tradução de transposição de signos, estamos muito próximos, conforme alerta Meschonnic (1999, p. 26), de realizarmos uma má tradução:

Também o espanto diante desse espetáculo é duplo, ao ver que os dogmas ensinados são a programação mesma da má tradução, que é a mais comum; e os quais levam tão pouco em conta as grandes traduções, que demonstram empiricamente o contrário do que se ensina.⁹

Nesse sentido, entendemos que o autor francês nega a possibilidade de se entender o texto como exposição de signos, e que tenta sair da esfera geral, do senso comum de tradução, para atribuir a cada obra um valor específico e, por isso mesmo, cada tradução terá suas particularidades, tanto relativas às especificidades do texto de partida quanto das particularidades daquela tradução em específico. Tudo isso se dá porque a literatura utiliza a língua como ferramenta, a língua é instrumento para a criação, que acontece no meio de tantos outros contextos que a cercam – desde a cultura em que está inserido o poeta (tanto o criador quanto o transcriador) até suas crenças, éticas, filosofias, subjetividades em geral –, por isso é que não é possível tratar só da língua quando ocorre a tradução. Sobre isso, Meschonnic (1999, p. 152) reflete:

No que parece que um texto não está *em* uma língua (*em* hebraico, *em* inglês, *em* francês, etc.) como um conteúdo em um continente. Nessa medida, não são as línguas que se traduz. Mas um discurso de uma língua. É porque o discurso é a atividade histórica dos sujeitos, e não simplesmente do emprego da língua, que o texto é uma realização e uma transformação da língua pelo discurso. O que só acontece uma vez. O sujeito sendo a função e o efeito dessa transformação¹⁰.

⁹ “Aussi l’étonnement devant ce spectacle est double, à voir que les dogmes enseignés sont la programmation même de la mauvaise traduction, qui est la plus courante ; et qu’on tient si peu compte de grandes traductions, qui montrent empiriquement le contraire de ce qu’on enseigne.”

A tradução poética trata de dar relevância aos elementos materiais do signo, bem como de colocá-lo em um nível superior de significação, deixando o senso comum do signo, permitindo que o leitor faça uma leitura permeada de várias possibilidades de construções de significado, isso porque há uma quebra da referencialidade corriqueira, cotidiana.

O poema se apresenta como ritmo, ritmo que pode ser tratado (e ditado) não apenas pelo uso das aliterações, assonâncias ou rimas em geral, mas é composto na mesma medida de visão de mundo, moral, ética, filosófica, política, tudo que, enfim, forma a cultura daquele que forja a poesia. Esse mesmo ritmo que tece o poema, que encerra em si seu significado, está presente na prosa poética; então, se o material de trabalho envolve tantos e diferentes prismas – tão culturais, tão momentâneos, tão subjetivos –, como seria possível transmitir em outra língua, através de outra visão, a de um outro forjador, aquilo que aquele texto de partida pretendia, como é possível transmitir as sensações para o leitor do texto traduzido?

Um caminho que acreditamos que viabilize essa atividade tradutória é a teoria da transcrição, um dos pilares teóricos de sustentação desta dissertação. A transcrição é aqui pensada como a via possibilitadora da tradução poética. Para Derrida (2006) a tradução literária não busca dizer isto ou aquilo, nem comunicar uma determinada carga de sentido; antes ela procura “remarcar a afinidade entre as línguas, exibir sua própria possibilidade” (Derrida 2006, p.44). É dessa forma, tratando de possibilidades, que a tradução dos textos em prosa poética aqui proposta será nesse trabalho exposta. Possibilidades transportadas para o papel através das escolhas feitas no momento da tradução, cheias de subjetividade e que se sustentam nas teorias escolhidas, em grande medida na transcrição.

2.2 Haroldo de Campos e sua Transcrição

O linguista russo Roman Jakobson (1896-1982) ao considerar a tradução no campo poético já fazia uso de termo semelhante à transcrição (ou tradução criativa) em sua teoria, e ainda assegurava que a tradução de poesia só pode ocorrer se for por meio da “transposição

¹⁰ “En quoi il apparaît qu’un texte n’est pas *dans* une langue (*en* hébreu, *en* anglais, *en* français, etc.) comme un contenu dans un contenant. Dans cette mesure, ce n’est pas des langues qu’on traduit. Mais un discours d’une langue. C’est parce que le discours est l’activité historique des sujets, et non simplement de l’emploi de la langue, qu’un texte est une réalisation et une transformation de la langue par le discours. Qui n’a lieu qu’une fois. Le sujet étant la fonction et l’effet de cette transformation.”

criativa”, para ele a poesia é entendida como estruturas elencadas dentro de um começo e um final que funcionam dentro daquela cultura em que ela (a poesia) fora forjada, vejamos:

“Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto... a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa.” (JAKOBSON, 1995, p.72)

O termo “transcrição” é utilizado por Haroldo de Campos em sua obra como forma de nomeação da teoria e prática de sua estética tradutória. Podemos dizer que Haroldo de Campos inspira-se em Roman Jakobson para nomear e explicar as traduções dos aspectos formais de uma obra de maneira a não se perder a essência do texto de partida; Haroldo menciona ainda que o termo transposição criativa “é o que podemos chamar de recriação ou transcrição”. (CAMPOS, H. 1977, p. 143). Dessa forma, o termo de Roman Jakobson “transposição criativa” torna-se para Haroldo de Campos a “tradução criativa” (ou ainda “transcrição”) que para esse último exige “uma abertura constante ao signo novo, uma contínua capacidade de renovar suas opções.” (CAMPOS, H. 1977, p. 10)

O conteúdo poético, seja na poesia ou na prosa poética, como mencionamos anteriormente, é cheio de figuras de linguagens, jogos de palavras, aliterações, assonâncias, utilização de grafias e sintaxes inovadoras, que produzem toda a informação estética que o autor deseja transmitir. Dessa forma, é necessário um suporte teórico que abrace toda essa riqueza para que seja possível falar em tradução literária desse conteúdo poético. É nesse sentido que o termo “transposição criativa” de Augusto e Haroldo de Campos lança-se como aporte adequado a esse tipo de tradução.

Para Campos (1977), o essencial é a reconstituição da informação estética, a reconstituição da palavra dentro da obra traduzida deve trazer não apenas o conteúdo semântico que essa propõe, mas acima disso, ela deve buscar transmitir as cargas de conteúdo possíveis para que a informação estética possa ser mantida na obra traduzida. Para corroborar com seu pensamento e justificar suas escolhas tradutórias, Campos cita Bense, para quem "a informação estética transcende a semântica (referencial) no que diz respeito à surpresa, à improbabilidade, à imprevisibilidade da ordenação dos signos" (BENSE apud CAMPOS 1977, p. 146).

Assim, a obra traduzida deve manter a forma que tanto chama a atenção de seu destinatário, e, esses autores deixam bem claro que a estrutura da obra daquele autor deve ser

mantida na obra traduzida; por estrutura entenda-se informação estética. Isso ocorre quando, por exemplo, o tradutor consegue manter em sua tradução uma aliteração que existia no texto de partida, algumas vezes deixando de lado a tradução “usual” daquela palavra, mas mantendo a essência do que todo o contexto propõe.

Por tudo isso, deve-se entender que a informação estética não pode ser interpretada de uma maneira semântica apenas (BENSE apud CAMPOS, H. 1992, p. 32-33), e isso vem como um pilar para os pressupostos da estética tradutória dos irmãos Campos. A transcrição, a tradução criativa, ocorre justamente quando os tradutores não consideram apenas a visão restrita ao sentido semântico das palavras para fazer a interpretação dos textos que serão traduzidos, mas percebem a importância essencial da informação estética e, analisando o texto de partida, extraindo dele suas minúcias, tratam de transmitir a forma ali apresentada, e, através de uma possível leitura que a informação estética vai produzir no momento da tradução, desenvolvem seu trabalho tradutório. O que pode ser confirmado na afirmação de Haroldo de Campos, que diz:

“Se esta é inseparável de sua realização – se não se pode, por exemplo, compreender a informação estética de um poema senão dentro do processo de signos em que ela está edificada e se não é possível alterar essa codificação sem destruir aquela informação (diferentemente do que ocorre com a informação semântica, que pode ser transmitida por diferentes codificações sem que a mensagem se perca), no caso da obra de arte provável ou aberta a informação estética ficará, ademais, inseparável de seu consumo: entre realização e consumo da informação estética, então, se estabelece uma relação arbitrada no momento pelo intérprete-operador, co-produtor da informação, e esta já não será a mesma numa segunda ou numa terceira (e assim por diante) execuções.” (CAMPOS, H. 1977, p. 23)

Pode-se perceber também que, por fazer uso dos signos não de forma a explicitar uma mensagem, mas sim para trazer possibilidades de leitura (já que é “obra de arte aberta ou provável”) a literatura permite que o tradutor faça uso dos signos de forma muitas vezes imprevista, inesperada, inovadora de seu código na tentativa de manter a mensagem poética que fora transmitida pelo autor da obra que ele está traduzindo. E, como no final da citação acima, sabemos que a cada leitura que fazemos de uma obra, enxergamos algo diferente, entendemos essa obra de uma forma que muitas vezes não havíamos nos dado conta até então. Dessa mesma maneira o tradutor executa sua tarefa, caso essa tradução seja feita pela segunda ou terceira vez, a obra traduzida também sofrerá interferências que determinarão um novo texto traduzido ao final da tarefa.

Como a informação estética não está ligada ao uso corriqueiro do código, pois ela é livre para se desviar das normas dele, muitas vezes, utiliza-se de desvios e quebras de

paradigmas, através dos quais podemos explicar o processo da arte, que é produzida para romper com as expectativas do leitor, para chocar, para levar o leitor para fora do lugar comum do uso normal do código que automatiza as reações. (Campos, 1977, p. 146)

E é justamente por se utilizar da língua de acordo com as suas regras é que cada autor acaba por criar seu próprio idioleto, como afirma Haroldo de Campos (1977, p. 146-147), “*O poeta usa o código da língua, em cada obra ou conjunto de obras, como uma espécie de subcódigo individual, personalíssimo. Este código privado e individual, no nível da função poética, vai constituir um idioleto.*” E é dessa maneira que a informação estética de cada obra se torna algo muito individual, com características tão únicas e próprias daqueles autores, que não é tarefa nada simples preservar essa informação estética na tradução, a identificação dessas características inerentes às obras de arte abertas já não é algo fácil, a preservação dessas delas em outra língua, então, é tarefa árdua.

Ainda sobre a informação estética contida na obra traduzida e aquela contida na obra de partida, Haroldo de Campos diz que elas seguem “a lei dos corpos isomorfos”, afirmando que a ligação da informação estética do poema traduzido “está ligada à do poema original por uma relação de isomorfia”. Ele ensina que “a informação estética do poema traduzido é autônoma”, mas diz também que, apesar de serem expressões idiomáticas distintas, elas cristalizam-se “dentro de um mesmo sistema”. (CAMPOS, 1977, p. 100). Aqui, Campos toma o ato tradutório como um sistema que vai trazer para corpos diferentes a língua da obra de partida e a língua da obra traduzida, uma isomorfia na representação da informação estética que estará presente nas duas.

O conceito de antropofagia de Oswald de Andrade também é parte do fazer tradutório que Augusto de Campos preconiza, pois para que o processo tradutório ocorra, segundo ele, é necessário que o tradutor se aproprie da obra que será traduzida, que a desconstrua e só depois a reconstrua em sua língua. É preciso fingir, é preciso que o tradutor passe pelas mesmas sensações do primeiro fingidor, que ele sinta, ouça, veja, cada detalhe forjado pelo fingidor, só assim o significado do texto literário poderá ser reconstruído. Como vemos na declaração abaixo:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu... Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor.” (CAMPOS, 1978, p. 7 apud MELO, 2006, p. 31)

Nesse sentido, para que uma tradução possa transmitir os aspectos formais de uma obra, é necessário que se faça uma “desmontagem” e, em seguida, uma “nova montagem” do texto. Desmontar o texto no sentido de ‘degluti-lo’, abocanhar cada pedaço, para que o tradutor saiba recriar, transcriar, alcançando a forma pretendida, reconstruindo o significado da obra em sua língua. O ato tradutório é, na transcrição, uma construção do significado da obra dentro da nova língua; e é também uma passagem de uma cultura à outra, sem se esquecer dos traços pertencentes a nenhuma delas. Haroldo de Campos trata de transcrição e transculturação como algo que é imperativo no processo tradutório e que existe de tal maneira que o texto produzido comunica tempos e espaços literários diversos (CAMPOS, 1976 apud MELO, 2006, p. 33).

Além de ter como objetivo a transmissão do sentido e dos aspectos formais do texto, a tradução também perpetua no tempo a obra do autor a ser traduzido. Ao se referir a essa temática, Walter Benjamin, ao falar sobre as traduções, sustenta que é nelas que “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2001, p. 195 apud MELO, 2006, p. 36). A tradução é, portanto, fundamental na perpetuação de uma obra através dos tempos. E, seguindo os preceitos da transcrição, que nos fornecem pressupostos teóricos para a recriação durante o processo tradutório, só é possível traduzir e perpetuar a informação estética do texto de partida se essa tradução for feita para a língua de chegada com criatividade.

3 A TRAJETÓRIA DE EDWARD ESTLIN CUMMINGS

3.1 E. E. Cummings – *a self*

Edward Estlin Cummings é reconhecidamente um poeta de vanguarda, com grande visibilidade no mundo literário, principalmente por causa de seus poemas que criaram inovações na escrita poética. Sua ousadia e quebra de paradigmas ao desestruturar a sintaxe, a gramática, as palavras e até mesmo as letras, apresentando seus versos sem se ligar a nenhum padrão antes estabelecido, estruturando a língua de uma maneira que ela o servisse com o material necessário à sua poética, criando sua marca em cada um de seus trabalhos, fez com que seu nome e sua influência fossem repercutidos nos mais diversos e importantes autores de sua época e que ainda se perpetue através dos tempos.

A obra de Cummings é repleta de neologismos, experimentações ortográficas, sintáticas, inovações gramaticais nos mais diversos aspectos, que deixam o trabalho do autor em um patamar de inovação absurdamente diferente e ousado. O autor norte-americano é capaz de trabalhar com quebras de frases, de palavras e até mesmo de fonemas, utilizando-se do destaque de letras, falta de pontuação, criação de neologismos através da justaposição de palavras, utilização de afixos não usuais, disposição das letras e palavras de maneira peculiar no papel e tantos outros recursos que trazem para a sua obra uma ousadia e expressividade que não eram muito comuns para a sua época.

Sobre a assinatura do autor paira uma discussão sobre a sua grafia. Vemos, em algumas referências, que são feitas sobre ele, seu nome com iniciais minúsculas, outras com iniciais maiúsculas. Informamos que esse trabalho trará a grafia do nome do autor em letras maiúsculas, E. E. Cummings. Justificamos que essa escolha se deu após pesquisa sobre essa controvérsia, essa divergência entre a escrita em minúsculas ou maiúsculas; e descobriremos, depois de lermos as palavras de Richard S. Kennedy (1994, p. xi), explicando que esse – a grafia do nome em minúsculas – é um erro que vem se propagando desde 1964.

Em sua introdução, Kennedy nos informa que, em 1964, Harry T. Moore, em prefácio para o livro de Norman Friedman, *E. E. Cummings: The Growth of a writer*, escreveu que Cummings “colocou seu nome legalmente em minúsculas”¹¹. Kennedy diz que ninguém sabe de onde vem essa informação errada, e afirma que Cummings sempre grafou seu nome ‘E. E. Cummings’ quando assinava cópias das edições limitadas de seus livros (e, segundo ele, havia muitos desses exemplares) e que também os quadros assinados por Cummings trazem a assinatura da mesma forma (apesar de haver muito poucos quadros assinados). Ainda segundo Kennedy, a Sociedade E. E. Cummings tenta corrigir esse erro escrevendo para os editores de jornais e revistas sempre que eles não escrevem o nome em maiúsculas. Ele nos informa também que, quase trinta anos mais tarde, em outubro de 1992, Norman Friedman publicou um artigo, *Not ‘e. e. cummings’*, na revista *Spring, A journal of the E. E. Cummings Society*, na tentativa de corrigir o registro de uma vez por todas, revelando que Harry T. Moore não possuía qualquer outra fonte, além de boatos, sobre sua afirmação errônea. Kennedy diz ainda que espera que suas palavras também auxiliem na correção desse equívoco generalizado.

¹¹ “FIRST: if I don’t use capitals for e. e. cummings, it isn’t just a stunt. He had his name put legally into lower case, and in his later books the titles and his name were always in lower case.” (Grifo nosso) Com essas palavras Harry T. Moore começa seu prefácio no livro de Norman Friedman, *The growth of a writer*, que foi publicado pela primeira vez em 1964, tendo novas edições em 1966, 1969 e 1980.

Assim, esse trabalho sempre se referirá ao autor com a grafia E. E. Cummings, em maiúsculas.

Edward Estlin Cummings nasceu em 14 de outubro de 1894 em Cambridge, Massachusetts, em uma casa a poucos quarteirões de distância da Universidade de Harvard, onde seu pai, Edward Cummings, trabalhava como professor de sociologia. Sua mãe, Rebecca Cummings Clarke, rodeada pela literatura desde sua ancestralidade – sua ‘tatará-tia’ Susanna Haswell é a autora do que é considerado o primeiro romance americano, *Charlotte Temple* –, supervisionou o desenvolvimento da literatura de seu filho de perto; ela o ensinou a ler e a escrever, lia histórias e poemas para ele todos os dias e o encorajou a ter um diário desde a tenra idade dos 5 anos (KENNEDY, 1994, p. 11). Já nos anos do ensino médio, na *Cambridge Latin School*, Estlin publicava poemas na revista literária da escola e ainda enviava versos para as revistas *St. Nicholas* e *Outdoor Life*, artigos que não foram aceitos (KENNEDY, 1994, p. 12).

Além dos arredores e de sua família, toda a atmosfera e comunidade na qual o autor cresceu contribuíram para o seu desenvolvimento como artista. Afora as cercanias campestres de sua casa, onde sua infância e adolescência foram rodeadas de brincadeiras em árvores, neve e todas as aventuras com os amigos; havia também os meses de verão passados em *Joy Farm*, um pequeno paraíso bucólico para ele (KENNEDY, 1994, p. 13). Lá, havia o lago, o celeiro com feno, os animais e ainda as lições de seu pai sobre como se encontrar na floresta utilizando bússola e apenas o que a mata oferecia, e assim, ele aprendeu a observar e conhecer os caminhos dos animais da floresta e toda a natureza ao seu redor (KENNEDY, 1994, p. 13).

Na fazenda, Cummings tentava escrever um poema por dia, a maioria deles com tema central do cenário natural. Alguns deles muito bons para um garoto do ensino médio, e algumas amostras dessa fase estão incluídas em *Etcetera, The Unpublished Poems of E. E. Cummings* (1983), um volume póstumo. A temática da infância, na verdade, aparece frequentemente durante a carreira de Cummings até a sua morte, aos 67 anos de idade. Toda a atmosfera da fazenda e a alegria dos anos da infância e juventude permearam a vida do autor muito além desse tempo; e, após a morte de seu pai, em 1926, sua mãe passou a escritura de *Joy Farm* para o nome dele em 1929. Ele passou os verões de sua vida na fazenda, e seus muitos poemas sobre as belezas da natureza até a data de sua morte foram estimulados por seu contato com a vida no campo desde cedo e por todo esse espírito causado por *Joy Farm* (KENNEDY, 1994, p. 14).

Após concluir o ensino médio, estudar latim, grego e francês na *Cambridge Latin School*, e ter lido grande parte das principais obras da literatura inglesa e americana, em setembro de 1911, Estlin entra em Harvard, dois anos mais jovem que os demais colegas. Lá permaneceu por cinco anos, graduou-se em 1915 e tornou-se mestre em 1916 – concentrou-se nos clássicos, com seus estudos focados em Literatura – onde se formou com menção honrosa *magna cum laude* – especialmente em grego e inglês. Em seu trabalho com latim, apreciou tanto as Odes de Horácio que fez excelentes traduções desses versos. Da mesma forma que outros poetas, Cummings seguiu um caminho que possibilita a concentração na técnica e exige disciplina para se atear aos moldes que lhes são apresentados o caminho da tradução (KENNEDY, 1994, p. 14 e 15).

Ao final de seus cinco anos em Harvard, Cummings era uma das figuras literárias americanas mais bem educadas de seu tempo, juntamente com T. S. Eliot, Archibald MacLeish e Ezra Pound. Harvard também desenvolveu as habilidades do autor como poeta, através de aulas de versificação e imitação de estilos poéticos dos mais variados nas aulas do curso “English Versification”, do professor Dean LeBaron Briggs (KENNEDY, 1994, p. 15).

Sua associação com a *Harvard Monthly*, revista literária da universidade de 1885 a 1917, fez com que conhecesse alguns de seus amigos que fariam sua introdução ao mundo da literatura moderna. James Sibley Watson o introduziu à poesia simbolista francesa, com Verlaine e Rimbaud, além de familiarizá-lo com os poemas em prosa de Mallarmé. Scofield Thayer trouxe até ele o trabalho de Eliot e Joyce e também ampliou suas informações sobre os pintores modernos. Mas foi principalmente S. Foster Damon que o guiou através do movimento moderno nas artes; ele introduziu Cummings à música de Debussy, Stravinsky e Erik Satie; ampliou os conhecimentos dele sobre os impressionistas franceses e o guiou também ao trabalho de Cézanne e *Les Fauves*; Damon o levou ao Armory Show quando esse chegou a Boston, lá Cummings viu seus primeiros exemplares do Pós-impressionismo e do Cubismo; Damon também o expôs ao Imagismo, através da antologia de Ezra Pound, *Des Imagistes* (KENNEDY, 1994, p. 16).

Com toda essa exposição às tendências modernas, Cummings se torna ainda mais inclinado aos desafios de sua época, e sua escrita se torna ainda mais inovadora no estilo e na criatividade do que aquela que possuía seus poemas nos primeiros anos de Harvard, quando ele publicava nas revistas *Harvard Monthly* e *Harvard Advocate*. Entretanto, houve um longo tempo até que Cummings mostrasse toda sua inovação na poesia, parcialmente pelo tom conservador das aulas de Harvard. Sua fidelidade ao movimento modernista foi externada

pela primeira vez em um ensaio escrito para seu professor Dean Briggs, que posteriormente foi lido para pais e alunos como uma dissertação sobre a “A Nova Arte” no começo de um programa em 1915, onde ele cita grande parte de suas influências – as quais conheceu através dos amigos da revista *Harvard Monthly* (KENNEDY, 1994, p. 16).

Ao final de seus anos universitários, em 1916, um grupo de oito alunos das aulas de poesia do professor Dean Briggs, incluindo Cummings, Dos Passos e Robert Hillyer, se reuniu para publicar um livro: *Eight Harvard Poets*. No índice, em ordem alfabética de apresentação dos poetas, o primeiro era E. Estlin Cummings, com oito poemas. Nesse livro de estreia, Cummings agrupou quatro sonetos e outros quatro poemas em versos livres, fazendo uso de espaçamento incomum e de maiúsculas não ortodoxas. Cummings mais tarde explicou que essas inovações na apresentação poética na página, surgiram quando Foster Damon o apresentou o poema em verso livre de Pound, *The Return*. A alocação de uma palavra apenas na página, o início de um verso no meio de uma página, despertaram os sentidos de Cummings. Sobre isso Kennedy relata:

He [Cummings] reported that Pound’s treatment of a classical subject in an oblique and allusive way moved him, but that the arrangement on the page, “the inaudible poem – the visual poem, the poem not for ears but eye – moved me more.” (KENNEDY, 1994, p. 20)¹².

Em 1919, Scofield Thayer e James Sibley Watson compraram o periódico literário falido *The Dial* e começaram com as publicações em 1920 do que se tornaria rapidamente a revista vanguardista de artes líder nos Estados Unidos. Lembrando que Thayer e Watson foram amigos próximos de Cummings na época da faculdade, quando os três participavam da revista *Harvard Monthly*, não é de se estranhar que os novos donos da *The Dial* fizessem a ele o convite de contribuir com seu trabalho e publicar em sua nova revista. O convite tornou possível que os poemas e desenhos de Cummings rompessem barreiras e fossem lançados para um público nacional desde as primeiras edições da revista *The Dial*.

Em maio de 1920, cinco de seus poemas dedicados à primavera foram publicados, um grupo representativo da maioria das características distintas de seu trabalho mais inicial.

¹² Sobre a influência de Ezra Pound com relação às possibilidades visuais do poema na obra de Cummings, Kennedy nos informa em suas notas que Cummings manteve em várias oportunidades que Pound foi sua principal influência quando se trata das possibilidades visuais para a poesia. Kennedy diz ainda que menciona isso porque existe a falsa noção de que, no desenvolvimento de seu estilo poético visualmente orientado, Cummings esteve sob a influência dos caligramas de Guillaume Apollinaire. De acordo com Kennedy, Cummings declarou para Charles Norman, seu primeiro biógrafo, que ele viu os poemas de Apollinaire muito tempo depois de ter desenvolvido seu estilo poético (Kennedy, 1994, p. 142).

Poemas em versos livres, com espaçamento incomum e uso de maiúsculas e de pontuação não ortodoxas, e também o ‘i’ minúsculo¹³ para fazer autorreferência em seus poemas, o que se tornou marca registrada de Cummings. Ele estava encantado com sua sorte “em ter o que equivale à minha própria imprensa na Thayer e Watson – pela qual eu me refiro à atenção que tais minúcias como vírgulas e pequenos i’s ... têm nas mãos destes senhores completamente únicos” (KENNEDY, 1994, p. 1, tradução nossa).

Nos cinco poemas publicados na revista *The Dial* encontramos a maneira peculiar com a qual Cummings implementava os princípios do Imagismo (estabelecidos por Ezra Pound e descobertos por Cummings cinco anos antes, quando ele ainda estava na faculdade), o uso preferencial do ritmo do discurso comum em detrimento da regularidade métrica, a busca pela compressão e precisão na linguagem, a fuga da dicção poética desgastada e o uso de imagens como meios da declaração poética. Apesar do uso de conceitos do Imagismo, não é possível restringir a lírica do poeta apenas a esse movimento modernista. Pode-se dizer, nesses poemas em que sua lírica expressa a emoção diretamente, que o estilo de Cummings aparece durante toda a sua carreira e trata de temas como os ciclos do mundo natural, ou os ritmos essenciais da vida humana. Lidam com temáticas como o nascer e o por do sol, a neve, a primavera, a vida das plantas, o curso dos rios, as fases da lua, a presença eterna das estrelas; e com o nascimento, a infância, o amor idílico, plenitude sexual, a serenidade da idade, morte, e a possível vida pós-morte. Esse estilo quase sempre revela uma escrita cheia de novas imagens, dicção simples, frases e sintaxe conversacionais e casuais, uso seletivo de maiúsculas, além da alocação de palavras para a formação visual que o autor tanto prezava (KENNEDY, 1994, p. 4).

Em alguns poemas, vemos o uso não ortodoxo da pontuação, do espaçamento e das letras maiúsculas sem ter tanto significado dentro daquele poema em especial, a violação dos parâmetros considerados normais, por vezes, é feita apenas para que sua poesia seja diferente. Como o próprio Cummings definiu mais tarde em uma entrevista para uma jovem de um jornal universitário que perguntou ao autor sua definição de poesia, ao que ele respondeu: “*Poetry is what’s different*” (KENNEDY, 1994, p. 8). As poesias publicadas por ele na revista *The Dial* na década de 1920 certamente mostravam ao público algo diferente.

¹³ Kennedy traz em seu livro o que, segundo ele, deve ser o primeiro exemplo do uso do ‘pequeno i’, o ‘i’ minúsculo, que mais tarde seria identificado como a voz poética de Cummings; o poema *Crepuscule* publicado no livro *Eight Harvard Poets*, nesse exemplo, o impressor, pensando ser um erro tipográfico, trocou o ‘i’ minúsculo pelo maiúsculo I (Kennedy, 1994, p. 22)..

O público literário daquela época estava conhecendo um poeta moderno que inovou ao não aceitar as normas às quais a poesia até então tinha que se enquadrar, ao abandonar métrica, rima, discursos rebuscados, normas de quaisquer espécies. Um poeta que tentou reduzir a importância de tudo isso através da criação de distorções linguísticas, da fuga dos padrões temáticos, da tradução poética das situações ordinárias e naturais, e do foco na linguagem em si mesma e nas apresentações visuais da linguagem.

Cummings teve dois períodos no início de sua carreira de intensa produtividade. O primeiro deles foi durante os seis meses depois de finalizar seu curso em Harvard, de junho a dezembro de 1916. Ele juntou esses poemas em uma lista que chamou de *Index 1916*. Esses são poemas tradicionais que apareceram em revistas literárias e muitos outros escritos, em sua maioria durante seu último ano de faculdade; eles foram agrupados de acordo com a forma da métrica ou das estrofes: sonetos, baladas, *villanelles*, versos brancos, *Sapphics*, etc. E ainda em outro grupo contendo 59 poemas os quais o autor chamou de *D.S.N. (Designato Sin Nomine?)*, onde encontramos poemas sem rima e sem métrica regulares, ou seja, aqueles em verso livre: poemas longos ao estilo *Whitmanesque*; poemas curtos como os versos livres franceses; e formas como os *haiku* japoneses. Esses poemas em versos livres são os mais inovadores de toda essa coleção. Muitos deles foram mais tarde publicados em versões um pouco diferentes no seu primeiro livro de poemas, *Tulips and Chimneys (1923)* (KENNEDY, 1994, p. 25).

Com relação a duas das características marcantes de Cummings, o uso de minúsculas e o uso do pronome ‘eu’ em minúscula, ‘i’, Richard Kennedy (1994, p. 27 e 28) nos revela quais seriam as fontes de inspiração do autor para essas características. A escolha da utilização de maiúsculas e minúsculas Kennedy atribui à imitação da prática dos gregos antigos, que não utilizavam letras maiúsculas no início das frases e sequer no início das linhas poéticas (exceto na primeira letra de um poema). Quanto ao ‘i’, Kennedy diz que Cummings estava intrigado e encantado com as cartas semiletradas de um faz-tudo de New Hampshire, Sam Ward¹⁴, que tomava conta da *Joy Farm* quando ele e a família estavam fora. E, assim, Cummings decidiu usar o ‘i’ como sua assinatura poética especial. Cummings revelou a fonte do uso do ‘i’ em

¹⁴ Kennedy nos mostra um excerto de uma das cartas de Sam Ward para E. E. Cummings, que exemplifica o uso do ‘i’, o uso inesperado de maiúsculas e a falta de pontuação: “*i Wish to thank you for the Check for the sept Bill for groceries of 15 dollars Everything is fine at the farm macki and i spent a lot of time up thore to see if we could find out whoe it was doing the toring down signs and gates now the Hunting is over thore Wont be so much going on We have kept the gates and sings up all right*” (KENNEDY, 1994, p. 28).

uma entrevista com Harvey Breit, *Talk with E. E. Cummings*, no *New York Times*, December 31, 1950 (Kennedy, 1994, p. 142).

Nos últimos meses de 1916, na tentativa de evitar uma linguagem poética padrão, Cummings experimentava, além dos vários arranjos visuais diferentes na página, linguagem de rua e gírias. Ele também se utilizava das disposições silábicas nas páginas como se essas fossem comparadas às notas musicais, tentando tirar o máximo proveito dos efeitos sonoros. Ele vivia à procura de expressões coloquiais em uso, as quais ele poderia depois colocar em seus padrões poéticos (Kennedy, 1994, p. 28). Nesse ponto podemos visualizar um Cummings que sai da academia, de Harvard, e que percebe a poesia também nas gírias e na linguagem coloquial. Essa cultura de rua vivenciada por ele o aproxima e o faz reconhecer que a poesia transcende a academia, ele credita tanto à formalidade quanto à coloquialidade propriedades literárias. Como já salientava o semiólogo Roland Barthes (1915-1980), no livro *Aula* (1978), “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”.

Esse período criativo de Cummings mostra uma grande exploração das possibilidades da língua de acordo com o som, com o arranjo tipográfico do espaço e linhas, com as trocas gramaticais, com a pontuação não ortodoxa, com a justaposição de substantivos e adjetivos, e com a fragmentação de palavras e frases. O movimento de poesia concreta chega a citar Cummings como um de seus precursores.

Apesar de possuir todas essas características e de ser mais reconhecido por seus poemas – tanto poemas com suas características inovadoras quanto poemas que seguiram atributos conservadores, como por exemplo, sonetos – , Cummings produziu grande número de textos que foram publicados em outros formatos, poesia em prosa, prosa poética, contos. Sua obra é vasta, e além das centenas de poemas, dos romances, e textos em geral; ele também possui desenhos e pinturas.

3.2 Cummings no Brasil - Tradutores

A despeito de ser esse artista completo e de ter uma obra tão grandiosa, quando relacionamos a produção artística do autor com a literatura traduzida de Cummings no país, a prosa do autor norte-americano não é muito traduzida para o português do Brasil. As traduções da obra de Edward Estlin Cummings que encontramos na literatura traduzida

brasileira são, em sua maioria, traduções de sua poesia. A sua prosa poética que possui temas como racismo, segregação, críticas sociais e políticas (temas tão valiosos) não encontrou ainda espaço na literatura traduzida brasileira, a despeito da coletânea desses textos ter sido publicada em 1958 e em seguida em 1965 nos EUA.

Temos um número relativamente grande de tradutores de Cummings, e, dentre eles, certamente destacam-se Augusto e Haroldo de Campos, sendo que, indubitavelmente, Augusto de Campos como o maior tradutor da poesia de Cummings no Brasil.

Nossa pesquisa sobre a lista de tradutores e suas traduções da obra de Cummings no Brasil nos forneceu os resultados que seguem abaixo, em forma de uma lista desses tradutores em ordem alfabética, e suas respectivas traduções.

3.2.1 Augusto de Campos (Augusto Luís Browne de Campos)

Augusto de Campos nasceu em 14 de fevereiro de 1931 em São Paulo, formou-se em Direito e atuou como procurador do Estado. É tradutor (com um grande número de traduções de Cummings), ensaísta, crítico literário e musical e um dos pais da poesia concreta no Brasil. Seu primeiro livro de poemas, *O Rei menos o reino*, foi publicado no Brasil em 1951. Em 1952, com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, lançou a revista literária *Noigandres*, dando início ao movimento internacional da poesia concreta no Brasil. A partir dos anos 80, começou a criar suas poesias com auxílio de recursos das novas mídias como painéis sonoros, holografias, laser, animações computadorizadas, poemas sonoros e visuais. Dentre seus principais livros de poemas encontramos *Viva Vaia* (1979), *Despoesia* (1994), e *Não* (2003, com CD-Rom de Clip-Poemas), *Poemóviles* (1974) – que é uma coleção de poemas-objetos em colaboração com o artista plástico e designer Julio Plaza.¹⁵

É um dos mais prolíferos tradutores brasileiros das últimas cinco décadas, com trinta e uma traduções poéticas, entre elas, *Dez poemas de e. e. cummings* (Serviço de Documentação, MEC, 1960); *O Tigre*, de William Blake (Edição do autor, 1977); John Donne, *O dom e a danação* (Noa Noa, 1978); *20 POEM(A)S de e. e. cummings* (Noa Noa, 1979); *Mais provençais: Raimbaut e Arnaut* (Noa-Noa, 1982, 2ª edição, ampliada, Companhia das Letras, 1987); *John Keats: Ode a um rouxinol e Ode sobre uma urna* (Noa Noa, 1984); *A serpente e*

¹⁵ <http://poesiadotraduzida.com.br/augusto-de-campos/>

o pensar, de Paul Valéry (Brasiliense, 1984); *John Cage: de segunda a um ano* (Hucitec, 1985); *40 Poem(a)s, de cummings* (Brasiliense, 1986); *Hopkins: cristal terrível* (Noa Noa, 1991); *Irmãos germanos* (Noa Noa, 1992); *Rimbaud livre* (Perspectiva, 1992); *Rilke: poesia-coisa* (Imago, 1994); *Hopkins: a Beleza Difícil* (Perspectiva, 1997); *P O E M (A) S, de cummings* (Francisco Alves, 1999); *Coisas e Anjos de Rilke* (Perspectiva, 2001); *Quase-Borges + 10 TRANSPoEMAS* (Memorial da América Latina, 2006); *Eu não sou ninguém*, de Emily Dickinson (Unicamp, 2008); *Poemas-estalactites*, de August Stramm (Perspectiva, 2008).

Possui ainda entre suas publicações as antologias *Verso, reverso, controverso* (Perspectiva, 1978); *O Anticrítico* (Companhia das Letras, 1986); *Via Linguaviagem* (Companhia das Letras, 1987); *Poesia da recusa* (Perspectiva, 2006) e *Byron e Keats: entreversos* (Editora da Unicamp, 2009). E, em colaboração, traduziu *Cantares*, de Ezra Pound (Serviço de Documentação, MEC, 1960); *Poemas*, de Maiakovski (Tempo Brasileiro, 1967); *Antologia poética* de Ezra Pound (Serviço de Documentação, MEC, 1968); *Traduzir e encontrar* (Papyrus, 1968); *Poesia russa moderna* (Civilização Brasileira, 1968); *ABC da literatura*, de Ezra Pound (Cultrix, 1970) e *Mallarmagem* (Noa Noa, 1971).¹⁶

3.2.2 Adalberto Müller; Mário Domingues e Maurício Cardozo

Os três tradutores, Adalberto Müller, Mário Domingues e Maurício Cardoso, fizeram uma seleção de alguns poemas de E. E. Cummings de teor lírico amoroso, alguns satíricos e outros bucólicos. O livro foi publicado sob o título de *O tigre de Veludo – alguns poemas*, pela editora Brasília, Editora da UnB, com a primeira edição sendo publicada em 2007, dentro da coleção *Poetas do Mundo*.

Adalberto Müller (1966), professor de Teoria da Literatura e de Literatura e Cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF), é natural de Ponta Porã (MS). Publicou poesia, dois livros, *Ex Officio* (Paris, 1995) e *Enquanto velo teu sono* (7Letras, 2003); organizou um livro de ensaios, *Benedito Nunes, João Cabral: a máquina do poema* (Ed. da UnB). Também escreveu e dirigiu, juntamente com Ricardo Carvalho, o curta metragem (35mm. 15´) *Venceslau e a árvore do gramofone*, que versa sobre a poesia de Manoel de Barros. E, como

¹⁶ <http://poesiadotraduzida.com.br/augusto-de-campos/>. Acesso em 17/06/2018

tradutor, traduziu *O partido das coisas* (Iluminuras, 2000) e *A mimosa* (UnB, 2003) ambos de Francis Ponge e *O tigre de Veludo – alguns poemas* (UnB, 2007) de Cummings¹⁷.

Mário Domingues (1973) é escritor, possui publicações de artigos em revistas como *Zunái*, *Coyote* e *Oroboro*. Mestre em Letras Clássicas pela USP, escreveu sua dissertação sobre a tradução do Canto VI do *De rerum Natura* (A natureza das coisas) do poeta latino Lucrécio (séc. I a.C.). É também poeta, publicou *Paisagem Transitória* (Ed. Ciência do Acidente, 2001) e *Musga* (Ed. Mirabilia, 2010), ambos livros de poemas; o livro *Musga* traz traduções de fragmentos de *A natureza das coisas*, de Lucrécio, e três odes de Catulo. Entre suas traduções encontramos a tradução do latim de 29 aforismos astrológicos do *Centiloquium*, de Ptolomeu e *O tigre de Veludo – alguns poemas* (UnB, 2007) de Cummings¹⁸.

Maurício Cardozo é professor do departamento de Letras Estrangeiras Modernas na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Tradutor de literatura, seus trabalhos se concentram mais em poesia moderna e contemporânea, e também narrativa alemã do século XIX. Em seu currículo Maurício informa que atua no Programa de Pós-graduação em Letras, na área de concentração dos Estudos Literários, com linha de pesquisa em Estudos da Tradução; seus projetos são desenvolvidos na área de Teoria da tradução, Teoria literária, Tradução e poesia, Tradução e filosofia, Tradução literária e Crítica de tradução literária¹⁹.

3.2.3 Carlos Loria

Carlos Loria é baiano; foi professor de italiano da Faculdade São Bento em Salvador (BA). Publicou em 1990 um livro com poesias selecionadas, intitulado *Cummings: 20 poemas* pela Editora Código. Entre seus trabalhos de tradução encontra-se também, em parceria com Adalberto Muller, *O partido das coisas*, de Francis Ponge pela Editora Iluminuras, em 1995²⁰.

3.2.4 Cláudio Alves Marcondes

¹⁷ Disponível em <http://poesiatraduzida.com.br/adalberto-muller/>. Acesso em 17/06/2018.

¹⁸ Disponível em <http://poesiatraduzida.com.br/mario-domingues/>. Acesso em 17/06/2018

¹⁹ Disponível em <http://ufpr.academia.edu/MauricioCardozo/CurriculumVitae>. Acesso em 17/06/2018.

²⁰ Disponível em <http://poesiatraduzida.com.br/carlos-loria/>. Acesso em 17/06/2018.

Cláudio Alves Marcondes é tradutor profissional²¹, traduziu *Fairy Tales* (1965) (título em português: *4 contos*), único livro escrito para crianças de Cummings, que não podemos dizer que é restrito ao universo infantil. Esse livro reúne contos com temas familiares como o amor, convivência, nascimento, traz um universo fantástico como um elfo que examina os problemas de todos os habitantes do céu até que um homem que só sabe perguntar “por que” atrapalha a paz de todo mundo; um elefante que nutre um carinho por uma borboleta; uma casa solitária se apaixona por um pássaro, e, finalmente, uma menina chamada Eu encontra uma menina idêntica chamada Você durante uma brincadeira de faz de contas²². *4 contos* foi publicado em 2014 pela editora Cosac Naify, e conta com ilustrações do quadrinista Guazzelli. A edição contém ainda posfácio do editor George James Firmage.

3.2.5 Eclair Antônio Almeida Filho

Eclair Antônio Almeida Filho nasceu em Muqui no Espírito Santo em 1974. É mestre em Letras Neolatinas (Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e doutor em Letras (Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa) pela Universidade de São Paulo (2006). É professor da graduação em Letras Tradução/Francês e do Departamento de pós-graduação PosTrad, ambos da Universidade de Brasília, onde trabalha desde 2009. Possui vasta experiência na área de tradução poética e literária, entre os autores que já traduziu estão: Maurice Blanchot, Robert Desnos, Paul Éluard, Allan Graubard, Jacques Prévert, Allan Graubard, André Breton, Benjamin Péret, Aimé Césaire, Malcom de Chazal e Joyce Mansour. Publicou o livro *O Jardim do Eden:... Antes do Alvorecer da história e O rio de névoa* pela Lumme Editor, em 2016, onde traduziu esses dois contos de Cummings; trabalhou também com a lírica erótica do autor, traduzindo junto com Estela Lôbo diversos poemas com essa temática no livro *Lírica erótica: poemas*, publicado em 2016 pela editora Sol Negro e traduziu também o *Livro sem título* (título original *A book without a title*) publicado em 2017 também pela Sol Negro.

²¹ Disponível em <https://www.linkedin.com/in/claudio-alves-marcondes-50bb528/?trk=public-profile-join-page>. Acesso em 17/06/2018.

²² Disponível em <https://www.travessa.com.br/4-contos/artigo/ec05adf8-a6d3-4123-ad88-684de1caa798>. Acesso em 17/06/2018.

3.2.6 Jorge Wanderley

Jorge Wanderley (1938-1999) era de Pernambuco, foi médico, professor de literatura brasileira e teoria da literatura, poeta e tradutor²³. Ganhador do prêmio Jabuti pela tradução de *Inferno* (Record, 2004), de Dante Alighieri, organizou antologias de poetas de língua inglesa: *Antologia da nova poesia norte-americana* (Civilização Brasileira, 1992)²⁴ – é nessa antologia que encontramos poemas de E. E. Cummings traduzidos por Wanderley – e *22 ingleses modernos: uma antologia poética* (Civilização Brasileira, 1993), além dessas antologias, publicou ainda sete volumes com traduções de poesia, dentre eles estão *Vida Nova* (Taurus/Timbre, 1987), *Lírica* (Topbooks, 1996) e *Inferno* (Record, 2004). Tradutor prolífero, teve ainda suas traduções de poetas mulheres reagrupadas no livro intitulado *Do jeito delas, vozes femininas de língua inglesa* (7Letras, 2008), livro onde encontramos traduções de Sylvia Plath, Emily Dickinson, Marianne Moore, Anne Sexton, Hilda Doolittle, Louise Bogan, Elizabeth Bishop, Denise Levertov, Edna St. Vincent Millay, Edith Sitwell, Patricia Hooper e Elinor Wylie. Possui ainda traduções de Shakespeare, Charles Bukowski, Lawrence Durrell, Paul Valéry e Richard Wilbur.

3.2.7 Leonardo Fróes

Leonardo nasceu no estado do Rio de Janeiro em 1941, é poeta, tradutor profissional, jornalista, ensaísta e crítico literário. Morou durante alguns anos em Nova Iorque e também em países europeus. Tradutor de inúmeros títulos, ganhador do prêmio Jabuti de Poesia em 1996. Traduziu poesias de Cummings na antologia *Chinês com sono seguido de clones do inglês*, de 2005 publicado pela editora Rocco²⁵. Apesar de ter trabalhado como jornalista desde os dezoito anos, sua principal atividade profissional é a tradução, em seu currículo possui traduções de diversos autores, entre eles William Faulkner, Goethe, Malcom Lowry, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, Flannery O'Connor, George Eliot, Lawrence Ferlinghetti²⁶.

²³ Disponível em <http://poesiatraduzida.com.br/jorge-wanderley/> acesso em 17/06/2018.

²⁴ Disponível em <http://poesiatraduzida.com.br/poesias/?id=520> acesso em 17/06/2018.

²⁵ Disponível em <http://poesiatraduzida.com.br/poesias/?id=535>. Acesso em 17/06/2018.

²⁶ Disponível em <http://poesiatraduzida.com.br/leonardo-froes/>. Acesso em 17/06/2018.

3.2.8 Luci Collin

Luci Maria Dias Collin nasceu em Curitiba em 1964, é ficcionista, poeta e tradutora. Luci é professora associada no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná - UFPR, onde trabalha desde 1999; é também membro da Academia Paranaense de Letras. Lançou seu primeiro livro de poesia *Estarrecer* pela editora Astarte em 1984, como escritora possui dezenove livros publicados entre poesia e prosa ficcional. Traduziu diversos autores como Gary Snyder, Gertrude Stein, E. E. Cummings, Eiléan Ní Chuilleanáin, Vachel Lindsay, Jerome Rothenberg e Moya Cannon, entre outros²⁷. Em suas traduções encontramos Cummings, com o livro *A cela enorme*, publicado em 2011 pela editora UFPR, dentro da coleção Clássicos²⁸. *The Enormous Room* (1922) é um romance autobiográfico que relata as experiências do poeta como prisioneiro durante a Primeira Guerra Mundial.

3.2.9 Nelson Ascher

Nelson Ascher (1958) nasceu em São Paulo, vem de uma família de imigrantes judeus. Formado em administração, tem pós-graduação em semiótica pela PUC-SP; fez parte do jornal Folha de São Paulo de 1980 até 2008, onde escrevia sobre literatura, cinema e política. Foi criador da revista USP em 1988 e seu editor até 1994. Entre seus livros de poesia encontramos *Ponta da língua* (1983), *Sonho da Razão* (1993), *Algo de Sol* (1996) e *Parte Alguma* (2005). Traduziu, juntamente com Boris Schnaiderman, dois poetas russos; *Quase uma elegia*, de Brodsky (7Letras, 1995) e *A Dama de Espadas* – prosa e poemas, de Puchkin (Editora 34, 1999). A tradução de Cummings está na antologia *Poesia alheia* (Imago, 1998), que oferece um extenso e variado panorama da poesia ocidental, com 124 poemas de sessenta poetas. Nelson Ascher reúne nessa antologia expoentes de todas as épocas, dentre eles encontramos Catulo, Horácio, Marcial, Quevedo, Lutero, Goethe, Eliot, Yeats, Valéry, Apollinaire, Ungaretti, Auden, e também os contemporâneos John Ashbery e Hans Magnus Enzensberger. Ascher também publicou uma antologia de poesia húngara moderna, *Canção*

²⁷Disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4700928H0>. Acesso em 17/06/2018.

²⁸ Disponível em <https://www.travessa.com.br/a-cela-enorme/artigo/655266f5-afd2-4e39-8197-09e6327bf5cf>. Acesso em 17/06/2018.

antes da ceifa (Arte Pau-Brasil, 1990); e uma antologia de poesia hispano-americana contemporânea, *O lado obscuro* (Memorial da América Latina, 1996); e ainda organizou uma antologia que traz traduções suas de poemas de Jorge Luis Borges, Eliot, Goethe, Yeats, entre outros, *Folhetim, poemas traduzidos* (Folha de São Paulo, 1987)²⁹.

3.2.10 Rosaura Eichenberg e Isis Alves

Rosaura Eichenberg, tradutora profissional, e Isis Alves jornalista e tradutora profissional, traduziram juntas *Somehere I have never travelled gladly beyond - Algum lugar aonde nunca fui, alegremente além*, publicado em Florianópolis pela editora Noa Noa, no ano de 1987. O livro é uma plaquete de quatro páginas de edição bilíngue.

4 PROJETO DE TRADUÇÃO COMENTADA – A TRADUÇÃO DOS TEXTOS DE E. E. CUMMINGS

4.1 *E. E. Cummings: A Miscellany Revised* (New York: October House, 1965)

O livro *E. E. Cummings: A Miscellany Revised* (1965) é uma coletânea que contém quase todos os textos em prosa de E. E. Cummings, a maioria deles datada das décadas de 1920 e 1930. É um livro que há muito tempo não é mais publicado, entretanto, alguns poemas e alguns textos aparecem em outros livros publicados mais recentemente; por exemplo, um dos textos que são alvo dessa dissertação, *Foreword to an Exhibit: II* que foi republicado em *Another E. E. Cummings* de Richard Kostlanetz e John Rocco (1998)³⁰.

A Miscellany Revised teve sua primeira edição publicada em 1958 – *A Miscellany* – e foi republicada em 1965. O livro de 1965 contém uma Introdução redigida pelo seu editor George J. Firmage e um Prefácio à Primeira Edição feito pelo próprio E. E. Cummings. Segundo expõe o editor em sua introdução, “o primeiro *Miscellany* teve a intenção de ser uma

²⁹ Disponível em <http://poesiatraduzida.com.br/nelson-ascher/>. Acesso em 01/06/2018.

³⁰ Disponível em <http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Miscellany.htm#note2> acesso em 01/06/2018.

coletânea de todas as peças mais curtas de Cummings que não tivessem sido publicadas na forma de livros pelo próprio autor”³¹.

Ainda na introdução da publicação de 1965, falando sobre a primeira edição, Firmage diz que

A Miscellany (1958) continha “um punhado de epigramas”³², quarenta e nove ensaios, um poema e três falas da mesma quantidade de peças inacabadas. Todos esses textos foram escritos para (ou publicados previamente em) revistas, antologias ou catálogos de galerias de arte. Um número considerável deles foi publicado sob pseudônimos; alguns apareceram anônimos.³³

Sobre as realizações possibilitadas pela segunda publicação, George J. Firmage elenca três: sendo a primeira a correção de erros textuais da primeira edição limitada, a segunda delas que os conteúdos foram reorganizados para que refletissem, o mais próximo possível, a ordem original de suas primeiras publicações separadas e a terceira foi que sete textos e vários desenhos não publicados do autor foram adicionados a essa edição³⁴.

Os sete textos adicionados à segunda edição são: “*Foreword: I*,” “*Re Ezra Pound: I*”, “*Re Ezra Pound: II*”, “*Is something Wrong?*”, “*Brief Biography*”, “*A Book without a Title*”, e “*The Red Front*”.

Os textos selecionados dentro desse livro, *A Miscellany Revised* (1965), para serem o *corpus* desse trabalho são *Speech from an Unfinished Play: I* (p. 296 - 297), *Speech from an Unfinished Play II* (p. 298 - 299), *Speech from an Unfinished Play III* (p. 300 - 305), *Foreword to an Exhibit: I* (p. 314 - 315), *Foreword to an Exhibit: II* (p. 316 - 317), *Foreword to an Exhibit: III* (p. 318), *Foreword to an Exhibit: IV* (p. 319 - 320) e *Jottings* (p. 330 - 332).

Nenhum dos textos selecionados possui tradução para o português brasileiro. Apesar de terem sido publicados há tantas décadas, o ineditismo desses textos permanece como uma

³¹ The original *Miscellany* was intended to be a gathering of all the shorter pieces by Cummings that had not previously been published in book form by the author himself.

³² Nas palavras do próprio Cummings no Prefácio à Primeira Edição, “a cluster of epigrams”.

³³ *A Miscellany*—as published in 1958 in an edition limited to seventy-five signed and less than a thousand unsigned copies—contained “a cluster of epigrams,” forty-nine essays, a poem and three speeches from as many unfinished plays. All of these pieces had been written for or first published in magazines, anthologies or art gallery catalogues. A considerable number of them were published under pseudonyms; a few appeared anonymously.

³⁴ The publication of *A Miscellany Revised* has accomplished three things. First, the many textual errors that inadvertently crept into the first, limited edition of the book have been corrected. Second, the contents have been rearranged to reflect, as closely as possible, the original order of their first separate publication. And third, seven pieces and numerous unpublished line drawings by the author have been added to the book.

barreira aos leitores de nossa língua. Assim, esse trabalho pode levar os leitores a caminhos que nunca foram percorridos na obra de Cummings aqui no Brasil. Sobre os textos, entraremos nas minúcias de cada um deles nos tópicos que seguem.

4.2 Desafios encontrados na tradução de E. E. Cummings – Tradução Comentada

4.2.1 *Speech from an Unfinished Play: I*

Speech from an Unfinished Play: I é um texto que traz diversas das características de Cummings e foi o primeiro dos textos que trabalhamos. O texto apresenta uma prosa poética intensa, cheia de lirismo em sua narração, um exemplar típico do gênero híbrido. É um texto que nos traz um convite singelo e intenso ao mesmo tempo; leve e ácido.

Nesse texto Cummings utiliza-se de uma de suas características, o uso de um grande número de advérbios com a terminação *-ly*, advérbios de modo, que em português possuem a terminação *-mente*. Por ser mais curta, a terminação em inglês confere uma fluidez ao texto, o que não acontece quando traduzimos para o português; como em português a terminação é mais longa, o texto perde um pouco dessa fluidez, arrasta-se um pouco.

No texto encontramos no total 18 advérbios com o sufixo *-ly*, sendo que oito deles aparecem nas quatro primeiras linhas e 10 deles nas 12 últimas. Seguem abaixo as quatro primeiras linhas do texto de Cummings:

Solely as an experiment: stop thinking. Forget, nobly and purely, everything. Undo, graciously relax, break yourselves out of a thousand pieces, and come together. Can you feel (proudly or minutely, humbly or enormously feel) what's coming into this world?

Pensando a respeito do ritmo do texto, e se a tradução com essa perda de fluidez deixaria o texto arrastado, fizemos uma primeira tradução, tentando reduzir um pouco do uso do sufixo *-mente*, a título de exemplo, seguem as quatro primeiras linhas do texto com a primeira versão da tradução (no trecho original são oito advérbios – que estão sublinhados – com o sufixo *-ly*, na primeira versão da tradução mantivemos seis):

Meramente como um experimento: parem de pensar. Esqueçam, de maneira nobre e pura, tudo. Desfaçam-se, graciosamente relaxem, quebrem-se em milhares de pedaços, e integrem-se. Vocês podem sentir (orgulhosamente, minuciosamente, humildemente ou enormemente sentir) o que está chegando neste mundo?

Em seu livro, *E. E. Cummings and Ungrammar*, Irene R. Fairley fala dessa importante característica da escrita de Cummings, o grande uso de afixos, inclusive para a criação de neologismos com esses afixos:

Um número esmagador de suas novas palavras é formado pelo processo de afixação. É difícil dizer se Cummings está fazendo um ajuste menor de alguns critérios combinatórios para preencher uma lacuna até agora não preenchida. Uma razão para a dificuldade é que muitos dos processos derivados em inglês são esporádicos, apenas quase produtivos (uma característica que os torna adequados à inovação estilística), de modo que os linguistas ainda não encontraram uma maneira satisfatória de lidar com eles. A escolha é ou 1) estabelecer regras maximamente gerais que necessariamente terão alguma saída ímpar (semelhante às criações de Cummings), ou uma incômoda listas de restrições, ou 2) recorrer a uma listagem e classificação simples.³⁵ (FAIRLEY, 1975, p. 8. Tradução nossa)

Apesar de considerarmos que a tradução com a terminação *-mente* poderia modificar um pouco o ritmo do texto, em uma segunda versão da tradução, optamos por manter o uso desse em sete dos oito advérbios, por entender que uma característica tão marcante do autor, deveria ser mantida na estrutura da tradução também. Só nesse texto temos dezoito advérbios com o sufixo *-ly*, sendo que eles estão todos distribuídos bem no início (oito no início – nas quatro primeiras linhas) e, depois, voltam a aparecer no final (dez no final – nas últimas doze linhas do texto). Após essa consideração a segunda versão das primeiras quatro linhas do texto ficou assim:³⁶

³⁵ An overwhelming number of his new words is formed by the process of affixation. It is difficult to tell whether Cummings is making a minor adjustment of some combinatorial criteria of filling a hitherto unfiled gap. One reason for the difficulty is that so many of the derivational processes in English are sporadic, only quasi-productive (a characteristic that makes them well suited to stylistic innovation), so that linguists have not yet found a satisfactory way to handle them. The choice is either 1) to set forth maximally general rules which will necessarily have some odd output (similar to Cummings' creations), or a cumbersome restriction lists, or 2) to resort to a simple listing and classification (FAIRLEY, 1975, p. 8).

³⁶ Após a defesa, pensamos em algumas modificações inspiradas nos neologismos roseanos, e chegamos a: “orgulhosamente ou minuciosamente, humildemente ou enormemente sentir”.

Meramente como um experimento: parem de pensar. Esqueçam, nobre e puramente, tudo. Desfaçam, graciosamente relaxem, quebrem-se em mil pedaços, e juntem-se. Vocês podem sentir (orgulhosamente ou minuciosamente, humildemente ou enormemente sentir) o que está para vir neste mundo?

Um trecho que tivemos que pensar mais sobre sua tradução, visto que a simbologia encontrada em poucas palavras é gigantesca foi “*even an economizing politician with his life at the end of a leadpencil and his arse on the clouds*”.

Essa expressão está carregada de metáforas que trazem ironia e também tentam dar a dimensão da pergunta feita anteriormente por Cummings, sobre se alguém consegue sentir o que está para chegar nesse mundo. Em um primeiro momento o autor diz que não seria nada desconhecido e que todos, “até um político econômico” consegue. A nós cabe nos perguntar: esse político existe? Será que existe um político que seja econômico? E ainda, ele não é apenas econômico, ele tem toda a sua vida na ponta do lápis, ou seja, contabiliza tudo, e talvez, por isso, esteja com seu *arse* (uma variação de *ass*, uma variação informal e indelicada de bunda, a expressão chula *cu*) *on the clouds*.

Essa última expressão “*and his arse on the clouds*” foi interpretada por nós com o sentido de estar com *o burro na sombra*, pensamos que assim manteríamos a ironia presente na existência de um político econômico, e que, exatamente por ter essa característica, esse político esteja financeiramente tranquilo. Mas, a primeira tradução foi colocada à prova quando nos debruçamos na análise da segunda figura que aparece rodeando a resposta da pergunta de Cummings.

Em um segundo momento de reflexão sobre quem poderia sentir o que está por vir nesse mundo, Cummings já traz uma resposta negativa, e, afirma que ninguém pode imaginar, *even a physicking mathematician with his hand on the square root of minus one and his mind at the back of his own neck*. E esse é outro trecho que merece destaque quanto às dificuldades de tradução.

Nele, começamos por citar uma marcante característica de Cummings, que é a formação de palavras através da composição. Ele cria palavras novas através da justaposição de palavras que não são escritas normalmente juntas. No trecho destacado no parágrafo acima, temos a palavra “*physicking*”, que consideramos inicialmente com a ideia da justaposição de três palavras da língua inglesa: *physic* + *sick* + *king*, físico + doente + rei; que nos daria a

ideia de um sábio rei da física doente. Entretanto, nessa interpretação, não temos apenas uma justaposição, temos a quebra de duas palavras para a formação de uma terceira, temos que separar as letras *s i c* da palavra *physic* e a letra *k* da palavra *king*, para formarmos *sick*. (Cabe mostrar que também no trecho analisado dois parágrafos acima, temos a formação *leadpencil*, mais um composto criado pelo autor, já que normalmente as palavras *lead* e *pencil* são escritas separadas.) Essas estratégias do autor podem ser entendidas também como uma brincadeira com substantivos e adjetivos; ele mistura determinantes e determinados, e, com isso, leva o leitor a uma ambiguidade necessária. Temos, mais uma vez, as palavras a serviço da criatividade do autor.

Após lermos a análise de Fairley (1975) sobre essa característica da escrita do autor norte-americano, a formação de palavras compostas através da justaposição, optamos por manter a interpretação apenas nas duas palavras mais explícitas, *physic* e *king*. Sobre isso a autora ressalta que:

A formação de palavras em inglês fornece uma mina de ouro quando tratamos de possibilidades de inovação analógica. Ele cria um grande número de palavras novas, a maioria das quais parece estranha, mas ao mesmo tempo um pouco familiar. Algumas das palavras criadas por ele são formadas por composição. Como o inglês normalmente permite uma ampla variedade de compostos nominais - quase tantos quanto existem diferentes relações gramaticais internas (sujeito-predicado, sujeito-objeto, objeto-verbo, etc.) - as criações de Cummings provavelmente não serão perturbadoras. Ele pode estar meramente preenchendo os espaços de compostos possíveis (não gramaticalmente excluídos) que não ocorreram por causa das convenções de uso³⁷. (FAIRLEY, 1975, p. 6-7, tradução nossa.)

A tradução desse trecho trouxe ainda a pergunta: por que o matemático trabalha especificamente na raiz quadrada de menos um? Quando nos questionamos qual seria a simbologia da figura do matemático que trabalha com a raiz de menos um, fizemos duas descobertas. A primeira delas foi a resposta matemática dessa equação. Na matemática a solução para essa equação é igual a i ($\sqrt{-1} = i$), e esse i representa um número imaginário, que não é real. A letra i , que em inglês é o pronome “eu”, tão utilizado e prezado por Cummings, que inclusive dá nome a um de seus trabalhos, *i: six nonlectures*.

³⁷ English word-formation provides a goldmine of possibilities for analogical innovation. He creates a great many 'new' words, most of which sound queer, but at the same time somewhat familiar. Some of his created words are formed by compounding. Since English normally permits a wide variety of nominal compounds - almost as many as there are different internal grammatical relations (subject-predicate, subject-object, verb-object, etc.) - Cummings' creations are not likely to be disruptive. He may be merely filling in the slots of possible (not grammatically excluded) compounds which have not occurred because of conventions of usage.

A segunda descoberta foi o encontro de um livro, que nos trouxe uma citação intrigante. Ao pesquisar sobre a tal raiz quadrada, descobrimos um livro escrito por Paul J. Nahin, intitulado *An Imaginary Tale – The story of $\sqrt{-1}$* (Um conto imaginário – A estória da raiz quadrada de menos um), nesse livro, o autor, em seu prefácio (A Note to the Reader, p. 9), cita o filósofo iluminista Denis Diderot, e diz que

O genial filósofo do Iluminismo Francês, Denis Diderot, escreveu sobre os matemáticos que eles “se parecem com aqueles que contemplam do topo de altas montanhas cujos cumes se perdem nas nuvens. Objetos na planície abaixo desapareceram da vista; eles são deixados apenas com o espetáculo de seus próprios pensamentos e com a consciência da altura em que eles se ergueram e onde talvez não seja possível a todos seguirem e respirarem [o ar rarefeito]”³⁸. (NAHIN, 1998, p. 9. Tradução nossa.)

Colocamo-nos a pensar sobre a relação entre a figura do matemático, trabalhando na raiz quadrada e sobre a expressão *with his arse on the clouds* que faz referência ao político; não achamos que seria apenas uma coincidência a fala de Diderot sobre os matemáticos que se colocam no topo de montanhas *whose summits are lost in the clouds*, acreditamos que era intenção de Cummings fazer alusão à referida fala do filósofo do iluminismo francês, uma vez que a fala de Diderot é cheia de ironia ao se referir à pretensão de tais matemáticos. E, se essa era a intenção do autor, essa simbologia faz parte do discurso do texto, portanto, temos que preservá-la de algum modo na tradução. Após essas considerações a tradução do trecho ficou assim:

Não nada desconhecido – alguém, todo mundo, até mesmo um político econômico com sua vida na pontadolápis e seu traseiro nas nuvens, pode prever aquilo. Não algo sonhado – nenhuma pessoa, ninguém, pode adivinhar aquilo; nem mesmo um matemático físicorei com sua mão na raiz quadrada de menos um e sua mente atrás do pé de seu próprio pescoço.

No que concerne ao ritmo do texto, feito pela sonoridade de algumas rimas e aliterações, tentamos preservar, ou conferir à tradução alguns sons para que algum ritmo

³⁸ The French philosophical genius of the Enlightenment, Denis Diderot, wrote of mathematicians that they “resemble those who gaze out from the tops of high mountains whose summits are lost in the clouds. Objects on the plain below have disappeared from view; they are left with only the spectacle of their own thoughts and the consciousness of the height to which they have risen and where perhaps it is not possible for everyone to follow and breathe [the thin air].” (grifo nosso)

estivesse também presente nela. Citamos abaixo algumas das passagens onde isso se exemplifica:

a) em *at the back of his own neck*, temos um par de rimas *back/neck*, traduzimos a passagem assim: “*atrás do pé de seu próprio pescoço*” para que tivéssemos ao menos com uma aliteração;

b) nesse outro ponto, conseguimos manter a aliteração que está presente em *bursting with buds*, traduzimos como “*borbulhando seus brotos*”;

c) em *wave your voice, make people die*, para manter o ritmo do original, feito através dos verbos *wave/make*, dentro das possíveis traduções de *wave*, escolhi uma que no imperativo tivesse a terminação em “a”, para manter de alguma forma o par – *trema/faça*.

d) um trecho do texto onde encontramos uma forte cadência, um ritmo extremamente poético, causado pelo uso de rimas e aliterações é *I swear to you by my immortal head: if sunsets are magnificent (though leaves fall, smiles pass) there shall arrive a whisper – but after the whisper, wonder; and the next, death; then laughter (o, all the world will laugh – you never smelled such a world)* no texto de Cummings encontramos alguns sons que se repetem, como o som de “é” aberto representado foneticamente pelo símbolo /^e/, nas palavras *swear*: \ 'swer \, *head*: \ 'hed \, *sunsets*: \ 'sən-,set \ e ainda a aliteração *whisper, whisper, wonder, world, will*; tentamos colocar em nossa tradução rimas e aliterações que dessem o tom poético da passagem: “*Eu juro a vocês pela minha cabeça imortal: se os pores de sol são magníficos (embora folhas caiam, e sorrisos passem) haverá de chegar um sussurro – mas depois do sussurro, surpresa; e em seguida, morte; depois risos (o, todo o mundo vai rir – você nunca sentiu tal mundo)*”, acreditamos que a repetição dos sons de /r/ e /s/ deram um ritmo à tradução;

e) em mais uma aliteração usada no texto traduzido: *beginning; a bird beyond every bird*, tentamos manter a reprodução dos sons com a utilização do /p/ em: “*princípio; um pássaro além de cada pássaro*”.

f) logo adiante, na tradução do par “*liberdade / impossibilidade*” pensamos nos sons repetidos em “*freedom / function*”, e pensamos que assim a produção do ritmo também se cria.

Além das palavras que são tradicionalmente escritas separadas, e que Cummings as usa como compostas, ele também utiliza outras palavras peculiares nesse texto. Uma dessas palavras é *tovarich* (ou *tovarishch* ou *tovarish* ou *tovarisch*, substantivo russo). Ao procurar seu significado no dicionário encontramos que a tradução dessa palavra é “*camarada*”, e

temos ainda que esse era um termo usado para se dirigir às pessoas na União Soviética, pessoas que compartilham uma mesma ocupação, uma associação; e ainda um membro de uma fraternidade, de um partido político, e, mais especificamente, um membro do Partido Comunista ou alguém com opiniões fortemente esquerdistas³⁹. Nesse ponto, vale lembrar que Cummings teve uma experiência marcante na viagem que fez à Rússia entre maio e junho de 1931, viagem essa que deu origem ao seu livro intitulado *Eimi*.

Outra palavra que nos fez querer trabalhar um pouco mais em sua tradução, buscando preservar sua simbologia, foi o verbo *pull in*. Durante as pesquisas vimos que ele pode ter o significado, de maneira informal de prender assim como o verbo *arrest*, e no trecho em que ele aparece, pensamos que o autor quer deixar o significado próximo ao sentido de prender, “os olhos da civilizaçãozinha estariam ‘presos’ às suas máquinas”, por esse motivo, optamos pela tradução do verbo por “*apreender*”, que de alguma forma resgata o *arrest*.

Algo que não conseguimos manter na tradução foi o estranhamento causado pelo uso do sufixo –ing na palavra *tomorrow (tomorrowing)*, na última linha do texto, a tradução ficou no simples *amanhã*.

Como se pode perceber, através da análise desta tradução, muitas vezes não encontramos soluções que nos deixassem confortáveis. Entretanto, fizemos diversas descobertas que nos auxiliaram no processo tradutório, e, também conseguimos manter alguns dos traços mais relevantes das características de Cummings. Dessa forma, o balanço é positivo porque consideramos que a informação estética presente no texto do autor foi mantida em nossa tradução.

4.2.2 Speech from an Unfinished Play: II

“Em nós, até a cor é um defeito. Um imperdoável mal de nascença, o estigma de um crime.”

Luiz Gama

³⁹ Tovarich (or tovarishch, or tovarish, or tovarisch, noun Russian):
 1.comrade (used as a term of address in the Soviet Union). Comrade noun
 1.a person who shares in one's activities, occupation, etc.; companion, associate, or friend.
 2.a fellow member of a fraternal group, political party, etc.
 3.a member of the Communist Party or someone with strongly leftist views.
 (<http://www.dictionary.com/browse/tovarich?s=t> acesso em 07/02/2018)

Nesse texto de Cummings conseguimos perceber toda a versatilidade do autor, teatrólogo, pintor, desenhista, artista. Há aqui um apelo para inúmeros recursos artísticos, cinematográficos, documentais, cenográficos, imagéticos, e, ao mesmo tempo, sugestivos como a poesia (o eu poético) e impactantes (como o sujeito na prosa que está mais perto do homem de carne e osso). Definitivamente, estamos diante de uma prosa poética como gênero híbrido.

A ‘Fala de uma Peça Inacabada: II’ é um texto que retrata um julgamento, mais precisamente o último ato de um tribunal, a leitura de uma sentença final de uma corte “que não comete erros”, mas que fala em nome de uma “enorme hipocrisia”, e que julga alguém que “é culpado por qualquer crime ou crimes dos quais é absolutamente inocente”. Ele é carregado de ironia e preconceito, uma vez que a pessoa está sendo julgada por ter nascido negra, a cor de sua pele é seu crime. Crime qualificado pelas pesadas palavras *a foul degenerate heinous and inhuman offense*, ou seja, *é uma falta hedionda degenerada e uma ofensa desumana*, você ser negro. E essa é uma ofensa contra *your innocent and unsuspecting fellowcitizens, not to mention their lives their fortunes and their sacred*, ofensa gravíssima, que atinge os *seus inocentes e desavisados companheiros cidadãos, sem mencionar suas vidas suas fortunas e seu sagrado*. É um texto denso, que traz desconforto ao leitor, e essa característica precisa ser mantida na tradução.

Uma das dificuldades tradutórias em particular com a qual nos deparamos, foi a repetição de algumas palavras, mais especificamente a repetição da palavra *hereby*, da composição *by virtue* e da justaposição não usual de três palavrinhas inglesas bem curtas *and, so, forth* que para Cummings virou *andsoforth*. Essas repetições ditam um ritmo e um tom peculiares ao discurso, trazem uma imponência autoritária por parte de quem declara a sentença (acreditamos que essa imponência e autoridade ocorrem pelo destaque das palavras *by virtue* – lembrada e repetida três vezes no início e outras duas vezes ao longo do texto; e ainda pela palavra *hereby*, repetida dezesseis vezes ao longo do texto) e também conferem certo ar de desprezo pelo rito, como se todo o ato ali encenado não precisasse ser delongado, não é necessário dar tantas explicações pelo que eles estão realizando naquela corte (essa sensação é despertada pela repetição da palavra *andsoforth*, que nos remete a algo como: “andemos logo com isso...”), estamos apenas cumprindo o protocolo.

A palavra *hereby* aparece dezesseis vezes no texto, e para que conseguíssemos destacar essa repetição, como a sonoridade de sua tradução nos permitia, juntamos sua

tradução e a transformamos em uma palavra composta, que é uma das características de Cummings. A justaposição de palavras originalmente separadas, mas que o autor utiliza justapostas – como já mencionamos e reforçamos com os ensinamentos de FAIRLEY (1975, p. 6-7 – para citação completa, ver nota 16) – justifica nossa escolha tradutória por juntar as palavras da tradução para o português de *hereby*, que traduzimos como *porestemeio*. Ressaltamos que as palavras de Irene R. Fairley, que diz que com os compostos, “Ele [Cummings] pode estar meramente preenchendo os espaços de compostos possíveis (não gramaticalmente excluídos) que não ocorreram por causa das convenções de uso”, nos tranquiliza nessa decisão, uma vez que ao falarmos ‘por este meio’, há uma ligação das três palavras.

Ainda nessa mesma seara de criação de palavras compostas, temos *andsoforth*, que aparece catorze vezes no texto. Nessa tradução, também juntamos três palavras, pois ao ler o texto em voz alta, percebemos que a naturalidade criada pela junção das palavras inglesas também ocorre quando pronunciamos as palavras *assim por diante*, dessa forma, optamos por separar a conjunção ‘e’ e criamos o composto *assimpordiante*. Outro raciocínio que nos levou a essa junção foi o efeito que a repetição da palavra *andsoforth* traz ao texto. Ela deixa um ar de desprezo no discurso apresentado, algo como se aquilo, para quem está pronunciando aquelas palavras, fosse um mero cumprimento de protocolo, alguém que já está ansioso pelo desfecho. A junção, a ligação das palavras na nossa tradução tem também essa intenção, de deixar transparecer esse desprezo, essa ansiedade para que o protocolo termine logo, e passemos ao desfecho.

Para especificar qual o crime estava sendo julgado dentro daquela corte, o autor utiliza a expressão *namely*, que em português pode ser traduzida por *a saber, isto é, ou seja*, e também a expressão *to wit*, que a rigor tem o mesmo significado, usamos para especificar o que estamos querendo dizer; entretanto, a palavra *wit* possui também o significado de *conhecimento, inteligência, perspicácia*. Acreditamos que a repetição das duas expressões faça um jogo de palavras com *namely and to wit*, porque a corte que está especificando o crime cometido está inserida na parte “*ultrailuminada*” e “*supercivilizada*”, por isso justificamos a tradução da expressão *namely and to wit* por *a saber e a sapiência*.

Para dizer em nome de qual país aquela corte está agindo, Cummings cria o governo dos *Benighted States of Hysterica*. A palavra *benighted* possui um significado forte, no dicionário Merriam-Webster encontramos a seguinte definição: *tomado pela escuridão*,

*existentes em um estado de escuridão intelectual, moral ou social*⁴⁰. Na tradução, tentamos deixar essa marca no discurso também na língua portuguesa criando os Estados Unesclarecidos da Aistéica.

Também a Declaração da Independência torna-se a *Declaração da Interdependência (Declaration of Interdependence)*. Essa *gloriosa* nação age de *acordo com os ditames da justiça e da benevolência, como foi revelado aos nossos antepassados na Declaração da Interdependência*. E ainda somos informados de que essa nação é formada por *hiper-humanos*, é uma *supercivilização* que possui uma *ultrailuminada* opinião. Esses trechos foram destacados por nós para mostrar a grande ironia com que o autor conduz o texto.

Uma expressão latina foi por Cummings utilizada nesse texto, não em sua totalidade, mas modificada, claro. A expressão latina *e pluribus unum* (que significa *dentre muitos, um*) foi um lema dos Estados Unidos, ela se refere à União formada pelos estados separados. *E pluribus unum* foi adotado como lema em 1776 e hoje é encontrado na Grande Marinha dos Estados Unidos e na moeda americana.⁴¹ O autor norte-americano usa a primeira parte da expressão *e pluribus* (*out of many*, dentre muitos) e completa com a palavra *eunuch*, em português, eunuco – um homem castrado, não fecundo. Optamos por manter a expressão da forma que o autor a criou por pensarmos que a simbologia ali empregada é de suma importância dentro do texto, e, que qualquer modificação aqui acarretaria em perda significativa.

Outra razão que apoia nossa escolha nessa manutenção é outra expressão latina encontrada um pouco mais abaixo no texto *nolens volens*⁴², que possui o significado de *querendo ou não*, ou seja, não há escolha, essa expressão está direcionada ao condenado pela corte, e, para manter a ironia, logo em seguida, o autor completa, *da maneira que você preferir*. Como o texto de Cummings é escrito em inglês e apresenta as expressões latinas, pensamos que preservar essa diversidade no uso de outra língua, preserva também uma das características do autor.

⁴⁰ Definition of benighted (adjective) 1 : overtaken by darkness or night; 2 : existing in a state of intellectual, moral, or social darkness : unenlightened spreading their message among these poor benighted people a strange, benighted country. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/benighted>, acesso em 15/05/2018.

⁴¹ e pluribus unum : out of many, one. E pluribus unum in Culture - E pluribus unum A motto of the United States; Latin for “Out of many, one.” It refers to the Union formed by the separate states. E pluribus unum was adopted as a national motto in 1776 and is now found on the Great Seal of the United States and on United States currency. (The New Dictionary of Cultural Literacy, Third Edition Copyright © 2005 by Houghton Mifflin Company. Published by Houghton Mifflin Company. All rights reserved.). Disponível em: <http://www.dictionary.com/browse/e-pluribus-unum?s=t> Acesso em 15/02/2018.

⁴² Em inglês: whether willing or not; willy-nilly. whether willing or unwilling.

A leitura desta sentença, o desfecho horripilante feito por esse tribunal e toda a carga de dor histórica presente no discurso do texto nos propiciou uma experiência de tradução intensa. Fazer a tradução desse texto foi tarefa que, por muitas vezes, exigia força para continuar a deglutição de algo tão sórdido. A preocupação em manter os recursos literários e artísticos ali presentes foi enorme, pois era preciso manter a energia, a expressividade, a teatralidade, as imagens e todo o cenário de horror que o texto de partida nos propicia. E, principalmente para manter a coragem da escrita que ousa denunciar a degradação de uma sociedade. Ao final, acreditamos que entregamos uma tradução a altura do texto de partida, proporcionando aos leitores do texto em português brasileiro as sensações encontradas no em inglês.

4.2.3 *Speech from an Unfinished Play: III*

A gente escreve o que ouve – nunca o que houve!

Oswald de Andrade

O texto *Speech from an Unfinished Play: III* é um texto performático, dramático, que lembra o estilo do Imagismo de James Joyce (1882-1941), considerado um dos autores de maior relevância do século XX. A escrita contínua, cheia de devaneios, nos entregou um texto que exigiu gigantesca atenção na tradução.

Fala de uma peça inacabada: *III* é um texto que possui características que nos permite classificá-lo como um fluxo de consciência de uma personagem e que se apresenta na forma de um monólogo. Temos um texto que procura desnudar um complexo processo de pensamento de uma personagem que a todo o momento vai relatando suas impressões daquilo que ela pensa estar vivenciando (ou de fato está), suas ideias vão se associando de maneira não muito ordenada. É um texto denso e cheio de pequenos detalhes que trouxeram dificuldades para o processo de tradução.

Uma das características de Cummings que podemos notar nesse texto, e que também é característica do fluxo de consciência, é o escrever contínuo, sem grandes preocupações com a pontuação convencional. Esse tipo de escrita traz desafios ao leitor que precisa estar muito atento a todas as palavras e suas ligações, seus desdobramentos. Na tradução desse texto, manter os detalhes, relacionando cada pronome com sua referência de origem, cada palavra

com seus desdobramentos, requereu uma atenção gigantesca para que não fosse feita nenhuma associação enganosa.

Esse monólogo é um texto de 6 páginas (p. 300 a p. 305), com uma fala contínua de um fluxo de expressões de pensamentos, de descrições de imagens e emissões de impressões que é interrompida 4 vezes por 4 pausas para silêncio, e 1 vez antes do final por 1 pausa para agradecimento.

Na primeira parte do texto, nosso primeiro desafio foi a tradução de dois verbos bastante conhecidos em inglês, mas que são bem conceituais, e com uma importância central dentro do texto, o verbo *Know* e o verbo *hold*. Logo no início do texto, na página 300, nos deparamos com o seguinte excerto: *I am nothing, nothing without you – you are myself which I shall never know, for to know is to hold: O but you are what everyone may keep [...]*. Sabemos que o verbo *know*⁴³ possui o significado de conhecer ou saber, mas o conceito desse conhecimento, desse saber, é bem amplo; da mesma forma, o verbo *hold*⁴⁴ implica em mais que apenas ‘segurar’, ‘manter’.

Mais adiante no texto, na página 304, encontramos a mesma frase do início do monólogo: *I shall not know. Ever; for to know is to hold*. E, nesse momento, esse reconhecimento de que a personagem não pode saber/conhecer algo ou alguém, já está atrelado a outra descoberta revelada ao leitor, que fora feita um pouco mais acima nessa mesma página, onde temos a seguinte informação: *The great doctors have faces like books and I cannot read: [...]*. Essa ligação entre essa frase com a repetição da frase do início, a que contém o verbo *know*, se faz clara quando vemos o que vem escrito logo antes dessa

⁴³ Definição do verbo *Know* do dicionário Merriam-Webster:

(transitive verb) **1 a** (1): to perceive directly; have direct cognition of (2): to have understanding of importance of knowing oneself (3): to recognize the nature of : discern; **b** (1): to recognize as being the same as something previously known (2): to be acquainted or familiar with (3): to have experience of; **2 a**: to be aware of the truth or factuality of: be convinced or certain of; **b**: to have a practical understanding of knows how to write; **3** archaic: to have sexual intercourse with (intransitive verb) **1**: to have knowledge. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/know>. Acesso em 16/07/2018.

⁴⁴ Para o verbo *hold*, o dicionário Merriam-Webster traz 10 possíveis definições como verbo transitivo e outras 9 possíveis traduções para o verbo intransitivo, trazemos as 3 primeiras definições para cada caso: (transitive verb) **1 a**: to have possession or ownership of or have at one's disposal holds property worth millions the bank holds the title to the car; **b**: to have as a privilege or position of responsibility hold a professorship; **c**: to have as a mark of distinction holds the record for the 100-yard dash holds a PhD; **2**: to keep under restraint hold price increases to a minimum: such as **a**: to prevent free expression of hold your temper; **b**: to prevent from some action ordered the troops to hold fire the only restraining motive which may hold the hand of a tyrant —Thomas Jefferson; **c**: to keep back from use ask them to hold a room for us I'll have a hot dog, and hold the mustard; **d**: to delay temporarily the handling of please hold all my calls; **3**: to make liable or accountable or bound to an obligation I'll hold you to your promise. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hold>. Acesso em 16/07/2018.

repetição: *Therefore the big faces which I cannot read will eat me. And still I shall not read. I shall not know. Ever; for to know is to hold.*

Por todas essas ligações que vão se construindo no decorrer do texto é que se faz muito necessária a transmissão desse sentido mais conceitual desses dois verbos; mas em português, só foi possível manter o paralelismo, com a tradução escolhida e mantida em todas as vezes em que encontramos esses verbos no texto, traduzidos como ‘conhecer’ e ‘possuir’. Assim, assumimos que todo o conceito de conhecimento transmitido pelo verbo *know* e o conceito de ter em sua posse, manter restrito, englobado pelo verbo *hold*, serão construídos pelo leitor à medida que a leitura vai desvendando essas repetições e ligações.

Vale a pena ressaltar, nessa primeira página, antes da primeira pausa para o silêncio, que uma das temáticas importantes da obra de Cummings está retratada nessa parte, o valor dado por ele para o individual, para o ser humano como exemplar único e exclusivo. Observemos a passagem:

[...] *women are not so women and men so men that they may imagine the wonder of it, and without wonder they are no one; for this wonder is themselves: all of them can be less than nothing; but **each** may be more than any someone, **each** may be everywhere and forever and **each** may be alive: each of them may become this wonder wholly [...] (p. 300, grifo nosso)*

Na passagem o autor nos diz que juntos, sem se considerar suas particularidades, homens e mulheres podem ser menos que nada, mas que como indivíduos cada um deles pode se tornar completos, “essa maravilha inteira”. Ele ainda nos expõe que, quando falamos sobre ‘alguém’, esse ‘alguém’, assim nominado, é sempre menos do que a Fulana, o Beltrano, pois cada um, o ser humano individualizado, é uma maravilha completa. A tradução desse trecho ficou assim:

[...] *mulheres não são tão mulheres e homens tão homens de forma que eles possam imaginar a maravilha disso, e sem se maravilhar eles não são ninguém; pois essa maravilha é o que eles são: todos eles podem ser menos do que nada, mas cada um pode ser mais do que qualquer alguém, cada um pode estar em todos os lugares e para sempre e cada um pode estar vivo: cada um deles pode se tornar essa maravilha integralmente [...]*

Após a primeira pausa para o silêncio – e em outras partes do texto também –, temos outro tema marcante e recorrente na escrita de Cummings, o amor pela natureza, um amor tão especial que o faz personificar essa natureza, de forma a tratá-la com uso de pronomes da língua inglesa que são tradicionalmente usados na gramática convencional para se referir a pessoas. Essa foi uma das grandes dificuldades encontradas nesse texto; como marcar essa humanização dos animais e de outras citações da natureza que são transformadas em pessoas através do uso desses pronomes quando não encontramos esses correspondentes na língua portuguesa? Observem os seguintes trechos:

*[...] and near me were **my animals**, **who** are kind and **who** are not afraid, **who** do not hate and **who** cannot lie because their minds are in their eyes. [...]* (p. 300-301, grifo nosso)

*[...] you are **spring** when **she** touches the first tree with **her** eyes and the fields dance, you are all the white **brooks who** laugh and cry and the green **hills who** grow [...]* (p. 304, grifo nosso)

Nos trechos destacados, vemos o uso do pronome *who*, pronome relativo utilizado para introduzir alguma informação sobre alguma pessoa citada anteriormente na escrita, mas nos exemplos acima, podemos observar que o pronome traz informações sobre os animais, *my animals*, são eles que são gentis, não têm medo, não odeiam e não conseguem mentir, também sobre os riachos, *the brooks*, que riem e choram, e sobre as colinas, *hills*, que crescem. Apesar de todos os termos referenciados não serem pessoas, são tratados como se fossem pelo uso do pronome *who*. Há também o uso do pronome pessoal *she* empregado para retomar a palavra *spring*, primavera em português, e do pronome possessivo *her*, que também faz referência a palavra primavera. Tanto o pronome pessoal quanto o possessivo são de uso exclusivo, na gramática convencional, para pessoa, especificamente a mulher, pois no inglês temos o pronome pessoal neutro, *it*, e seu possessivo, *its*, que são utilizados para uma coisa ou animal. Com isso, vemos mais uma vez a personificação, a humanização da natureza no discurso de Cummings.

Infelizmente, não conseguimos passar essa personificação com uso de pronomes relativos, pessoais e possessivos da língua portuguesa, pois não encontramos essa diferenciação em nossa língua materna, não temos um pronome neutro usado para coisa ou

animal, e não temos diferentes pronomes relativos para utilizarmos quando fazemos referência a pessoas, coisas e animais, como na língua inglesa. No português, temos ‘os animais que são gentis e que não têm medo’, mas também, ‘as pessoas que são gentis e que não têm medo’; quando nos referimos à primavera, é ela, a primavera, que é bela, é dela a beleza das cores, mas também é ela, a menina, que é bela, e é dela a beleza da juventude. Por isso, manter na tradução essa característica com marcas gramaticais foi impossível, abaixo a tradução desses trechos:

[...] e próximo a mim estavam meus animais, **que** são gentis e que não têm medo, **que** não odeiam e **que** não conseguem mentir porque suas mentes estão em seus olhos. [...]

[...] vocês são primavera quando **ela** toca a primeira árvore com olhos **dela** e os campos dançam, vocês são todos os riachos brancos **que** riem e choram e as colinas verdes **que** crescem [...]

Por outro lado encontramos no texto uma “coisificação” causada pelo uso do pronome relativo *which*, que deve ser usado, de acordo com a gramática formal da língua inglesa, para se referir a coisas, mas que no trecho é usado para dar mais informações sobre pessoas – que na verdade não são consideradas pessoas, *you it* – como no exemplo:

[...] *how they laughed: **the haters**, not men and not women; the goddams, **which** do not fear or dare, **the English; which** are awake if they are asleep and asleep if they are awake [...]* (p. 301, grifo nosso).

E ainda mantendo a ideia de “coisificação” encontramos também o uso do pronome pessoal *it*, bem como seu possessivo *its*, que devem ser utilizados para fazer referência a uma coisa, e no texto ele substitui a palavra *someone* – alguém, em português – no excerto que segue:

[...]

*[...] a nothing which is something. Or **someone**? **It** has eyes. [...] can this be the someone whom you seek? [...] **this someone** does not die or live, **this someone** only seems: **it** cannot grow. [...] **it** is dreaming but **it** is speaking – I hear word; hark: I hear **it** saying “Jehanne who has knocked big-fisted knights [...] These are the words I hear in **its** dream [...] you something within a nothing [...] **it** dreams, but **it** speaks. [...] **It** looks, but **it** does not see.[...] You not – **you it** [...] (p. 303, grifo nosso)*

Como dito anteriormente, não conseguimos, na língua portuguesa, marcar com o uso de pronomes relativos essa diferença de retomada de termos entre pessoas e coisas – como há no inglês os pronomes *which* e *who* –, pois essa diferença não existe quando falamos de pronome relativo. Dessa forma, no trecho onde a “coisificação” se deu através do uso do pronome relativo não foi possível fazer essa marcação na tradução, vejamos:

*[...] aqueles **que** odeiam, nem homens e nem mulheres; os malditos, **que** nem temem nem desafiam, os Ingleses; **que** estão acordados se eles estão dormindo e dormindo se eles estão acordados [...] (p. 303, grifo nosso)*

Entretanto, para o pronome pessoal *it*, encontramos uma solução que foi eficiente na marcação dessa “coisificação” do alguém, apesar de não termos um correspondente dentro dos pronomes pessoais (não temos um pronome usado apenas para coisas), achamos como solução a tradução do *it* por Isto/Isso, e sempre que Isto estava como tradução desse pronome específico a palavra foi utilizada com letra maiúscula, o que também confere ao texto traduzido a manutenção de uma característica bem peculiar do autor. Dessa forma, a tradução ficou assim:

*[...] um nada que é algo. Ou **alguém**? Isso tem olhos. [...] será que esse é o alguém a quem você procura? [...] **esse alguém** não morre ou vive, **esse alguém** apenas parece: **Isso** não pode crescer. [...] mas **Isso** está sonhando; **Isso** está sonhando mas **Isso** está falando – eu ouço palavras; escutai: eu ouço **Isso** dizer: “Jehanne que nocauteou com socos cavaleiros [...]*

Essas são as palavras que eu ouço no sonho **d'Isto** [...] você algo dentro de um nada [...] **Isto** sonha, mas **Isto** fala. [...] Isto olha, mas **Isto** não vê. [...] Você não – você **Isto** (p. 303, grifo nosso)

Outro ponto que vale destacar dentro desse texto é o uso do *for* como uma conjunção, desde a abertura do texto, na frase enigmática, *I shall never know, for to know is to hold* (p. 300), que se repete próximo ao final, *I shall not know. Ever; for to know is to hold.* (p. 304), e que persiste, existe um uso em cada página do texto, além dos já citados, temos: [...] *she was not trembling for she was me* [...] (p. 300), [...] *but we are not afraid, for she sees him only* [...] (p. 301), [...] *O for those armies over me again* [...] (p. 302), *No; for my someone was made of flowers* [...] (p. 303), *You shall be very proud of me, for I will be very beautiful for you* [...] (p. 305). Apesar do destaque dado para a conjunção *for*, sua tradução não se configurou como um empecilho; a atenção que ela causa é apenas por aparecer em frases tão enigmáticas dentro do texto.

Terminada a dura tarefa de extrema concentração para a tradução desse texto, consideramos que a fala enigmática, cheia de imagens, devaneios e provocações foi mantida no texto em português.

4.2.4 Foreword to an Exhibit: I

Prefácio a uma exposição: I é um texto que não apresentou muitos desafios em sua tradução, o que não quer dizer, de forma alguma, que se trata de um texto simples. Nada é simples quando lemos E. E. Cummings. É realmente um prefácio, que nos alerta sobre os riscos da simplificação demasiada das pessoas e das coisas. O texto também é um grande exemplar dos posicionamentos políticos e sociais que o autor toma dentro das temáticas que ele desenvolve em sua Obra.

Cummings revela seu ponto de vista sobre esse assunto sem nenhum rodeio: pessoas simples e coisas simples não existem. Seria uma ingenuidade (ou leviandade) pensar dessa forma. Em seguida ele nos mostra como esse pensamento de simplicidade pode ser

precipitado, demonstrando a relativização do “bem” e do “mal”; tudo demonstrado em uma questão de ponto de vista.

Simple people, people who don't exist, prefer things which don't exist, simple things.

“Good” and “bad” are simple things. You bomb me = “bad.” I bomb you = “good.” Simple people (who, incidentally, run this so-called world) know this (they know everything)
[...]

Pessoas simples, pessoas que não existem, preferem coisas que não existem, coisas simples.

“Bem” e “mal” são coisas simples. Você me bombardeia = “mal”. Eu bombardeio você = “bem”. Pessoas simples (que, a propósito, governam esse, porassimdizer, o que chamamos de mundo) sabem disso (elas sabem tudo)

[...]

Nesse trecho do texto, destacado acima, as palavras *so called* foram escritas juntas pelo autor, e, dessa forma, optamos por traduzir por *porassimdizer* para que conseguíssemos a fluidez da expressão em inglês, e, ainda optamos pelo uso da expressão em português entre vírgulas para destacá-la.

Em seguida, no texto, Cummings define o que seriam *complex people*. Já que ele mesmo negou a existência de pessoas simples logo no início, o autor trata de definir o oposto de pessoas simples, ou seja, as pessoas complexas. Estas, pela definição apresentada a nós, são pessoas que sentem algo, e, além disso, também temos a informação de que são pessoas muito, muito ignorantes, e que realmente não sabem de nada.

[...] whereas complex people – people who feel something – are very, very ignorant and really don't know anything.

[...]

[...] enquanto pessoas complexas – pessoas que sentem algo – são muito, muito ignorantes e realmente não sabem de nada.

[...]

Logo após, nos deparamos com a afirmação: *Nothing, for simple knowing people, is more dangerous than ignorance*. Essa foi uma afirmação que trouxe um pouco de dificuldade na tradução. A princípio ela é simples, mas como o próprio autor nos alertou no princípio do texto, o simples não existe. Temos uma afirmação singela: “Nada é mais perigoso do que a ignorância.” Entretanto, há algo intercalado nessa afirmação: *for simple knowing people*. Há um jogo de palavras aqui que percorre todo o texto, tanto na forma quanto na ideia. Temos a palavra *simple*, temos a ideia *simple people*, temos o pensamento exposto um pouco antes no texto que dá conta de que “pessoas simples sabem tudo”. E agora, temos dentro dessa afirmação a ideia de “pessoas de conhecimento simples” ou seriam “pessoas com pouco conhecimento”?

Para manter essas palavras e ideias que vão e vêm permeando também a tradução do texto, optamos pela seguinte tradução da unidade *Nothing, for simple knowing people, is more dangerous than ignorance*. : “Nada, para pessoas de conhecimento simples, é mais perigoso do que ignorância”.

O autor, em seguida, pergunta a si e aos leitores o porquê da afirmação acima, ao que ele responde: “Porque sentir algo é estar vivo.”. Nesse ponto tentamos fazer as ligações que Cummings nos fornece: pessoas complexas são pessoas que sentem, sentir algo é estar vivo... E ainda temos que lidar com as informações de que “guerra” e “paz” não são perigosas ou vivas, são coisas relacionadas à ciência, e que a ciência é conhecimento e que o conhecimento é a medida. Aqui podemos perceber a ciência relacionada à guerra e à paz, e, junto com ela, o conhecimento que as pessoas simples (aquelas que “sabem tudo”) dizem possuir é o objeto de crítica desse texto. Essa ciência, esse conhecimento, é que infiltra o conceito de guerra e paz de acordo com a conveniência, a relativização daqueles interessados. Lembrando que essas

pessoas relacionadas com a “guerra” e com a “paz” não sentem nada, pois quem sente são as pessoas complexas (que são as ignorantes), as que estão realmente vivas.

Pode-se reforçar essa interpretação quando analisamos o parágrafo seguinte do texto. Ali, temos a informação de que, conforme a conveniência dessas ideias – de guerra e paz, ciência e conhecimento –, as pessoas ignorantes devem ser educadas, no sentido de ensinadas, compelidas a parar de sentir e a começar a conhecer ou medir tudo. Porque só assim essas pessoas deixariam de ser uma ameaça ao que as pessoas simples chamam de civilização, mas que o autor chama de *the very nonexistence*, ou “a própria nãoexistência”.

No trecho acima, na tradução da palavra *nonexistence*, que existe dessa forma em inglês, escrita com o prefixo de negação ligado à palavra *existence*, optamos por criar a palavra ‘nãoexistência’ em português, por entender que assim deixaríamos uma marca de Cummings na tradução. Ainda sobre esse trecho, o autor usa o verbo educar em *Ignorant people really must be educated [...]*, esse verbo foi primeiramente traduzido por ‘educadas’, “pessoas ignorantes devem ser educadas”, mas seguindo a ideia ali contida, bem como para manter o paralelismo de ideias que se constrói com os verbos que encontramos logo em seguida no texto, optamos pela mudança por “pessoas ignorantes devem ser ensinadas”. Essa segunda tradução também se mostrou mais apropriada a demonstrar a imposição que pode ser sentida na escolha dos tempos verbais.

Com essa mudança pensamos que a força das construções verbais desse parágrafo se desenha melhor no português, pois vejamos a sequência: *must be educated, must be made to stop feeling, and compelled to begin knowing or measuring everything*. Ao dizer que pessoas devem ser ensinadas, empregamos melhor a ideia de seres passivos e inteiramente submissos à vontade do outro, do que ao dizer que elas devem ser educadas. A seguir temos o trecho completo em inglês e sua tradução:

[...]

Ignorant people really must be educated; that is, they must be made to stop feeling something, and compelled to begin knowing or measuring everything. Then (then only) they won't threaten the very nonexistence of what all simple people

call civilization.

[...]

[...]

Pessoas ignorantes devem realmente ser ensinadas; ou seja, elas devem ser obrigadas a parar de sentir algo, e forçadas a começar a conhecer e a medir tudo. E então (somente então) elas não ameaçarão a própria nãoexistência do que todas as pessoas simples chamam de civilização.

[...]

Em outro trecho nos deparamos com uma dúvida na tradução de *good* e *bad*, palavras que aparecem no início do texto e que foram lá traduzidas por *bem* e *mal*. Nesse trecho em particular, onde elas se repetem, uma tradução possível, olhando apenas a frase em que estão inseridas seria: “o sol brilha para *os bons* e para *os maus* da mesma forma”. Entretanto, como todo o texto circunda na ideia de bem e mal, continuamos com a mesma tradução dessas palavras. Assim a tradução foi: “o sol nãocivilizado brilha para o ‘bem’ e para o ‘mal’ da mesma forma”. Nota-se aqui também a permanência das escolhas de junções não convencionais (nãocivilizado) na tradução. O que aparece também ao final do texto com a palavra ‘nãoverdade’. Essas escolhas foram feitas com a intenção de manter essa característica peculiar da escrita do autor.

Vale a pena ressaltar aqui que o trecho *and everything untrue doesn't matter a very good God damn (...)* trouxe dificuldades na tradução para a manutenção de *a very good God damn*, tanto nos aspectos de sonoridade quanto no aspecto semântico. Saindo da esfera das palavras e deixando-nos levar pela criatividade, sem deixar de lado a ideia do texto, a solução encontrada foi: “e toda nãoverdade não vale uma vida amaldiçoada...”. Assim, acreditamos que mantemos minimamente a sonoridade e toda a beleza das ideias construídas ao longo do prefácio.

Ao final do texto, Cummings nos mostra a certeza e a cadência de seu pensamento. Ele nos diz que todos somos imensuráveis, e, que nada que seja mensurável pode estar vivo. Se não possui vida, não é arte. Se não é arte, não pode ser verdadeiro. Em outras palavras, arte

é o que tem valor ou importância! O alerta final do autor é uma pedra preciosa para o leitor: ele, Cummings, artista, ser complexo que é, espera que sua Obra seja viva, ou, pelo que agora você pode interpretar, sejam arte!

4.2.5 Foreword to an Exhibit: II

Prefácio a uma Exposição II trata-se de uma entrevista que Cummings está concedendo a um(a) repórter. É uma entrevista curta, onde o autor fornece respostas breves e vagas, mas, ao mesmo tempo, poéticas, cheias de cargas semânticas. Respostas que são condizentes com o autor, pois ele não era adepto em oferecer interpretações ou mesmo comentários *em passant* sobre seu trabalho (FREIRE, 2017, p. 40).

Logo no início da entrevista nos deparamos com uma dificuldade na tradução. A tradução da resposta da primeira pergunta: *Are you the author of The Enormous Room?* Ao que o/a repórter pergunta se ele é o autor de *The Enournous Room* (1922), Cummings responde a essa pergunta com o nome de outro de seus livros, *Eimi* (1933). Esses são dois romances publicados do autor, os maiores livros publicados de E. E. Cummings. Essa resposta traz em si a expressão de uma ideia que permeia toda a obra de Estlin, a importância do “eu indivíduo”.

Apesar de não ser simpatizante da ideia de explicar sua obra, após um pedido da editora Grove Press, Cummings escreveu um prefácio na terceira edição do livro *Eimi*. Intitulado *Sketch for a Preface (1958 edition)*, o prefácio aborda diferentes aspectos desse seu romance, considerado pelos leitores de difícil leitura (KENNEDY, 1980, p. 465; 1994, p. 86 apud FREIRE, 2017, p. 40). Nesse prefácio, sobre o título do romance, Cummings afirma que *eimi* é uma palavra grega e que significa “am” (sou). Além disso, ao ensinar a pronúncia dessa palavra grega, seu som soa como as palavras inglesas “a-ME”, que em português significa “um-EU”, o autor coloca ainda mais significado na expressão. Ainda nesse prefácio o autor diz que “se alguém tivesse encontrado um livrinho chamado i(six nonlectures), ele ou ela talvez se recordasse da citação (p.63) acerca de ‘um É’”⁴⁵. Essa citação fora retirada do livro *The Enormous Room*, onde encontramos:

⁴⁵ “If someone should have encountered a small book entitled i (six nonlectures), he or she will perhaps recall the quotation (p. 63) concerning ‘an IS’.”

Há certas coisas nas quais alguém não pode acreditar pelo simples motivo de que ele nunca cessa de senti-las. Coisas desse tipo – coisas que estão sempre dentro de nós e que conseqüentemente não serão empurradas ou afastadas aonde possamos começar a pensar sobre elas – não são mais coisas: elas, e o nós que são/somos, é igual a Um Verbo; um É⁴⁶. (CUMMINGS, 1978, p. 168 apud FREIRE, 2017, p. 41)

Diante desse levantamento, podemos perceber a fundamental importância que Cummings dá ao Eu, tanto que “Kennedy (1980, p. 217) propõe que ‘*um É*’ é o termo inventado por Cummings para descrever o ‘self essencial’ humano, tal qual o termo *daemon* é usado por Sócrates, *psique* por Platão, *hecceidade* por Duns Scotus, *gênio* por Shelley, *força vital* por Bernard Shaw, e *id* por Freud (FREIRE, 2017, p. 41). A expressão do individual, da beleza do ser humano único, é preocupação que percorre a obra de Cummings, até mesmo em um texto como nessa entrevista, ele consegue deixar para seu leitor sua marca peculiar. Dessa forma, a tradução dessa palavra demandou cuidado.

Como responderíamos ao repórter, transmitindo ao leitor de nossa tradução toda a carga semântica e a referência ao romance do autor trazida pela palavra *Eimi*? E ainda, seria possível mostrar a esse leitor que a pronúncia dessa palavra deve lembrar, mais uma vez, o ser, ao indivíduo, em inglês ‘*a me*’?

Para a primeira pergunta a solução encontrada foi a manutenção da palavra grega *Eimi*, aqui acreditamos que qualquer tradução faria com que a referência ao romance fosse perdida, e isso não era algo negociável dentro do texto. Ao passo que, para a segunda pergunta formulada acima, tentamos pensar em sons – e grafias – que se assemelhassem à palavra grega. Ou que, pelo menos, lembrassem um pouco de seu do som e grafia, mas que ao mesmo tempo preservassem a ideia do “self essencial” tão caro a Cummings. Assim, a tradução foi a seguinte:

⁴⁶ “There are certain things in which one is unable to believe for the simple reason that he never ceases to feel them. Things of this sort – things which are always inside of us and in fact are us and which consequently will not be pushed off or away where we can begin thinking about them – are no longer things; they, and the us which are, equals A Verb; an IS.”

Você é o autor de A Cela Enorme?

Eimi

É mim?

Eu sou.

Ah – isso é latim?

Grego.

[...]

Outra peculiaridade que decidimos manter foi a marca temporal de uma expressão idiomática inglesa que aparece na entrevista: *fine and dandy*. Essa é uma expressão bem antiga, que marca que a conversa se passou décadas atrás; assim, decidimos fazer a tradução com alguma expressão em português que transmitisse essa carga semântica da expressão inglesa, mas que também marcasse a temporalidade na tradução para o português. Assim, em nossa tradução *fine and dandy* se tornou ‘supimpa’. Decidimos por essa tradução também pelo fato da sonoridade da palavra ‘supimpa’ que, de alguma forma, no nosso entender, possui certa irreverência, característica que rodeia a entrevista.

Dessa forma, o texto Prefácio a uma Exibição II não trouxe grandes questões tradutórias. Podemos dizer que apenas a carga semântica que envolve a questão do ser, retratada logo no início da entrevista pela palavra *Eimi* e sua pronúncia, demandou mais cuidado já que é tema de relevância dentro da obra de Cummings como um todo e, por isso, deve ser tratada com cuidado. Entretanto, consideramos satisfatória a solução tradutória encontrada para a manutenção da temática e sonoridade envolvidas.

4.2.6 Foreword to an Exhibit: III

Prefácio a uma Exposição III é um texto curto e enigmático. Ele traz uma crítica profunda à época do Natal e todas as hipocrisias relacionadas a essa época e que já são do conhecimento de todos. Além disso, encontramos também uma forte censura à concepção de religião. Apesar de pequeno, o simbolismo presente nele é grande, as palavras são

minuciosamente escolhidas, e, até mesmo expressões idiomáticas foram invertidas. Por isso, a tradução foi dificultada em algumas partes.

Por exemplo, na segunda linha do texto, encontramos o fragmento *whose bag is out of the cat*. Aqui, em princípio, não conseguimos encontrar significado, seria um trecho muito estranho quando pensamos na tradução *cuja sacola está fora do gato...* Assim, em se tratando de Cummings, e sabendo que autores de sua envergadura não escrevem nada sem sentido, procuramos o significado e encontramos uma luz. Descobrimos que houve uma inversão de palavras em uma expressão em inglês: *let the cat out of the bag*. Descobrimos que essa expressão significa revelar algum segredo, dar com a língua nos dentes, deixar algo vaziar, entregar o jogo. Descobrimos também que essa expressão surgiu de um costume em feiras antigas, onde se colocava leitões dentro de sacos para serem vendidos; e, em algumas vezes, acontecia de o vendedor não ser honesto e colocar dentro do saco, ao invés de leitões, gatos. Sem se dar conta, o comprador era passado para trás e levava prejuízo.⁴⁷

Com a descoberta da origem da expressão não pudemos deixar de pensar sobre uma expressão na língua portuguesa que retrata muito bem essa explicação: comprar gato por lebre, que significa ser enganado. Entretanto, podemos constatar que essa expressão, apesar de retratar bem a história da expressão inglesa, não representa o significado real que a expressão *let the cat out of the bag* possui.

Dessa forma, analisando o contexto, conseguimos perceber que a temática textual trata da hipocrisia que é a farsa do Natal capitalista, que tem como coadjuvante um bebê Jesus que se tornou um “joão ninguém esquecido” que fora “incorporado” dentro de um “golpe”. (A opção pela tradução “joão ninguém” também se deu por causa de uma expressão usada no texto de partida, qual seja, *babe joe*; o nome Joe é usado em inglês para designar alguém que não tem importância, um representante qualquer de qualquer coisa, uma personificação pouco atraente de uma ocupação.⁴⁸) Por isso, o sentido da expressão como sendo algum segredo que fora revelado, algo que ‘deixaram vaziar’, faz muito sentido dentro da tradução. O Natal, que fora criado com o pretexto de celebrar o nascimento do Menino Jesus, é, antes de qualquer coisa, uma data para que os hipócritas da “ultrafamília infrahumana”, que está cheia de “supersubidiotas”, se justifiquem dentro de suas tecnologias que devem sempre ser renovadas. Seus aparatos “hipercientíficos” devem estar presentes em suas vidas diariamente, pois disso

⁴⁷ Disponível em <https://writingexplained.org/idiom-dictionary/cat-out-of-the-bag> acesso em 14/12/2018.

⁴⁸ Disponível em <https://www.thefreedictionary.com/joe> acesso em 15/12/2018.

depende o prazer de suas vidas medíocres. Eles estão cotidianamente “se afogando prazerosamente em visões-telejokefilmeradio”.

Isso dito, o texto nos mostra que essa época e a farsa presente nela já não são mais um segredo, portanto, a tradução escolhida para a expressão *let the cat out of the bag* foi *dar com a língua nos dentes*. É preciso destacar também que Cummings inverteu as palavras *bag* e *cat*, trazendo ainda mais estranheza para o seu texto, ao invés do gato estar fora do saco é o saco que está fora do gato. Por isso também é que escolhemos a referida tradução, já que queríamos manter essa estranheza também no português, além de deixar o sentido próximo do que pensamos ser a intenção do autor. Ao inverter as palavras da expressão em português *dentes e língua* conseguimos essa estranheza.

Tentamos a tradução com outras expressões da língua portuguesa, mas, ao inverter as palavras dessas expressões, não conseguimos deixar a marca de estranheza que temos no texto de partida. Vejamos quais foram as opções para a tradução do que, no texto de partida, encontramos: *whose bag is out of the cat*. Esse excerto primeiramente fora traduzido com a expressão “deixar vazou um segredo”, assim, invertendo as palavras da expressão obtivemos ‘cujo segredo vazou’, o que aos nossos olhos e ouvidos não foi satisfatório. Em seguida, tentamos com a expressão “entregar o jogo”, invertendo obtivemos ‘cujo jogo fora entregue’, também não achamos que essa tradução tenha sido satisfatória. E, por último, tentamos com a expressão “dar com a língua nos dentes”; dessa vez, ao inverter as palavras dessa expressão, conseguimos um estranhamento que desejávamos e mantivemos a ideia de que a farsa natalina já fora delatada, não é mais segredo.

No que concerne ao restante do texto, tivemos outras marcas bem peculiares de Cummings, como por exemplo, as palavras compostas. *Ultrafamily*, *supersubmorons*, *telejukemovieradio-vision*, *hyperscientific* foram os compostos criados pelo autor para esse texto, em nossa tradução essas palavras permaneceram compostas para que essas marcas tão características dele continuassem também no português.

Ademais, podemos dizer que, para a tradução desse texto, o mais demorado e detalhado foi o entendimento das simbologias e do texto como um todo, que demandou cuidado extremo para que, na hora da tradução, conseguíssemos passar toda a sua complexidade para os leitores da tradução. Tarefa comprida e cumprida.

4.2.7 Foreword to an Exhibit: IV

Em Prefácio a uma Exposição: IV Cummings descreve um encontro que teve com o escultor Lachaise em uma exposição da associação *The Society of Independent Artists*. O texto também faz referência a Fritz Wittels (1880-1950), psicanalista americano nascido na Áustria que foi amigo e biógrafo de Sigmund Freud e o primeiro psicanalista de E. E. Cummings.⁴⁹

Cummings começa esse texto com uma fala de seu psicanalista Fritz Wittels em resposta ao que Estlin chamou de “era atômica”. Wittels diz que os tempos em que eles viviam eram ‘tempos de peste’, e que, por isso, eles deveriam encontrar a salvação neles mesmos, assim como haviam feito os contadores de histórias nos contos de Decameron. Lembrando que as histórias de Decameron acontecem na época da peste negra e que esses contadores estão fugindo desse cenário e se escondendo da peste em uma vila isolada.

É dessa forma que Cummings estabelece o cenário da história que ele vai contar em seguida, comparando a confusão em que se encontrava o mundo e as pessoas naquele tempo em que se passou o episódio que narraria com os terríveis tempos da peste negra.

Diante de tantas referências, o primeiro trabalho que tivemos foi justamente pesquisar sobre as pessoas mencionadas no texto e também sobre a associação referenciada, *The Society of Independent Artists*. Era preciso saber quem e o que eram as figuras em destaque para que conseguíssemos desvendar melhor o texto.

Passando para o momento da tradução, as primeiras dificuldades foram encontradas quando nos deparamos com as palavras *artfulness* e *artlessness*, invenções de Cummings. A primeira, apesar de existir no dicionário, seu significado usual não é o significado com o qual ela fora utilizada por ele. Temos aqui dois exemplos do uso de sufixos que são empregados para que se consiga uma intensificação conceitual e também uma ênfase na ideia que quer se propagar. Isso é bem detalhado por Irene R. Fairley, em seu livro *E. E. Cummings and Ungrammar*, já citado anteriormente em nosso trabalho:

Cummings também formava substantivos incomuns, mas não inconcebíveis, adicionando o sufixo *-ness* a adjetivos, advérbios e verbos anteriormente excluídos. Exemplos são *ceaselessness*, *nearishness*, *sustainingness*. É possível fornecer listas quase infinitas de derivações de Cummings com *-ish* (*neverish*, *howish*), *-ful* (*whichful*, *oneful*), *-est* (*beingest*, *girllest*) e outros afixos, como *-less*, *-ing*. Essas

⁴⁹ Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Fritz_Wittels. Acesso em 17/12/2018.

cunhagens serviam para expressar as ideias de Cummings de maneira mais ativa e precisa do que as formas tradicionais, ou expressões comumente disponíveis. Uma análise comparativa dos dispositivos de extensão de vocabulário dos poetas poderia fornecer um meio de distinguir entre abordagens conceituais. (FAIRLEY, 1975, p. 9, tradução nossa.)⁵⁰

Como podemos perceber dentro do texto, as palavras *artfulness* e *artlessness* foram utilizadas com o intuito de expressar a ideia de que Cummings queria desenvolver, através de uma forma mais ativa e precisa, assim como explicou Fairley na citação acima. Através do sufixo *-ness*, amplamente utilizado na língua inglesa para a formação de substantivos, Cummings produz mais um nível de significação para o substantivo *art*.

Para descrever os objetos que poderiam ser encontrados naquela exposição que não possuíam critérios julgadores para as obras que ali estavam – o que ele já havia destacado no texto – o autor lança mão de dois sufixos da língua inglesa que são pequenos, mas carregam em si todo o significado que ele busca; os objetos que ali estavam eram ‘cheios de’ ou ‘sem nenhuma’ arte. Assim, Cummings usa os sufixos *-ful* e *-less*, recorta a língua inglesa à sua maneira, e traz duas qualidades para o substantivo *art*, primeiro faz o adjetivo para os objetos ‘cheias de arte’, *artful*, depois para aqueles ‘sem nenhuma arte’, *artless*, e, por fim, retorna essas palavras à classificação de substantivos com a utilização do sufixo *-ness*.

Assim, de maneira compacta, Cummings consegue criar palavras para que o sirvam da maneira exata que ele procura. Sobre essa temática Fairley continua seus ensinamentos:

Em muitos dos exemplos acima, Cummings está criando palavras com novos significados ou expressando um conceito antigo de uma maneira concreta ou compacta. Tais formulações não são intrigantes, embora em muitos casos seja difícil afirmar sumariamente os significados transmitidos por essas expressões. (FAIRLEY, 1975, p. 9, tradução nossa.)⁵¹

Podemos perceber que a utilização dos sufixos nas palavras do texto, *artfulness* e *artlessness*, trouxe essa expressão concreta e compacta para o texto. Dessa forma, precisaríamos tentar colocar na língua portuguesa essa característica tão importante da escrita

⁵⁰ Cummings also formed unusual, but not inconceivable nouns by adding the suffix *ness* to previously excluded adjectives, adverbs, and verbs. Examples are *ceaselessness*, *nearishness*, *sustainingness*. One could provide almost endless lists of Cummings' derivations with *ish* (*neverish*, *howish*), *ful* (*whichful*, *oneful*), *est* (*beingest*, *girlest*), and other affixes such as *less*, *ing*. These coinages served to express Cummings' ideas more actively and precisely than the traditional forms, or commonly available expressions. A comparative analysis of the poets' vocabulary-extending devices could provide a means of distinguishing between conceptual approaches.

⁵¹ In many of the above examples Cummings is creating words with new meanings or expressing an old concept in a unique concrete or compact manner. Such formulations are not puzzling, though in many instances it would be difficult to state concisely the meanings conveyed by these expressions.

do autor. Entretanto, a língua portuguesa não nos ofereceu sufixos tão precisos quanto os oferecidos pela língua inglesa; mas isso não poderia ser justificativa para a não criação de palavras em português para expressar a ideia daquelas criadas por Cummings. Assim, após fazermos várias análises e experimentações, chegamos às palavras *arteosidades* e de *desarteosidades*.

Primeiramente, havíamos pensado no sufixo –oso, que transforma muitos substantivos em adjetivos que possuem essa mesma significação, ‘cheio de’, na língua portuguesa. Como por exemplo: caloroso, habilidoso, carinhoso, etc. Mas não gostamos do resultado final ‘arteoso’, não trazia aos nossos ouvidos ou à nossa imaginação a ideia final que gostaríamos de ver ali representada. Então saímos do nível sintático, e pensamos apenas no nível de significação, assim, conseguimos satisfatoriamente criar as palavras *arteosidades* e *desarteosidades*. E, pensamos que conseguimos levar ao leitor do texto na língua portuguesa um nível de significação bem próximo ao que Cummings quis representar em seu texto. Conseguimos classificar que, dentro daquela exposição, havia objetos cheios de arte, *arteosidades*, e também objetos sem nenhuma arte, *desarteosidades*.

Outros dois pontos que merecem destaque dentro das dificuldades de tradução desse texto são palavras que aparecem com grafias “erradas”, que, é claro, são “erros” intencionais na medida em que estão reproduzindo um possível sotaque daquele que fala com Cummings, o escultor Lachaise, de origem francesa. Essas ortografias diferenciadas aparecem em todas as poucas falas do escultor francês, reproduzidas dentro do texto entre aspas:

[...]

“Hello Cumming” his serene voice (addressing me, as always, in the singular) sang above chaos “have you see one litel cat?”

[...]

“Dis ting” Lachaise reverently affirmed (in the course of what remotely resembled a lull) “is paint with love.”

A primeira delas é o próprio nome do autor, Cummings, que vem sem o *s*, mas isso já vem logo em seguida explicado dentro do próprio texto, entre parêntesis, Cummings nos conta do hábito de Lachaise de sempre se dirigir a ele com o seu nome no singular. A partir daí já sabemos que Cummings trata a fala do escultor da maneira mais literal possível. Isso

porque ele deixa claras e expostas as marcas próprias do discurso daquele que conversa com ele nesse texto. Mantivemos essa característica dentro da tradução. Nesse primeiro exemplo, foi fácil, pois se tratava apenas de um *s* no nome do autor, que também em português marca o plural das palavras. Dessa forma, suprimir o *s* e explicar que a falta dele coloca o nome no singular, também faz sentido na tradução para o português.

Em seguida, temos uma pergunta feita por Lachaise, *have you see one litel cat?*. Nesse caso encontramos duas marcações no discurso, a conjugação verbal errada, o verbo *see* não está no particípio como deveria, no caso *seen*, pois temos uma pergunta no *present perfect*, que utiliza o verbo *have* como auxiliar e um verbo principal no particípio passado; como o verbo principal é o *see*, deveríamos encontrar *seen*, e não *see*, como no texto. E, na mesma pergunta temos a palavra *little* grafada *litel*. Nessa pergunta tentamos manter as marcas do discurso que imaginamos pertinentes em um estrangeiro que ainda teria sua fala sintaticamente afetada quando usa a língua portuguesa. E assim a tradução da pergunta ficou: “você já visto um gato pequena?”. Pensamos que acrescentar *já* traz a expectativa de que o verbo que virá em seguida devesse estar no passado simples, e não no particípio como traduzimos. O uso da palavra *já* nos possibilitou solucionar a lacuna do verbo auxiliar existente no inglês, do tempo verbal composto, *present perfect*, que dá ao leitor da língua inglesa a expectativa frustrada do verbo seguinte estar no particípio. Acreditamos que a lacuna fora preenchida com um paralelismo de ideias e expectativas também, uma vez que a palavra *já* faz com que o leitor da língua portuguesa espere um tempo verbal que também não é encontrado, ou seja, espera-se o passado simples do verbo – viu – e encontra-se o particípio – visto.

A próxima fala de Lachaise, também marcada entre aspas no texto, traz um traço diferenciador da pronúncia, do sotaque do escultor. Ao encontrar o objeto pelo qual ele procurava e que queria mostrar para Cummings, Lachaise diz: “*Dis ting*” e continua a frase: “*is paint with love*”. Por todo o contexto e através da frase inteira, conseguimos compreender que *Dis ting* representa as palavras *This thing*, Cummings quis colocar a fala, a sonoridade daquele discurso em evidência, e, por isso, na tradução era preciso manter esse traço. A saída que encontramos para manter algum traço da oralidade estrangeira no português e também conseguir manter o sentido da frase foi traduzir como “*Ss’acoisa*”.

E, por fim, acreditamos que há também outra conjugação fora do padrão sintático formal do inglês, com o restante da frase grafado “*is paint with love*”. Aqui a sintaxe do inglês formal seria *is painting*. Entretanto, nesse caso específico, não incorremos em nenhuma

diferenciação verbal no português, entendemos que a tradução já conservara traços suficientes do autor mantendo as marcas anteriores de oralidade e sotaques. Assim a tradução se completou com “*é pintar com amor*”.

A tradução de Prefácio a uma Exibição: IV trouxe alguns desafios que consideramos que foram superados. E, acreditamos que entregamos um texto que retrata a escrita do autor e dá ao leitor de nossa tradução a chance de conhecer um texto com algumas das características marcantes de E. E. Cummings.

4.2.8 Jottings

Os textos de Cummings intitulados de *Jottings* são aforismos (ou epigramas), que o poeta publicou, pela primeira vez, em *Wake #10* (1951). Eles são também encontrados em *A Miscellany*, publicado em 1958, e em *A Miscellany Revised*, publicado em 1965. O lirismo do poeta cria um estilo único de aforismo, a que Cowen (2010, p. 19) chama de aforismo poético.

Cummings escreveu aproximadamente duzentos *Jottings* durante sua vida (Cowen, 2010, p. 19), publicando trinta e três deles em *Wake 10* (1952). Esses últimos foram alvo de nosso estudo. São trinta e três frases curtas (variam entre duas e dezenove palavras) independentes entre si, que ora são definidas, em alguns autores, como epigramas, ora como aforismos; isso porque são em sua maioria concisos, memoráveis, inteligentes e atemporais. Em sua introdução do livro *A Miscellany* (1958), o próprio Cummings faz referência aos seus *Jottings*, classificando-os como “um conjunto de epigramas”⁵², e continua dizendo que eles “não necessitam (sinto eu) de qualquer comentário”⁵³.

Pelo fato de alguns os definirem como aforismos, e outros, como o próprio poeta, como epigramas; seguem algumas das características de aforismos e epigramas. Um aforismo ou se trata de um ditado inteligente e perspicaz ou de uma verdade geral; um epigrama é principalmente um poema curto espirituoso ou satírico, ou ainda uma afirmação pontual e muitas vezes antitética, antagônica (Welch, 2011). Em português a palavra inglesa *jottings* significa notas, breves apontamentos. Sobre essa terminologia Cowen (2010) explica:

⁵² Nas palavras de Cummings: “*a cluster of epigrams*”

⁵³ Nas palavras de Cummings: “*need (I feel) no comment*”

Prefiro o termo aforismo ao termo epigrama de Friedman, porque concordo com o crítico nova-iorquino George Steiner, que escreveu: “Quase por definição, e mesmo onde se limita estritamente a prosa coloquial, o aforismo se aproxima da condição da poesia. Sua economia formal visa surpreender em um lampejo de autoridade; pretende ser singularmente memorável, assim como um poema”. (Cowen, 2010, p. 20, tradução nossa)⁵⁴

Como existem críticos e estudiosos do trabalho de Cummings que utilizam os três termos para tratar dos *Jottings*, por vezes, referiremo-nos a eles como aforismos, outras como epigramas e às vezes até mesmo como ditos, pois, em alguns casos, eles se assemelham ou evocam algum dito popular conhecido.

Apesar de não serem alvo da dedicação de muitos estudos, os *Jottings* são singulares e se afirmam, dentro do trabalho de Cummings, por sua brevidade, assertividade e caráter dinâmico. E ainda que sejam aparentemente passageiros e pontuais, esses aforismos, rotulados pelo próprio autor de *Jottings*, e também classificados por ele como epigramas, conservam as características essenciais do poeta.

A primeira dessas características é que todos os trinta e três não utilizam a primeira letra maiúscula, como convencional para início de frases, e a transgressão à convencionalidade continua na falta de pontuação. Há também a continuidade da exploração ao eu interior e à exaltação ao individualismo, bem como a apresentação da imaginação e do sentimento como superiores ao mero conhecimento. Esses são os temas dominantes em seus *Jottings*. Como constatamos desde o primeiro aforismo, analisado no parágrafo abaixo.

Ao analisarmos o *Jotting #1 (knowledge is a polite word for dead but not buried imagination)*, aqui a palavra imaginação – que não está realmente morta – pode ser entendida como sentimento, e, da análise geral do dito, podemos entender que o sentimento é o que mais importa, ainda que esteja aparentemente morto, não está enterrado – morto e acabado –; e, acima de tudo, ele vem antes do conhecimento, este último sendo apenas um nome bonito para se tentar esconder que tudo se trata de sentimento. Dessa forma, um dos temas centrais de sua poesia, a promoção do sentimento acima do conhecimento, ou do coração acima da razão, encontra-se presente. Nas palavras de Cowen (2010) sobre esse aforismo:

⁵⁴ I prefer the term *aphorism* over Friedman’s term *epigram* because I agree with *New Yorker* critic George Steiner, who wrote: “Almost by definition, and even where it sticks strictly to colloquial prose, the aphorism nears the condition of poetry. Its formal economy aims to startle in a flash of authority; it aims to be singularly memorable, as does a poem”.

O significado lírico compacto neste aforismo é mais implícito que didático, criando uma metáfora estendida de insensibilidade (pedantismo) versus sentimento (criatividade), juxtapondo conhecimento (morte) com imaginação não enterrada (humano vivo). Esse Jotting ilustra assim as características essenciais do aforismo poético: um uso inerente da metáfora, o rearranjo da ordem das palavras e a atenção ao valor sonoro lírico, características que são excepcionalmente evidentes nos Jottings de Cummings (...). O Jotting acima está longe de ser irritante ou ranzinza; em vez disso, é provocador, e ao mesmo tempo transfixante e envolvente, despertando, assim, a imaginação do leitor. (Cowen, 2010, p. 20, tradução nossa)⁵⁵

O *Jotting #29* (think twice before you think) nos apresenta uma iconicidade da palavra *think* que aparece duas vezes na frase, remetendo ao sentido e iconizando o próprio pensamento duplo. O ato de pensar, racionalizar demais, está descrito na frase, talvez possamos relacionar o que aqui está escrito a uma declaração irônica, sugerindo que a intuição e o sentimento devem ser considerados mais confiáveis do que a própria razão. Nesse aforismo podemos fazer referência direta ao adágio “pense antes de agir”, para Cummings o adágio deveria ser “aja antes de pensar”, pois senão você poderá correr o risco de nunca agir.

Outra característica de Cummings é o emprego do parênteses para esculpir movimento e significado em sua poesia. O *Jotting #13* faz um uso perspicaz do parêntesis:

13

*of course Bacon wrote Shakespeare; but so did everybody else,
including (luckily) Shakespeare*

em nossa tradução:

13

*é claro que Bacon escreveu Shakespeare; mas assim também o fizeram todos os outros,
incluindo (felizmente) Shakespeare*

Sobre esse aforismo Cowen (2010, p. 23) diz que, em pesquisa sobre os *Jottings* de Cummings, descobriu que o autor escrevera uma versão anterior sem a palavra “*luckily*” em parêntesis. E, que sem essa inserção, a frase é lida mais rapidamente, resultando em uma declaração de prosa plana, ordinária, que, por sua vez, não tem a conclusão espirituosa e lírica

⁵⁵The compact lyrical meaning in this aphorism is implied rather than didactic, creating an extended metaphor of unfeeling (pedantry) versus feeling (creativity), juxtaposing knowledge (death) with not buried imagination (living human). This Jotting thus illustrates the poetic aphorism’s essential characteristics: an inherent use of metaphor, the rearrangement of word order, and attention to lyrical sound value, characteristics which are uniquely evident in Cummings’ Jottings (...). The above Jotting is far from irritating or nagging; instead, it is provocative, while at the same time, transfixing and engaging, thereby awakening the imagination of the reader.

própria da escrita de Cummings. Assim, a utilização do parêntesis fez toda a diferença no lirismo e conserva as características do autor.

O menor dentre eles, o *Jotting # 26* foi feito com apenas duas palavras: “*hatred bounces*”, o que nos leva a um efeito poético e de arte moderna que intriga. Nossa tradução foi “*ódio ressalta*”. Ao ler essas duas palavras juntas, o imediatismo do entendimento sai do alcance do leitor. Ele fica intrigado e examina novamente as palavras e se pergunta: ‘por que o ódio ressalta?’, ‘onde ele ressalta?’, ‘como ele ressalta?’, ‘quem o ressalta?’. Essas são considerações que transcendem o próprio sentido das palavras, e que levam a divagações.

Em nossa tradução optamos pela tradução do verbo *bounce* por *ressaltar*, já que o verbo *ressaltar* pode levar o leitor a dois níveis de significância *ressaltar* como destacar e *ressaltar* (vestido de uma ousadia e um pouco de criatividade) como saltar duas vezes. Sobre esse epigrama, Cowen (2010, p. 24):

Em um artigo sobre sátira e preconceito na poesia de Cummings, Michael Webster cita uma carta a Ezra Pound de 1955, na qual o poeta menciona este texto para avisar “Pound sobre as dificuldades de controlar uma emoção como o ódio”. Webster especula que Cummings pode ter escrito este *Jotting* depois de sua própria experiência com as acusações de antissemitismo ocasionadas por seu polêmico poema “um *kike*⁵⁶ é o mais perigoso”. (Cowen, 2010, p. 20, tradução nossa)⁵⁷

Os *Jottings # 28* e *# 31* elogiam o indivíduo real – o artista ou o poeta – que está acima de todos os outros, e que não é apenas um ser comum, ele está em um patamar mais elevado, não é como a maioria das pessoas. Ele é diferente e preza pela individualidade, pela reflexão, criatividade e imaginação.

28

most people are perfectly afraid of silence

em nossa tradução:

28

a maioria das pessoas são absolutamente amedrontadas pelo silêncio

⁵⁶ A palavra *kike* como substantivo se refere a um judeu, e como verbo se refere ao verbo bisbilhotar, espiar, espreitar, mais uma vez Cummings usa uma palavra com astúcia e se refere tanto ao preconceito quanto à acusação sofrida por ele de espionagem.

⁵⁷ In an article on satire and prejudice in Cummings’ poetry Michael Webster cites a 1955 letter to Ezra Pound in which the poet quotes this *Jotting* in order to warn “Pound about the difficulties of controlling an emotion like hatred”. Webster speculates that Cummings may have composed this *Jotting* after his own experience with the accusations of anti-Semitism occasioned by his controversial poem “a kike is the most dangerous”

31

equality is what does not exist among equals

em nossa tradução:

31

igualdade é o que não existe entre os iguais

É característico da escrita de Cummings o uso de adjetivos justapostos e superlativos, dois deles bastante encontrados em sua poesia são *mostpeople* e *somepeople*. Essas palavras são usadas para fazer referência às pessoas comuns que são dominadas pela razão e que não estão em um patamar elevado. De outro lado, temos *somepeople*, essas últimas sim são as pessoas que colocam o sentimento, o eu interior, em primeiro lugar.

Assim, essas duas palavras levam a uma transcendência de extremos opostos. Para Cummings, o artista, o poeta, as pessoas que são diferentes da maioria das outras necessitam de silêncio para imaginar, para ser reflexivo e criativo. Assim, obtemos a conclusão de que a maioria das pessoas teme o silêncio que leva a ser autorreflexivo, o silêncio que é alimento para a imaginação, o significado e a criatividade amedrontam.

Sobre *igualdade não é o que existe entre os iguais*, pode-se analisar sobre o mesmo ponto de vista que acabamos de explicar, existem *mostpeople* e *somepeople*, que, apesar de serem todos seres humanos supostamente iguais, eles, na verdade, não são nada iguais, há neles as diferenças que já foram explicadas anteriormente.

Dois *Jottings* que empregam muito bem o jogo de palavras demonstram como o aforismo poético pode criar uma borda satírica, e também trazer um elemento surpresa. São eles os *Jottings* # 23 e # 25.

23

the pigpen is mightier than the sword

em nossa tradução:

23

a porcaneta é mais poderoso que a espada

25

people who live in steel houses should pull down the lightning

em nossa tradução:

25

peessoas que moram em casas de aço deveriam desmantelar o raio

Eles mostram como a forma, o som e o jogo de palavras são parte da arte da poesia. A poesia que traz inovações estruturais, como a distorção da sintaxe, o emprego diferente da pontuação, e a criação de metáforas, através do jogo de palavras, cria efeitos que atraem o leitor e o leva à busca de significados sempre novos e inesperados. Sobre a tradução desses epigramas, é válido destacar um ponto específico no # 23.

No #23 foi especialmente difícil chegar a uma decisão final para a tradução da palavra *pigpen*. Há em inglês um jogo de significados com a palavra *pen*, o aforismo lembra o adágio “*the pen is mightier than the sword*”, em português “*a caneta é mais poderosa que a espada*”. Cummings traz apenas uma nova palavra ao adágio *pig*, mas, com isso, ele traz um novo nível de significação para o seu aforismo. Isso porque a tradução de *pigpen* é chiqueiro, pois a palavra *pen*, além de significar *caneta*, também significa *galinheiro*, *curral*, *chiqueiro*, ou seja, o lugar onde se abriga os animais. No caso do aforismo, Cummings quis deixar bem claro que o lugar a que ele queria fazer menção era o chiqueiro. E a palavra chiqueiro possui também o significado de pocilga, lugar cheio de lama e imundície, dessa forma, era necessário manter esse nível de significação.

Entretanto, não conseguimos pensar em um jogo de palavras para isso, então a primeira tradução manteve apenas a palavra chiqueiro. Depois, não contentes com o resultado, e desejosos que a palavra caneta também fizesse a construção do significado na tradução do aforismo para o leitor do português, chegamos à tradução porcaneta. Pensamos que, com isso, fazemos também o jogo de significados, usando uma característica da escrita de Cummings – a justaposição de palavras – e trazemos para o leitor as palavras porca e caneta, para que sua imaginação faça o trabalho de significação.

No tocante ao lirismo presente na musicalidade da poesia de Cummings, podemos perceber a presença desses sons também em seus aforismos. Como, por exemplo, no # 11: “*a poet is a penguin – his wings are to swim with*”. Em apenas onze palavras podemos verificar o uso de aliteração com a consoante *p* em *poet* e *penguin*, também com o *w* em *wings* e *with*, e de assonância com a vogal *i* em *is*, *his*, *swim* e *with*. Na tradução para o português, houve a

manutenção da aliteração com o *p*, também com as palavras *poeta* e *pinguim*; e também podemos constatar a ocorrência de outras duas, com o som da consoante *m*, em *um*, *um* e *pinguim*; e com o som da consoante *s*, em *suas*, *asas* e *são*. Há também a presença da assonância com a repetição da vogal *a* em *suas asas são para nadar*. Nesse aforismo, Cummings sintetiza seu pensamento sobre os poetas, eles são “pássaros estranhos” – que possuem asas, mas que não voam, nadam – que realizam o inesperado, e até mesmo o bizarro (Cowen, 2010, p. 26). O olhar de Cummings se interessa pelos estranhos (criativos e sensíveis) dentro da sociedade.

Outro aforismo que chama a atenção pelo trabalho com os sons é o #18 “*great men burn bridges before they come to them*”, em nossa tradução: “*homens notáveis aniquilam pontes antes de entrar nelas*”. As aliterações do inglês estão presentes nos sons do *b*, *m* e do *r*; conseguimos manter na tradução com os sons do *n* e do *s* se repetindo.

Sobre a tradução desse aforismo, tivemos alguns dilemas para solucionar. Em inglês existe o adágio “*don’t burn the bridge behind you*”, que pode ser interpretado de duas maneiras em português: “*não cuspa no prato que comeu*” e “*saia pela porta da frente ou não saia pela porta dos fundos*”. Claramente Cummings utilizou-se do adágio para criar seu aforismo, dessa maneira, pensamos em usar um dos adágios correspondentes em português para criar o aforismo. Primeiramente pensamos em “*grandes homens cospem no prato antes de comer*”; ou ainda “*grandes homens saem pela porta dos fundos*”. Por fim, optamos pela tradução “*homens notáveis aniquilam pontes antes de entrar nelas*”, por considerarmos que a ironia e a imagem presentes aqui são mais fortes que nas outras duas traduções.

Também, da mesma forma, citando os estranhos da sociedade (assim como no aforismo #11 que compara o poeta com o pinguim), temos o aforismo #5 que traz o palhaço agora protagonizando a cena. O *Jotting # 5: the expression of a clown is mostly in his knees*, em nossa tradução: *a expressão de um palhaço está principalmente em seus joelhos*. Cummings percebeu nas calças largas do palhaço o reflexo de seu rosto enrugado, assim como os poemas do próprio Cummings criam imagens para a imaginação dos leitores.

Podemos perceber que os *Jottings* de Cummings, além de trazerem os temas nos quais Cummings se envolveu durante toda sua escrita, apresentam também sua característica inusitada, inovadora e inspiradora. Esses epigramas (como ele mesmo os chamou) são parte da obra de altíssima qualidade que o autor nos legou.

4.3 Por uma tradução da prosa poética de Cummings

Aqui trazemos as propostas de traduções para o *corpus* delimitado nesse trabalho. Na seguinte ordem: *Speech from an Unfinished Play: I*, *Speech from an Unfinished Play: II*, *Speech from an Unfinished Play: III*, *Foreword to an Exhibit: I*, *Foreword to an Exhibit: II*, *Foreword to an Exhibit: III*, *Foreword to an Exhibit: IV* e *Jottings*.

A seguir apresentamos as traduções para o português brasileiro dos textos da tão rica e também tão inédita prosa poética de Cummings. Seu ineditismo em nossa literatura traduzida é lacuna que precisa ser preenchida urgentemente, dada à beleza e riqueza de seus textos. As propostas que seguem são fruto de um trabalho árduo e prazeroso ao mesmo tempo, e, por isso, nos deixam cheios de felicidade ao entregar aos leitores textos que antes não eram encontrados em nossa língua materna, o português.

4.3.1 Fala de uma Peça Inacabada: I

Meramente como um experimento: parem de pensar. Esqueçam, nobre e puramente, tudo. Desfaçam, graciosamente relaxem, quebrem-se em mil de pedaços, e juntem-se. Vocês podem sentir (orgulhamente ou minuciamente, humildemente ou enorme sentir) o que está para vir neste mundo? Não nada desconhecido – alguém, todo mundo, até mesmo um político econômico com sua vida na pontadolápis e seu traseiro nas nuvens, pode prever aquilo. Não algo sonhado – nenhuma pessoa, ninguém, pode adivinhar aquilo; nem mesmo um matemático físicorei com sua mão na raiz quadrada de menos um e sua mente atrás do pé de seu próprio pescoço. Oh não; o que está chegando é como significado diferente, ou nada que eu e alguém e você e todo mundo não sonhou e ninguém sabe, como uma criança está respirando é como a geografia: forma nunca foi onde, entre eles está o ar; eu digo isto. Eu digo isto; o que não conta para a você. Dê aos olhos de uma mulher o homem certo e eles te contarão; ritmo inventa quando – o que está vindo não é para comparar e incluir e discutir. O que está vindo não é para tremer, para se levantar e gritar, para ofegar o coração de alguém e vomitar tudo sobre o tapete novo. Não se preocupe; não tente imaginar, as estrelas sabem; e as árvores mesmo quando florescendo borbulhando seus brotos, algumas vezes se dobrando embaixo da neve. Trema sua voz, faça as pessoas morrerem, esconda na nãoexistência de um átomo, pegue a concessão do lixo camarada – não faz diferença alguma; apenas as flores

entendem. O pequena, O mais pequenina civilizaçãozinha, apreendam seus olhos e deem um beijo de boa noite em todas as suas lindas máquinas; ontem foi outro dia, que não importa – rosas são rosas. Eu juro a vocês pela minha cabeça imortal: se os pores de sol são magníficos (embora folhas caiam, e sorrisos passem) haverá de chegar um sussurro – mas depois do sussurro, surpresa; e em seguida, morte; depois risos (o, todo o mundo vai rir – você nunca sentiu tal mundo): finalmente, princípio; um pássaro além de cada pássaro, oceanos jovens como montanhas, universo absurdamente além aberto universo aberto, liberdade, função da impossibilidade, os filo-psico-socialistico-lósofos deitam confortavelmente; você morre, eu derreto – apenas nós podemos acontecer, repentinamente aqueles que desaparecendo perfeitamente no destino estão fatalmente vivos. Esteja vivo, portanto; generosamente exploda e nasça, seja como o mar, assemelhe-se às montanhas, dance; não deve ser perdoado você – abra sua alma como se ela fosse uma janela e com um choro não visível bravamente (através desse imensurável intensamente como o ontem silencioso) caia sobre o habilidoso estrondosamente e pequeno terrível não-significado e a alegria e sobre o novo indesculpável amanhã imensidão de flores.

Do *The New American Caravan* (New York: W. W. Norton, 1936).

4.3.2 Fala de uma peça inacabada II

Em virtude da virtude, eu,
 porestemeio da virtude, porestemeio dos poderes investidos em porestemeio de mim,
 de fato porestemeio declaro e digo que na opinião desta corte você
 é inteiramente culpado de qualquer crime ou crimes dos quais você
 seja absolutamente inocente;
 e em nome desta enorme hipocrisia,
 que, como você porestemeio sabe, não pode cometer nenhum erro,
 sendo uma sociedade baseada na igualdade de impertinência, inde-

pendentemente de e assimpordiante , e assimpordiante e assimpordiante, com liberdade

e justiça para todos,

eu porestemeio afirmo que para o melhor do meu conhecimento e crença, você

foi conclusivamente provado,

em flagrante delito, com total benefício do testemunho,

que você cometeu uma falta degenerada hedionda e desumana

ofensa contra seus inocentes e desavisados companheiros cidadãos,

sem mencionar suas vidas suas fortunas e seu

sagrado e assimpordiante,

a saber e a sapiência,

que porestemeio você era negro no momento de seu porestemeio nascimento.

Tomando isso em consideração, eu,

porestemeio da virtude de assimpordiante,

de fato porestemeio dou porestemeio a você, em nome do governo

dos Estados Unesclarecidos da Aistéfrica, aquela gloriosa e assimpordiante

alternativa que é a ilustre e assimpordiante prerrogativa

de cada e assimpordiante cidadão; e a qual está de acordo

com os ditames da justiça e da benevolência, como foi revelado aos nossos antepassados na Declaração da Interdependência; e

a qual, na ultrailuminada opinião da supercivilizada

maioria da hiperhumana e assimpordiante raça, constitui um

brilhante e assimpordiante núcleo e assimpordiante de radiante

e assimpordiante e assimpordiante:

e pluribus eunuch, ou para encurtar essa estória,

eu te dou a você a escolha de ou estar morto ou de não estar vivo,

nolens volens, da forma que você preferir.

E em nome do sagrado senso comum, eu,

porestemeio da virtude e porestemeio e assimpordiante e porestemeio

oquevocetenha,

de fato porestemeio declaro e decreto que porestemeio você deve ser

punido pelo dito crime ou crimes de acordo com aquela lei não escrita

a qual, de acordo com todas as pessoas de pensamentocorreto, rege

as ações de todas as pessoas de pensamentocorreto;

ou seja a saber,

que você deve ter seu olho direito devidamente extirpado com um

canivete bem cego, e colocado em sua boca que terá previamente

sido aberta com um machadinha;

e você deve ser encharcado com gasolina,

pendurado com uma corda,

incendiado com um fósforo,

cortado em pedaços enquanto você ainda estiver vivo,

partido ao meio pelas boas mulheres,

carimbado pelas criancinhas,

e homens fortes te farão beijar a bandeira.

Finalmente: este é o veredito irrevogável dessa corte impecável, em

sessão devidamente reunida, que o seu órgão de geração,

tendo sido devidamente tingido e embebido com o excremento líquido e

sólido de todos os cidadãos obedientesalei em geral e de

todas as pessoas patriotas em particular, seja forçosamente ofertado à sua própria mãe, que deverá imediatamente e alegremente comer isso sob pena de morte.

In Hoke signo:

Deus salve as pessoas Das pessoas!

Deus salve Todas as pessoas por causa de Algumas pessoas!

Deus salve Algumas das pessoas Todo o tempo, e todas as pessoas tomarão conta delas mesmas.

Amém.

Do the *Partisan Review*, março de 1938.

4.3.3 Fala de uma peça inacabada III

Oh vozes minhas, não me esqueçam; vozes, venham até mim, eu estou com medo, eu não sou nada, nada sem vocês – vocês são o que eu sou o qual eu não nunca conhecerei, pois conhecer é possuir: Oh mas você é o que todos não devem guardar, os pobres não são mais pobres do que os ricos, os doentes não são fracos e os saudáveis não são fortes e capitães são soldados deste que nunca será comandado; mas este é você, você – e isto é muito mais brilhante do que tudo será muito escuro e ninguém acredita em mim: mulheres não são tão mulheres e homens tão homens de forma que eles possam imaginar a maravilha disso, e sem se maravilhar eles não são ninguém; pois essa maravilha é o que eles são: todos eles podem ser menos do que nada, mas cada um pode ser mais do que qualquer alguém, cada um pode estar em todos os lugares e para sempre e cada um pode estar vivo: cada um deles pode se tornar essa maravilha integralmente e o aqui desse maravilhoso agora e o seu lindo movimento – Oh vozes minhas, nem todos os garotos que um dia morrerão podem tirar vocês de todas as garotas que um dia nasceram; e se a jovem lua dorme suas mãos estão sob o céu dela (mas sem vocês a primeira estrela não respira) e seus dedos estão acordando a terra

... silêncio.

Então cuidadosamente eu me lembrarei como eu encontrei você; era um dia de verão, a terra era feita de céu e o sol estava cheio de sinos mas nos sinos estão os choros, e então dentro do ar veio outro brilho; tudo ao redor de mim ascendeu e caiu como um coração, minha vida voou e nadou. Ela era uma garotinha, minha vida. Depois de um tempo era um dia de verão; então ela ficou, ela não nadou e voou, ela não estava tremendo pois ela era eu; e próximo a mim estavam meus animais, que são gentis e que não têm medo, que não odeiam e que não conseguem mentir porque suas mentes estão em seus olhos. “Jehanne está indo” minha vida diz a eles “alguém está me chamando, o nome dele é Michael, ele é esguio e brilhante e sua armadura se adapta a ele como a água; ao lado dele estão duas senhoras que vivem diante do altar algumas vezes, elas são lindamente altas mas eu sei os nomes delas, Margaret e Catharine. Se esses três falam com uma garotinha, ela é feita de flores.” Meus animais olham para mim e olham para mim e eles me entendem; eles são meus amigos. “Flores” eu digo a eles “flores” e seus olhos não precisam falar. – Mas vocês me tiraram desses amigos, Oh minhas vozes, e vocês me colocaram em uma estrada larga em direção ao mundo escuro; e eu atravessei as cidades como se elas fossem nuvens, e eu vim para um silêncio e no silêncio estava um fogo e homens e mulheres permaneciam de pé neste fogo. Talvez o silêncio fosse um palácio, eu não sei; talvez o fogo fosse tochas, cinquenta tochas, mil, cem, eu não sei; eu apenas olhei e olhei: e no centro do fogo se moviam homens e mulheres lindamente vestidas. E então alguém suspirou “onde está aquele por quem você procura?” e agora aqueles três que são minhas vozes vieram a mim brilhantes e claros – mais brilhantes, muito mais brilhantes, do que música e um pouco mais brilhantes do que a manhã; eles são tão brilhantes, que ninguém além de mim pode ver suas palavras: eles são tão claros, ninguém além de mim pode ouvir essa luz que canta “não tenha medo, Jehanne, pois o fogo não é um homem, Jehanne, mas no fogo está o único homem.” E (sorrindo) alguém que sou eu subiu em direção a ele e chamadas estão por toda parte acima de mim e ao redor dela, mas nós não estamos com medo, pois ela só vê ele, embora ele estivesse vestido como os outros, ele não possui nenhuma coroa e nenhum cetro: mas eu sei que ela o encontrou. E eu permaneço de pé diante daquele homem. E digo: “você é o rei.”

Silêncio...

ah – como eles riram: aqueles que odeiam, nem homens e nem mulheres; os malditos, que nem temem nem desafiam, os Ingleses; que estão acordados se eles estão dormindo e dormindo se eles estão acordados: enxameando sob um céu azul íngreme por milhares de dezenas de milhares eles vêm, rindo e rindo; rindo porque nós somos tão poucos, muito muito poucos – sim: mas fora do alcance dessa cor você está respirando e acima dela está um silêncio, e eu digo a você o silêncio está cheio de exércitos e esses exércitos são meus exércitos; eu digo a você meus exércitos são centenas de milhares e milhares e milhares de centenas de milhares: eu digo “você não pode vê-los; esses exércitos são tão grandes, apenas eu consigo ver esses exércitos.” Sim, os poucos ao redor de mim estão admirados; respirando, eles olham fixamente e olham fixamente para nada e para nada: o ar é o ar; esses homens conseguem respirar mas esses homens não conseguem ver, e eles estão menos admirados do que eu que vejo e não respiro. Não – é um sonho: não; apenas o ar azul está brilhando e está brilhando e diante de mim os piolhos da Inglaterra vêm rindo. Os homens dela olham para Jehanne. E (tremendo) eu pergunto a minha vida “Quem falou?” e minha vida responde “eu”. – Em seguida Jehanne A Empregada clama aos soldados dela “vocês acreditam?” e todos juntos como um único homem esses homens respondem a ela “sim!” e o mundo falou flechas e um pássaro cantou e a terra se abriu. Quem monta primeiro, em armadura clara, elevando bem alto a brancura de uma bandeira que é asas? Jehanne: e em volta de Jehanne homens sem asas vivem para seus ombros na fumaça de barrigas a explodir, e atrás Jehanne homens que não conseguem nadar patinam no gelo de cérebros Ingleses; e além de mim e acima de mim perfeitamente estão taxando milhões de quem nenhuma vida mas apenas a minha sonhou... . Então como aqueles que odeiam saltaram através de suas risadas e tropeçaram – olhem, as linhas contorcem; vejam: as formas estremeçam e encolhem – agora eles correm: por todos os lugares diante de nós nem mulheres que não são homens estão correndo, elas estão correndo; cambaleando, estão caindo; enquanto nós cortamos batemos e picamos esfaqueamos espancamos até embaixo baixo elas vão borbulhando e embaixo gritando cujas carnes esmorecem sob nós (suas cabeças não estão rindo esses dentes mordem através desses pescoços) e por que? Isso não tem porquê: isso agora é mais do que nosso, aqui nós não somos algumas sombras chamadas nós mesmos, agora nós estamos em Deus juntos você e eu; Dele são tais exércitos como preencherão nosso sangue com sempre: isso é o significado Dele e de nós mesmos, meus amigos; agora nós somos feitos de um segredo. Oh pois esses exércitos sobre mim novamente e sobre vocês, meus soldados; vocês empurrando violentamente sacudindo vocês agarrando entrecortando cortando vocês mergulhando através da risada morta, vocês e o bom fedor de vocês e a chama resistente dos seus olhos, sim; e um

grito de aço rasgado e claro contorcer de bandeiras brilhantes todas agarradas com novos raios de sol e todo o rugir de uma grande batalha ao redor de todos nós com almas morrendo e paredes caindo, e o flutuar de um cavalo negro embaixo de mim!

... silêncio...

alguém está perdido, alguém que eu devo encontrar. Onde ela está; onde? Eu apenas olho e olho, mas existe nada e esse nada nem se move nem não se move – e então dentro desse nada está outro, um nada que é algo. Ou alguém? Isso tem olhos. Sshhhiii. Fale bem baixo: sussurre: será que esse é o alguém a quem você procura? Não. Não; pois meu alguém foi feito de flores, e elas se movem – flores crescem e abrem e elas se fecham e desaparecem; esse alguém não morre ou vive, esse alguém apenas parece: Isso não pode crescer. Somente essa coisa não está adormecida, mas Isso está sonhando; Isso está sonhando mas Isso está falando – eu ouço palavras; escutai: eu ouço Isso dizer: “Jehanne que nocauteou com socos cavaleiros de suas armaduras, Jehanne que esmagou príncipes em pedacinhos, Jehanne que viu um homem ajoelhando-se e um rei ascendendo e ele, só ele, de pé: coroado com uma coroa e empoderado com um cetro, enquanto pessoas choravam e riam e dançavam e caíam e os sinos balançavam para fora em direção às montanhas e os rios da França derretiam.” Essas são as palavras que eu ouço no sonho d’Isto; e eu estou com medo. – Você menos que ninguém; você algo dentro de um nada: pra onde foram meus bons amigos, meus verdadeiros gentis amigos que não conseguem odiar e que não sentem medo? Isto sonha, mas Isto fala. – para onde eles foram, e seus olhos que não conseguem mentir, só aqueles que me entendem e a quem eu entendo: onde? Isto olha, mas Isto não vê. Responda: quem é você? – Eu? – Não –! Não olhe: leve seus olhos para dentro de seus olhos novamente! Você não – você Isto – você poderia ter sido ... minha Jehanne? Oh eu poderia ter sonhado um rei? Aqueles sinos estavam ruindo e aqueles dançarinos estavam vivendo em minha cabeça e caindo e aquelas pessoas estavam rindo em meu coração e chorando? Criaturas que não são homens e não são mulheres – teria eu as sonhado? Alguma vez já existiu algum fogo e algum silêncio e algum dia de verão? Você – você com o cabelo assassino – me diga; já houve uma única vez alguma pessoa com armadura como água e senhoras muito mais altas que a luz do sol, me chamando gentilmente e chorando muito docemente, até uma garotinha que é feita de flores?

silêncio.

- Mas eles acreditaram! Meus soldados não viram, não; eles puderam apenas respirar, sim; mas eles acreditaram. Agora eu posso apenas respirar, agora eu posso acreditar: eu sou um

soldado agora; eu não sou um sonho – um outro alguém se foi, um outro alguém está morto e o alguém que eu sou está completamente sozinho: não... não, agora ela consegue ouvir uma garotinha chorando e chorando, e dizendo “me ajude – eu estou perdida: eu estou em pé num lugar escuro, estou com um medo terrível desse escuro, eu sou o meu coração caindo e subindo mas em toda parte está escuro; escuro – falem comigo, minhas vozes! Oh falem! Os ótimos médicos têm rostos como livros e eu não consigo ler: falem: - Oh minhas vozes, os rostos deles que não são rostos me odeiam só porque eu amo vocês: esses não estão mortos, eles não são nem Ingleses – eles são coisas: eu estou sob o poder de coisas que não tem mãos e nem pés: coisas me seguem em todos os lugares; elas ouvem meu sonhar quando eu estou dormindo, coisas estão colhendo minha única vida vermelha em grandes pedaços pequenos; ouçam-me, minhas vozes – coisas me desnudam com seus olhos surdos e eu sinto frio quando elas me cobrem de perguntas. Me diga – Isto é a Jehanne – fale com ela, vocês vozes: eu vim para morrer entre as coisas porque eu não teria me tornado uma coisa?” – Então a garotinha chora e chora; e eu não estou morto. Era uma vez ela era feita de flores. Por isso os grandes rostos que eu não consigo ler me comerão. E ainda sim eu não devo ler. Eu não devo conhecer. Nunca; pois conhecer é possuir. Eu devo apenas entender... silenciosamente. – Mas você deve viver, mas nada nunca poderá machucar, minhas vozes, que são todas lindas e todas livres; perfeitamente vocês são felicidade e canto, vocês são primavera quando ela toca a primeira árvore com olhos dela e os campos dançam, vocês são todos os riachos brancos que riem e choram e as colinas verdes que crescem – em qualquer lugar sol e estrelas e a lua estão vivos apenas porque sua luz é a luz deles e eles brincam em seu dia, que é sempre muito mais perto do que perto, mais perto do que é, mais perto do que mais perto e o mais perto e agora e mais perto do que como os pássaros nadam pelo ar e por que os peixes voam pelo oceano.

- Obrigado!

Oh eu não estou com medo, minhas vozes! Vocês devem estar muito orgulhosas de mim, pois eu ficarei muito lindo para vocês: eu me vestirei cuidadosamente em fogo vermelho denso e em fogo branco penetrante e em fogo calmo azul arredondado. Agora não está escuro e não há mundo: perfeitamente começa a crescer um brilho mais brilhante do que todo o céu e do que o mar e do que a terra; em todos os lugares Jehanne está viva apenas, em todos os lugares essa ascensão maravilhosamente poderosa apenas cor é a felicidade dela. E na ascensão da felicidade dela, mais alta que qualquer um do que qualquer coisa do que nada, está Ele a Quem ela pode conhecer: escutai: só a Ele, a Ele, a vida dela está chamando e chorando e

cantando “meu Amor! meu Amor! fora de toda essa luz que é minha alegria vem até Você uma mulher que é mais do que toda rainha: olhe, suas asas começam a abrir – Rei De Todos Os Reis, coloque seus maravilhosos olhos ao meu redor enquanto eu ascendo para além das flores mais íngremes que respiram – veja; agora todas as pequenas chamas estão me levantando mais alto do que amanhã em todas as suas mãos – Homem Que É Deus! pegue desses dedos vivos rapidamente um pássaro brilhante”

Do *Furioso*, Verão de 1944; também em *This Is My Best* (New York: The Dial Press, 1942).

4.3.4 Prefácio a uma exposição: I

Pessoas simples, pessoas que não existem, preferem coisas que não existem, coisas simples.

“Bem” e “mal” são coisas simples. Você me bombardeia = “mal”. Eu bombardeio você = “bem”. Pessoas simples (que, a propósito, governam esse, por assim dizer, o que chamamos de mundo) sabem disso (elas sabem tudo) enquanto pessoas complexas – pessoas que sentem algo – são muito, muito ignorantes e realmente não sabem de nada.

Nada, para pessoas de conhecimento simples, é mais perigoso do que ignorância. Por quê?

Porque sentir algo é estar vivo.

“Guerra” e “paz” não são perigosas ou vivas: longe disso.

“Paz” é a ineficiência da ciência. “Guerra” é a ciência da ineficiência. E ciência é conhecimento e conhecimento é medida.

Pessoas ignorantes devem realmente ser ensinadas; ou seja, elas devem ser obrigadas a parar de sentir algo, e forçadas a começar a conhecer e a medir tudo. E então (somente então) elas não ameaçarão a própria nãoexistência do que todas as pessoas simples chamam de civilização.

Muito felizmente para você e para mim, o sol nãocivilizado brilha para o “bem” e para o “mal” da mesma forma. Ele é um artista.

Arte é um mistério.

Um mistério é algo imensurável.

E na medida em que toda criança e mulher e homem podem ser imensuráveis, arte é o mistério de cada homem e mulher e criança. E na medida em que um ser humano é um artista, céus e montanhas e oceanos e raios e borboletas são imensuráveis; e arte é cada mistério da

natureza. Nada mensurável pode estar vivo; nada que não esteja vivo pode ser arte; nada que não possa ser arte é verdadeiro: e toda nãoverdade não vale uma vida amaldiçoada...

rubrica: faz parte de minha complexa esperança que as figuras aqui expostas não sejam nem “boas” nem “más”, nem d’paz nem d’guerra – que (pelo contrário) elas sejam vivas.

Do catálogo do *onemanshow* no Centro de Arte Britânico Americano, N.Y.C., Março de 1944.

4.3.5 Prefácio a uma exposição: II

Você é o autor de A Cela Enorme?

Eimi

É mim?

Eu sou.

Ah – isso é latim?

Grego.

Bem, eu gostaria de te fazer algumas perguntas em inglês.

Que tal em Americano.

Tudo bem; em Americano.

Supimpa.

Por que você pinta?

Exatamente pela mesma razão pela qual eu respiro.

Isso não é uma resposta.

Não existe nenhuma resposta.

Há quanto tempo não há resposta?

Desde que eu me lembro.

E há quanto tempo você escreve?

Desde que eu me lembro.

Eu quis dizer poesia.

Eu também.

Me diga, sua pintura não interfere na sua escrita?

Muito pelo contrário: elas amam uma a outra profundamente.

Elas são muito diferentes.

Muito: uma é pintura e a outra é escrita.

Mas seus poemas são bem difíceis de entender, enquanto que suas pinturas são tão fáceis.

Fáceis?

É claro – você pinta flores e garotas e pores do sol; coisas que todos entendem.

Eu nunca o encontrei.

Quem?

Todos.

Você já ouviu falar em pintura não-representacional?

Eu sou.

Perdão?

Eu sou um pintor; e pintura é não-representacional.

Nem todas as pinturas.

Não: pintar casas é representacional.

E o que um pintor de casas representa?

Dez dólares por hora.

Em outras palavras, você não quer ser sério –

Precisa de dois para ser sério.

Bem, deixe-me ver... ah sim, mais uma pergunta: onde você vai morar depois que essa guerra acabar?

Na China; como de costume.

China?

É claro.

Mais ou menos onde na China?

Onde um pintor é um poeta.

Do catálogo de *onemanshow* na Galeria Memorial, Rochester, N. Y., maio de 1945.

4.3.6 Prefácio a uma exposição: III

Vendida (do jeito que Papai Noel aprendeu com a Morte) uma época rigorosamente não disponível – cujos dentes já deram com a língua e cujo cavalo já está selado e cujo ninguém já não é ninguém diferente (porque religião é o ópio, e paz! é fissão, e venha nos deixar ajustar até que todo o mundo seja uma ultrafamília infrahumana de supersubidiotas se afogando prazerosamente em visões-telejukefilmeradio) e cujos milagres hipercientíficos não podem parar de acontecer (porque todo dia sem exceção deve ser natal ou então aqueles três vendedores sábios podem parar de colocar os seus mais e mais luxuosos milênios aos pés do bebê João ninguém esquecido ao golpe incorporado) – eu tenho a grande honra de lembrar você, que “Vida” (como a Senhorita Estranheza ensinou a Ele) “é uma questão de ter nascido”; mas “Arte é uma questão de estar vivo”

Do catálogo de *onemanshow* no Centro de Arte Britânico Americana, N.Y.C., maio de 1949.

4.3.7 Prefácio a uma exposição: IV

"Estamos vivendo uma época de peste", disse Fritz Wittels; quando eu mencionei algo chamado de era atômica "então, como os contadores de histórias do Decameron, precisamos encontrar a salvação em nós mesmos".

Muitos anos não regenerados atrás, antes de todos serem um pouco melhor do que todos os outros, a cidade de Nova York ostentava um fenômeno intitulado A Sociedade dos Artistas Independentes; cujas exposições anuais abriam com quase tumultos - em parte devido ao número fantástico de expositores (porque as taxas de adesão eram moderadas), mas principalmente porque (já que não existia júri) um “Programa Independente” certamente incluiria toda a variedade não imaginável de arteosidades e de desarteosidades; mais ocasionalmente uma obra (ou peça) de arte.

Eu estava lutando contra uma gentalha peculiarmente jovial de turistas, no que era possivelmente a menos ortodoxa de todas as "aberturas" dos Independentes, quando no meio do nada o escultor Lachaise se materializou gentilmente. “Olá Cumming” sua voz serena (dirigindo-se a mim, como sempre, no singular) cantou acima do caos “você já visto um gato pequena?” Eu balancei minha cabeça. Ele acenou - e ombro a ombro nós gradualmente nos contorcemos entre os vários quartos enormes; abarrotados de excentricidades de inspiração e fervilhando do que chamamos enganosamente humanidade. Finalmente nós paramos. Ele apontou. E eu me vi cara a cara com uma pequena tela mostrando um gatinho.

Durante aquela época longínqua, imagens que não podiam ser rotuladas como "acadêmicas" ou "experimentais" eram geralmente tidas como "ingênuas". Mas a pequenina saudável e espontânea pintura à minha frente transcendia a classificação. Bombardeada por atrocidades cromáticas que iam desde a não-representatividade sem vida até o anedotismo mortal, ela permaneceu em sua completude e encantamento.

“Ss’acoisa” Lachaise reverentemente afirmou (no decorrer do que remotamente lembrava uma calmaria) “é pintar com amor”.

Do catálogo de onemanshow na Universidade de Rochester, maio de 1957.

4.3.8 Jottings

Apontamentos

1

conhecimento é uma palavra educada para a imaginação que está morta mas não foi enterrada

2

tudo próximo da água parece melhor

3

leva três para se fazer uma criança

4

só enquanto conseguimos rir de nós mesmos é que não somos ninguém mais

5

a expressão de um palhaço está principalmente em seus joelhos

6

propriedade privada começou no instante que alguém teve uma ideia própria

7

não permaneça sob sussurros

8

irmão, isso não é um pulo pra você: isso é um século pra mim

9

finais são começos com chapéus

10

nunca adie até hoje o que você pode fazer ontem

11

um poeta é um pinguim – suas asas são para nadar

12

nada retrocede como o progresso

13

é claro que Bacon escreveu Shakespeare; mas assim também o fizeram todos os outros,
incluindo (felizmente) Shakespeare

14

não que ela não fosse um marido fiel

15

uma corrente não é mais fraca que seu elo perdido

16

muitos pais não existiriam se seus filhos tivessem sido um pouco mais cuidadosos

17

deixa as pedras que rolam repousar

18

homens notáveis aniquilam pontes antes de entrar nelas

19

quando os Americanos deixam de ser eles mesmos eles começam a se comportar uns com os outros

20

you não pode f... a Estátua da Liberdade

21

falso é semelhante. Falsos dentes

22

entre em trabalho de parto, com um coração coçando e uma palma de ouro: conduzindo (pelo nariz) a humanidade, em uma união adequada

23

o chiqueiro é mais poderoso que a espada

24

detalhe: nosso mundo acabou de dar um suspiro de crença

25

peças que moram em casas de aço deveriam desmantelar o raio

26

ódio ressalta

27

leva espaço para ser homem

28

a maioria das pessoas são absolutamente amedrontadas pelo silêncio

29

pense duas vezes antes de você pensar

30

uma pessoa inteligente luta por causas perdidas, percebendo que as outras são meramente efeitos

31

igualdade é o que não existe entre os iguais

32

pode ser medonho ser velho, mas é pior não ser jovem

33

o sono é a mãe da coragem

De *Wake* No. 10, 1951.

5. APONTAMENTOS FINAIS

Edward Estlin Cummings é um nome reconhecido na literatura mundial por seu estilo de experimentação radical com a forma, a pontuação, a sintaxe e tantos outros traços que o definem como um grande artista. Sua Obra é vasta e é composta por desenhos, pinturas e textos cheios de lirismo, sons, imagens e ritmos nas mais diferentes formas. Apesar de ter escrito grande número de textos em prosa poética, não encontramos na literatura traduzida brasileira um grande número de exemplares desses textos. O ineditismo dos textos de Cummings das obras *A Miscellany* (1958) e *A Miscellany Revised* (1965) é lacuna que precisa ser preenchida. Esses livros contêm quase que a totalidade dos textos em prosa produzidos pelo autor.

Miscelânea, como o próprio conceito diz, é uma reunião de textos literários variados, ou ainda um emaranhado de coisas diversas, é uma mistura. É uma obra composta de escritos sobre diversos assuntos. E esse é o resumo do que é o livro de Cummings que serviu de inspiração para este trabalho. Além dessa dimensão de sentido, podemos fazer referência também ao gênero textual híbrido que domina os textos que compõem a obra, a prosa poética. Nas análises feitas no decorrer desta dissertação, a cada leitura que era realizada, mais era possível enxergar a poesia nas narrações feitas e a narração dentro da poesia. Miscelânea também pode ser o resumo dos diversos Cummings que se apresentam dentro dos pseudônimos utilizados pelo autor em vários dos textos dentro da obra. Uma obra que intriga e instiga o leitor, e, que não se sabe a razão pela qual é ainda muito pouco conhecida no Brasil, apesar de ter sido publicada pela primeira vez há sessenta e um anos. Diante dessa realidade, vimos a necessidade de se começar um trabalho de tradução desses textos, por isso é que o projeto inicial desta dissertação foi concebido e executado. Como frutos desse trabalho, esperamos despertar nos leitores-tradutores o desejo de dar continuidade no preenchimento da lacuna que existe na obra traduzida no Brasil desse autor tão expressivo.

O trabalho proposto por vezes assustou, mas na maioria das vezes o espírito que nos tomou foi apenas o imenso desejo de ver textos tão nobres acessíveis ao público brasileiro. As dificuldades na tradução de Cummings existem e são muitas; mas isso não pode ser por si só

resposta para que esses textos permaneçam inalcançáveis por aqui. Nas palavras de Irene R. Fairley:

Cummings é frequentemente ridicularizado como obscuro, e as acusações não são sem base. O leitor pode esperar encontrar referências pessoais ou trechos de canções e anúncios contemporâneos, cujo contexto está em algum lugar fora do poema, de modo que alguns poemas ou nuances possam permanecer para sempre intrigantes. [...] Mas esses itens, felizmente, não são predominantes nem difundidos. Além disso, muitos dos poemas que contêm tais referências obscuras podem ser apreciados apesar das ligações ausentes, desde que o leitor tenha dominado o vocabulário de Cummings. (FAIRLEY, 1975, p. 4)⁵⁸

Para a realização deste trabalho foi fundamental que primeiro nos debruçássemos sobre os estudos de gêneros textuais. Por isso, o Capítulo 1 foi de fundamental importância para que conseguíssemos exercer a tarefa tradutória que estava por vir. Como colocado aqui, a prosa poética é um gênero que não é muito estudado, e, por isso, não há muito material disponível. Para nosso socorro, Paixão (2014) foi fundamental nesse descortinamento de conceitos. Acabamos por nos convencer que estávamos diante de um gênero híbrido, como por diversas vezes mencionamos ao analisar os textos de Cummings. Há poesia na prosa, há poesia nas narrações, há verdadeiras poesias narrando eventos, tudo isso presente nos textos que traduzimos.

Toda essa miscelânea, essa união de características em um mesmo texto traz a possibilidade de interpretações diversas. Acreditamos que isso ocorre porque percebemos a presença de diversas vozes dentro desses textos, há neles, além da intertextualidade, uma intersubjetividade. Como nos ensina Bakhtin, as relações intersubjetivas são construídas no diálogo, mas ali também está presente a subjetividade. Assim, é possível afirmar que as pessoas são uma junção, uma miscelânea de diferentes vozes, e todo esse conjunto faz delas sujeitos históricos e ideológicos. E, se os sujeitos são históricos e ideológicos, suas produções terão essas marcas e essas vozes que os constituem. Percebemos que essa realidade se faz presente na Obra de Cummings. Há diversas vozes ali, que discursam de formas distintas, fazendo com que as lutas e crenças do autor sejam percebidas através dessas falas. Muitas

⁵⁸ Cummings is frequently derided as obscure, and the accusations are not without basis. The reader can expect to encounter personal references or bits of contemporary songs and advertisements, the context for which lies somewhere outside the poem, so that some poems or nuances may remain forever puzzling. [...] But such items are, happily, not predominant nor pervasive. Furthermore, many of the poems which do contain such obscure references may be enjoyed despite missing links, providing the reader has mastered Cummings vocabulary.

vezes, o artista, como ser iluminado que é, além de ser histórico e ideológico, é também ser atemporal e universal; sua Obra o confere essa condição. Esse é o caso de Cummings.

Para a tradução da prosa poética de Cummings também foi necessário fazer levantamentos das melhores teorias a serem utilizadas como fundamentação das escolhas tradutórias que estavam por vir. Para isso o Capítulo 2 nos trouxe a segurança necessária para que fizéssemos a transcrição dos textos e para que pudéssemos preservar os discursos que ali se encontravam. Os ensinamentos de Meschonnic e as teorias de Haroldo de Campos foram essenciais para desenvolver nossas traduções, foram a eles que recorremos quando precisamos criar e ao mesmo tempo deixar as marcas do autor em nossa tradução. O Capítulo 3 nos proporcionou um mergulho na vida e nas cercanias que rodearam a existência de Cummings. Ele foi fundamental para que nos aproximássemos mais do autor.

Quando nos sentimos seguros, e bem fundamentados, passamos a tarefa principal, a tradução em si. Como colocado inicialmente nestas considerações, essa foi uma tarefa dura, mas extremamente satisfatória. O resultado final nos deixou muito alegres e levou nosso pensamento ao início desta jornada que foi aceita desde o primeiro encontro com os textos de *A Miscellany Revised* (1965). Ao lermos os textos traduzidos tivemos a certeza do dever cumprido e o desejo de que essas traduções inspirem novos tradutores a se entregarem a tarefa de trazer a prosa poética de Cummings para a literatura traduzida brasileira. Dar, enfim, o devido valor aos textos que estão negligenciados há mais de seis décadas.

6. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*. 3.ed. São Paulo: EDUNESP, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (1973)

CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.
- COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- COWEN, John Edwin. *E. E. Cummings' 'Jottings' and José Garcia Villa's 'Xocerisms' – Invoking Lyricism in Creating the Poetic Aphorism*. in *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 17, 2010, pages 19–28.
- FAIRLEY, Irene R. *E. E. Cummings and ungrammar: a study of syntatic deviance in his poems*. New York: Watermill Publishers, 1975.
- FREIRE, Rafael Augusto Duarte. *Tradução comentada do EIMI de E. E. Cummings*. Dissertação USP, 2017.
- FRIEDMAN, N. *e. e. Cummings, The Growth of a Writer*. Illinois University Press, 1964.
- KENNEDY, Richard S. *E. E. Cummings Revisited / Richard S. Kennedy*. Twayne's United States authors series; TUSAS 637. New York: Twayne; Toronto: Maxwell Macmillan Canada; New York: Maxwell Macmillan International, c1994.
- KRISTEVA, J. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974a.
- LARANJEIRA, Mário. *Poetas de França hoje 1945-1995*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Poética da tradução: do sentido à significância*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- MELO, Ronilson Ferreira de. *A gesticulação semiótica de e. e. cummings na tradução de Augusto de Campos*. Dissertação UEC, 2006.
- MOISES Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MOISÉS, M. A prosa poética. In: _____ *A criação literária: Prosa*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2000. v.2. p. 19-68.
- OLIVEIRA, Wagner Humberto Durães de. *Tradução Poética: a recriação da presença nos poemas de E. E. Cummings*. UnB, 2011.
- PAIXÃO, Fernando. *A arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*. 1ª. ed. – São Paulo: Iluminuras, 2014.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

PAZ, Octavio. *La casa de la presencia*. Obras completas – Edición del autor. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In:_____.*Variedades*. Tradução de Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.201-219.

WELCH, Michael Dylan. *The Tiny Room: The Jottings of E. E. Cummings*. in Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society 17, 2010, pages 7–18.

7. ANEXOS

7.1 Textos de Partida

7.1.2 Speech from an Unfinished Play: I

Solely as an experiment: stop thinking. Forget, nobly and purely, everything. Undo, graciously relax, break yourselves out of a thousand pieces, and come together. Can you feel (proudly or minutely, humbly or enormously feel) what's coming into this world? Not anything unknown – someone, everyone, even an economizing politician with his life at the end of a leadpencil and his arse on the clouds, can predict that. Not something dreamed – no one, anyone, can guess that; even a physicking mathematician with his hand on the square root of minus one and his mind at the back of his own neck. O no; what's arriving is as unlike meaning, or anything I and somebody and you and everybody didn't dream and nobody knows, between them air is; I say it. I say it; which does not tell you. Give a woman's eyes the right man and they'll tell you; rhythm invents when – what's coming is not to compare and include and discuss. What's coming is not to tremble at, to stand up and scream about, to gasp one's heart out for and vomit all over the new rug about. Don't worry; don't try to imagine, the stars know; and the trees even when bursting with buds, sometimes ifbending under snow. Wave your voice, make people die, hide in the nonexistence of an atom, get the garbage concession tovarich – that makes no difference; only flowers understand. O little, O most very little civilization, pull your eyes in and kiss all your beautiful machines goodnight; yesterday was another day, which doesn't matter – roses are roses. I swear to you by my immortal head: if sunsets are magnificent (though leaves fall, smiles pass) there shall arrive a whisper – but after the whisper, wonder; and the next, death; then laughter (o, all the world will laugh – you never smelled such a world): finally, beginning; a bird beyond every bird,

oceans young like mountains, universe absurdly beyond opening universe opening, freedom function of impossibility, the philo-psycho-socialistico-losophers curl up; you die, I melt – only we may happen, suddenly who by disappearing perfectly into destiny are fatally alive. Be alive therefore; generously explode and be born, be like the sea, resemble mountains, dance; it shall not be forgiven you – open your soul as if it were a window and with a not visible cry bravely (through this immeasurable intensely how silent yesterday) fall upon the skillful thunderously and small awful unmeaning and the joy and upon the new inexcusably tomorrowing immensity of flowers.

From *The New American Caravan* (New York: W. W. Norton, 1936).

7.1.2 Speech from an Unfinished Play: II

by virtue of by virtue, I,
 by hereby virtue of the hereby powers vested in hereby me,
 do hereby declare and say that in the opinion of this court you
 are completely guilty of any crime or crimes of which you
 are absolutely innocent;
 and in the name of this great hypocrisy,
 which, as you hereby know, can do no wrong,
 being a society based upon the equality of importunity, irre-
 spective of andsoforth andsoforth or andsoforth, with liberty
 and justice for all,
 I hereby affirm that to the best of my knowledge and belief you
 have been conclusively proved,
 in flagrante delicto, with full benefit of testimony,
 to have committed a foul degenerate heinous and inhuman
 offense against your innocent and unsuspecting fellowciti-
 zens, not to mention their lives their fortunes and their
 sacred andsoforth,
 namely and to wit,
 that hereby you were black in colour at the time of your hereby

birth.

In consideration of which, I,
 by hereby virtue of andsoforth,
 do hereby extend to hereby you, on behalf of the government
 of the Benighted States of Hysterica, that glorious andso-
 forth alternative which is the illustrious andsoforth preroga-
 tive of every andsoforth citizen; and which is in accordance
 with the dictates of justice and of mercy, as revealed to our
 forefathers in the Declaration of Interdependence; and
 which, in the ultraenlightened opinion of the supercivilized
 majority of the hyperhuman andsoforth race, constitutes a
 glowing andsoforth nucleus andsoforth of radiant andso-
 forth andsoforth:

e pluribus eunuch , or to make a long story brief,

I give you the choice of either being dead or of not being alive,
 nolens volens, whichever you prefer.

And in the sacred name of commonsense, I,
 by hereby virtue and by hereby andsoforth and by hereby
 whathaveyou,

do hereby pronounce and decree that hereby you shall be pun-
 ished for said crime or crimes according to that unwritten
 law which, according to all rightthinking people, governs
 the actions of all rightthinking people;

namely and to wit,

that you shall have your right eye suitably excised with a very
 dull penknife, and placed in your mouth which has previously
 been opened with a hatchet;

that you shall be soaked with gasoline,

hanged with a rope,

lighted with a match,

cut down while you are alive,

slit up the middle by good women,

stamped on by little children,

and made to kiss the flag by strong men.

Finally: it is the irrevocable verdict of this impeccable court, in due session assembled, that your organ of generation, having been suitably tinged and bedewed with the liquid and solid excrement of all lawabiding citizens in general and of all patriotic persons in particular, shall be forcefully proffered to your own mother, who shall immediately and joyfully eat thereof under penalty of death.

In Hoke signo:

God save the people From the people!

God save All of the people for Some of the people!

God save Some of the people All of the time, and all of the people will take care of themselves.

AMEN

From the *Partisan Review*, March 1938.

7.1.3 Speech from an Unfinished Play: III

O my voices, don't forget me; voices, come to me, I am afraid, I am nothing, nothing without you—you are myself which I shall never know, for to know is to hold: O but you are what everyone may not keep, the poor are not poorer than the rich, the sick are not weak and the well are not strong and captains are soldiers of this who will never be commanded; but this is you, you—and it is much brighter than everything will be very dark and not anyone believes me: women are not so women and men so men that they may imagine the wonder of it, and without wonder they are no one; for this wonder is themselves: all of them can be less than nothing; but each may be more than any someone, each may be everywhere and forever and each may be alive: each of them may become this wonder wholly and the here of this wonderful now and its beautiful

moving—O my voices, not all the boys who shall ever die can take you from all the girls who were ever born; and if the young moon sleeps your hands are under her sky (but without you the first star does not breathe) and your fingers are waking the earth

. . . silence.

Then carefully I'll remember how I found you; it was a summer day, the earth was made of sky and the sun was full of bells but in the bells are cries, and then into the air came another brightness; everything around me climbed and fell like a heart, my life flew and swam. She was a little girl, my life. After a while it was a summer day; then she stood, she did not swim and fly, she was not trembling for she was me; and near me were my animals, who are kind and who are not afraid, who do not hate and who cannot lie because their minds are in their eyes. "Jehanne is going" my life tells them "someone is calling me, his name is Michael, he is slender and shining and his armour fits him like water; beside him are two ladies who live before the altar sometimes, they are very beautifully tall but I know their names, Margaret and Catharine. If these three speak to a little girl, she is made of flowers." My animals look at me and look at me and they understand; they are my friends. "Flowers" I tell them "flowers" and their eyes do not need to speak. —But you took me from these friends, O my voices, and you put me on a wide road into the dark world; and I went through cities as if they were clouds, and I came to a silence and in the silence was a fire and men and women stood in this fire. Perhaps the silence was a palace, I don't know; perhaps the fire was torches, fifty torches, a thousand, a hundred, I don't know; I only looked and looked: and in the center of the fire moved men and women beautifully dressed. Then someone whispered "where is he whom you seek?" and now those three who are my voices came to me bright and clear—brighter,

much brighter, than music and a little brighter than the morning; they are so bright, no one but me can see their words: they are so clear, no one but me can hear this light who sings “don’t fear, Jehanne, for the fire is not a man, Jehanne, but in the fire is the only man.” And (smiling) someone who I am went up into it and flames are all above me and all around her, but we are not afraid, for she sees him only, although he was dressed like the others, he has no crown and no sceptre: but I knew she had found him. And I stand before that man. And I say “you are the king.”

Silence ...

ah—how they laughed: the haters, not men and not women; the goddams, which do not fear or dare, the English; which are awake if they are asleep and asleep if they are awake: swarming under a blue steep sky by thousands of tens of thousands they come, laughing and laughing; laughing because we are so few, so very few—yes: but beyond this colour you are breathing and above it is a silence, and I tell you the silence is full of armies and these armies are my armies; I tell you my armies are hundreds of thousands and thousands of hundreds of thousands:

I say “you cannot see them; these armies are so huge, only I can see these armies.” Yes, the few around me are amazed; breathing, they stare and stare at nothing and at nothing: the air is the air; these men can breathe but these men cannot see, and they are less amazed than I who see and do not breathe. No—it is a dream: no; only blue air is shining and is shining; and before me the lice of England come laughing. Her men look at Jehanne. And (trembling) I ask my life “who has spoken?” and my life answers “me.”—Then Jehanne The Maid cries to her soldiers “do you believe?” and all together like one man these men answer her “yes!” and the world spoke arrows and a bird sang and the earth opened. Who rides first, in clear armour, lifting high the whiteness of a banner which is wings?

Jehanne: and around Jehanne men without wings live to their shoulders in the smoke of bursting bellies, and behind Jehanne men who cannot swim skate on the ice of English brains; and beyond me and above me perfectly are charging millions whom no life but only mine has dreamed... Then how those haters leaped through their laughter and tripped—look, the lines writhe; see: the shapes wince and cringe—now they run: everywhere before us not women who are not men are running, they are running; stumbling, are tumbling; as we lop hit and chop stab smite until down down they go bubbling and down screaming whose flesh wilts under us (their heads are not laughing these teeth bite through these necks) and why? This has no why: this now is more than ours, here we are not some shadows called ourselves, now we are in God together you and I; His are such armies as will fill our blood with always: this is His meaning and our own, my friends; now we are made of one secret. —O for those armies over me again and over you, my soldiers; you thrusting yanking you grappling hacking mowing you diving through dead laughter, you and the good stink of you and the tough blaze of your eyes, yes; and a yell of steel split and clean wriggling of bright flags all grabbed with new sunlight and all the roaring of a high battle around us all with souls dying and walls falling, and the floating of a black horse under me!

., . silence . . .

someone is lost, someone I must find. Where is she; where? I only look and look, but there is nothing and this nothing neither moves nor does not move—and then within this nothing is another, a nothing which is something. Or someone? It has eyes. Hush. Speak very softly: whisper: can this be the someone whom you seek? No. No; for my someone was made of flowers, and they move—flowers grow and open and they close and disappear; this someone does not die or live, this someone

only seems: it cannot grow. Only this something is not asleep but it is dreaming; it is dreaming but it is speaking—I hear words; hark: I hear it saying “Jehanne who has knocked big-fisted knights out of their armour, Jehanne who has smashed princes into smithereens, Jehanne who has seen a man kneeling and a king rising and him, only him, standing: crowned with a crown and sceptred with a sceptre, while people cried and laughed and danced and fell down and the bells swung out into the mountains and the rivers of France melted.” These are the words I hear in its dream; and I am afraid.—You less than no one; you something within a nothing: where are my good friends gone, my true kind friends who cannot hate and who do not fear? It dreams, but it speaks.—where have they gone, and their eyes which cannot lie, only who understand me and whom I understand: where? It looks, but it does not see. Answer: who are you?—Me? No—! Don't look: take your eyes into your eyes again! You not—you it—could you have been . . . my Jehanne? O can I have dreamed a king? Were those bells crashing and were those dancers living in my head and falling down and were those people laughing in my heart and crying? Creatures which are not men and are not women—have I dreamed them? Was there ever any fire and any silence and any summer day? You—you with the murdered hair—tell me; was there once any someone in armour like water and ladies much taller than sunlight, calling to me gently and very sweetly crying, until a little girl is made of flowers ?

silence.

—But they believed! My soldiers did not see, no; they could only breathe, yes; but they believed. Now I can only breathe; now I can believe: I am a soldier now; I am not a dream—someone else is gone, someone else is dead and the someone who I am is all alone: no . . . no, now she can hear a little girl crying and crying, and saying “help me—I am lost: I am stand-

ing in a dark place, I am terribly afraid of this dark, I am my heart falling and climbing but everywhere is dark; dark—speak to me, my voices! O speak! The great doctors have faces like books and I cannot read: speak: —O my voices, their faces which are not faces hate me only because I love you: these are not dead, they are not even English—they are things: I am in the power of things which have no hands and no feet: things follow me everywhere; they listen to my dreaming when I am asleep, things are picking my one red life into large little pieces; hear me, my voices—things undress me with their deaf eyes and I am cold when they cover me with questions. Tell me—it is Jehanne—speak to her, you voices: have I come to die among things because I would not become a thing?” —So the little girl cries and cries; and I am not dead. Once upon a time she was made of flowers. Therefore the big faces which I cannot read will eat me. And still I shall not read. I shall not know. Ever; for to know is to hold. I shall only understand... quietly. —But you shall live, but nothing shall ever hurt you, my voices, who are everything beautiful and everything free; perfectly you are gladness and singing, you are spring when she touches the first tree with her eyes and the fields dance, you are all the white brooks who laugh and cry and the green hills who grow—anywhere sun and stars and the moon are only alive because your light is their light and they play in your day, which is always much nearer than near, nearer than is, nearer than nearer and nearest and now and nearer than how the birds swim through the air and why the fish fly through the sea.

—Thanks!

O I am not afraid, my voices! You shall be very proud of me, for I will be very beautiful for you: I will dress myself carefully in thick red fire and in sharp white fire and in round blue cool fire. Now it is not dark and there is no world: perfectly begins to grow a brighter brightness than all of the sky and of the sea

and of the earth; everywhere Jehanne only is alive, everywhere this climbing wonderfully mighty only colour is her gladness. And in her gladness rising, taller than everyone than everything than nothing, stands He Whom she may know: hark—to only Him, to Him, her life is calling and crying and singing “my Love! my Love! out of all this light which is my joy comes to You a woman who is more than every queen: look, her wings begin to open—King Of All Kings, put your great eyes around me as I climb beyond the steepest flower which breathes - see; now all of the little flames are lifting me higher than tomorrow in all of their hands—Man Who Is God! take from these alive fingers quickly one shining bird”

From *Furioso*, Summer 1941; also *This Is My Best* (New York: The Dial Press, 1942).

7.1.4 Foreword to an Exhibit: I

Simple people, people who don't exist, prefer things which don't exist, simple things.

“Good” and “bad” are simple things. You bomb me = “bad.” I bomb you = “good.” Simple people (who, incidentally, run this so-called world) know this (they know everything) whereas complex people—people who feel something—are very, very ignorant and really don't know anything.

Nothing, for simple knowing people, is more dangerous than ignorance. Why?

Because to feel something is to be alive.

“War” and “peace” are not dangerous or alive: far from it. “Peace” is the inefficiency of science. “War” is the science of inefficiency. And science is knowing and knowing is measuring.

Ignorant people really must be educated; that is, they must be made to stop feeling something, and compelled to begin

knowing or measuring everything. Then (then only) they won't threaten the very nonexistence of what all simple people call civilization.

Very luckily for you and me, the uncivilized sun mysteriously shines on "good" and "bad" alike. He is an artist.

Art is a mystery.

A mystery is something immeasurable.

In so far as every child and woman and man may be immeasurable, art is the mystery of every man and woman and child. In so far as a human being is an artist, skies and mountains and oceans and thunderbolts and butterflies are immeasurable; and art is every mystery of nature. Nothing measurable can be alive; nothing which is not alive can be art; nothing which cannot be art is true: and everything untrue doesn't matter a very good God damn . . .

item: it is my complex hope that the pictures here exhibited are neither "good" nor "bad," neither peacelike nor warful— that (on the contrary) they are living.

From the catalogue of a onemanshow at the American British Art Center, N.Y.C., March 1944.

7.1.5 Foreword to an Exhibit: II

Are you the author of The Enormous Room ?

Eimi.

A me?

I am.

Oh—is that Latin?

Greek.

Well, I'd like to ask you a few questions in English.

How about American?

All right; in American.

Fine and dandy.

Why do you paint ?

For exactly the same reason I breathe.

That's not an answer.

There isn't any answer.

How long hasn't there been any answer?

As long as I can remember.

And how long have you written ?

As long as I can remember.

I mean poetry.

So do I.

Tell me, doesn't your painting interfere with your writing?

Quite the contrary: they love each other dearly.

They're very different.

Very: one is painting and one is writing.

But your poems are rather hard to understand, whereas your paintings are so easy.

Easy?

Of course—you paint flowers and girls and sunsets; things that everybody understands.

I never met him.

Who?

Everybody.

Did you ever hear of nonrepresentational painting?

I am.

Pardon me?

I am a painter, and painting is nonrepresentational.

Not all painting.

No: housepainting is representational.

And what does a housepainter represent?

Ten dollars an hour.

In other words, you don't want to be serious—

It takes two to be serious.

Well, let me see ... oh yes, one more question: where will you live after this war is over?

In China; as usual.

China?

Of course.

Whereabouts in China?

Where a painter is a poet.

From the catalogue of a onemanshow at the Memorial Gallery, Rochester, N.Y., May 1945.

7.1.6 Foreword to an Exhibit: III

Sold (as Santa Claus learned from Death) a strictly not give-
 able epoch—whose bag is out of the cat and whose horse is in
 the saddle and whose anybody is anybody else (because religion
 is the opium, and peace! it's fission, and come let us
 adjust until the whole world's an infrahuman ultrafamily of
 supersubmorons delightedly drowning in telejukemovieradio-vision)
 and whose hyperscientific miracles can never stop
 happening (because every day without exception must be
 christmas or else those three wise salesmen might stop laying
 their more and more de luxe millenniums at the common feet
 of the forgotten babe joe blow incorporated)—I have the very
 great honour to remind you, through one of the arts of silence,
 that "Life" (as Miss Weird taught Him) "is a matter of being born";
 but "Art is a question of being alive"

From the catalogue of a onemanshow at the American British Art Center,
 N.Y.C., May 1949.

7.1.7 Foreword to an Exhibit: IV

“We are living in a time of plague” said Fritz Wittels; when I mentioned something called an atomic era “so, like the story-tellers of the Decameron, we must find salvation in ourselves.”

Many unregenerate years ago, before everybody was a little better than everybody else, New York City boasted a phenomenon entitled The Society of Independent Artists; whose yearly exhibitions opened with near riots—partly on account of the fantastic number of exhibitors (for membership fees were moderate) but chiefly because (since no jury existed) an “Independent show” was sure to comprise every not imaginable variety of artfulness and artlessness; plus occasionally a work (or play) of art.

I was wrestling some peculiarly jovial mob of sightseers at possibly the least orthodox of all Independent “openings,” when out of nowhere the sculptor Lachaise gently materialized. “Hello Cumming” his serene voice (addressing me, as always, in the singular) sang above chaos “have you see one litel cat?” I shook my head. He beckoned—and shoulder to shoulder we gradually corkscrewed through several huge rooms; crammed with eccentricities of inspiration and teeming with miscalled humanity. Eventually we paused. He pointed. And I found myself face to face with a small canvas depicting a kitten.

During that distant epoch, pictures which couldn't be labelled either “academic” or “experimental” were usually pronounced “naive.” But the healthily spontaneous little painting opposite me transcended classification. Bombarded by chromatic atrocities ranging all the way from lifeless nonrepresentationality to deathful anecdotalism, it remained completely and charmingly itself.

“Dis ting” Lachaise reverently affirmed (in the course of what remotely resembled a lull) “is paint with love.”

From the catalogue of a onemanshow at the University of Rochester, May 1957.

7.1.8 Jottings

1

knowledge is a polite word for dead but not buried imagination

2

everything near water looks better

3

it takes three to make a child

4

only as long as we can laugh at ourselves are we nobody else

5

the expression of a clown is mostly in his knees

6

private property began the instant somebody had a mind of his own

7

don't stand under whispers

8

brother, that's not a buck to you: that's a century to me

9

ends are beginnings with their hats on

10

never put off till today what you can do yesterday

11

a poet is a penguin — his wings are to swim with

12

nothing recedes like progress

13

of course Bacon wrote Shakespeare; but so did everybody else,
including (luckily) Shakespeare

14

not that she wasn't a faithful husband

15

a chain is no weaker than its missing link

16

many parents wouldn't exist if their children had been a little more careful

17

let rolling stones lie

18

great men burn bridges before they come to them

19

when Americans stop being themselves they start behaving each other

20

you can't see the statue of liberty

21

false is alike. False teeth

22

enter labor, with an itching heart and a palm of gold: leading
(by the nose) humanity, in a unionsuit

23

the pigpen is mightier than the sword

24

item: our unworld has just heaved a sigh of belief

25

people who live in steel houses should pull down the lightning

26

hatred bounces

27

il faut de l'espace pour etre un homme

28

most people are perfectly afraid of silence

29

think twice before you think

30

an intelligent person fights for lost causes, realizing that others are merely effects

31

equality is what does not exist among equals

32

it may be dreadful to be old but it's worse not to be young

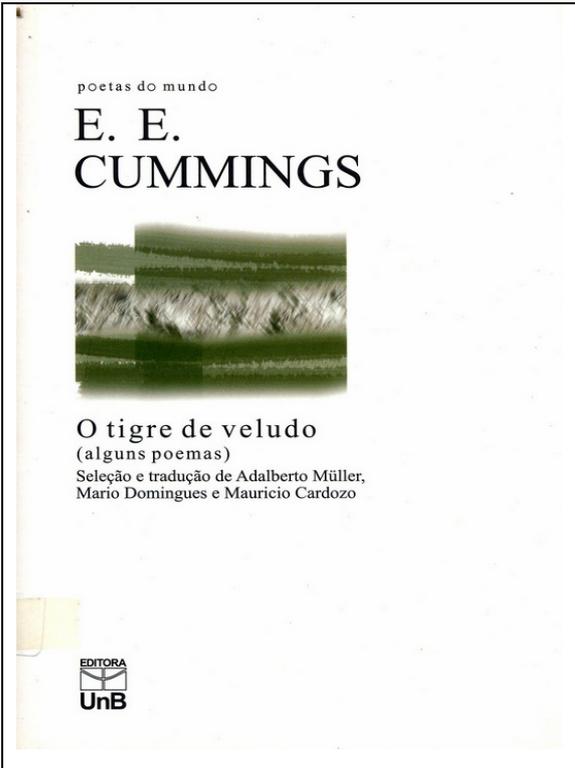
33

sleep is the mother of courage

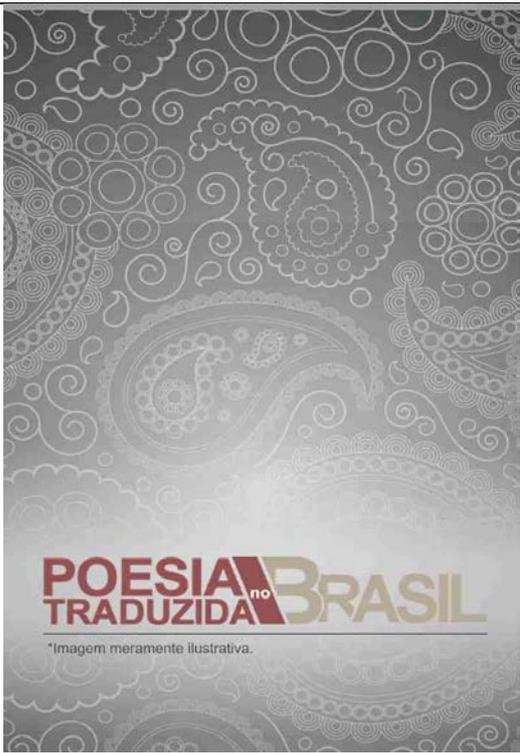
From *Wake* No. 10, 1951.

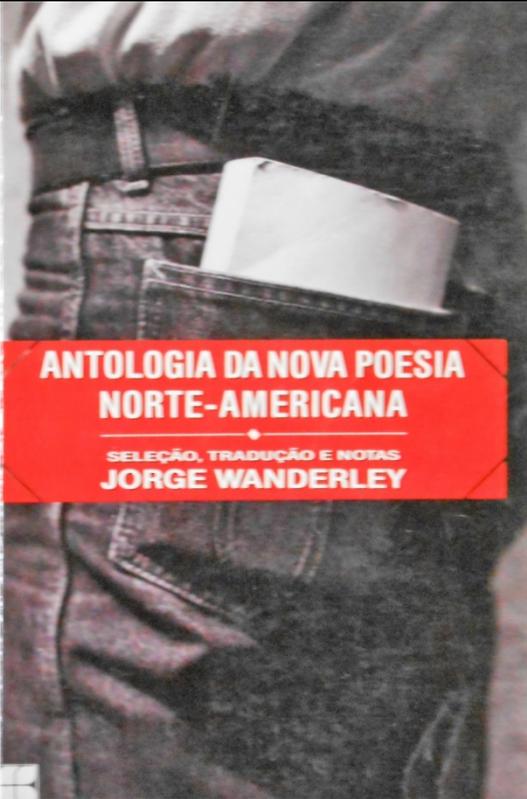
7.2 Algumas Capas dos Livros de E. E. Cummings Traduzidos para o Português do Brasil

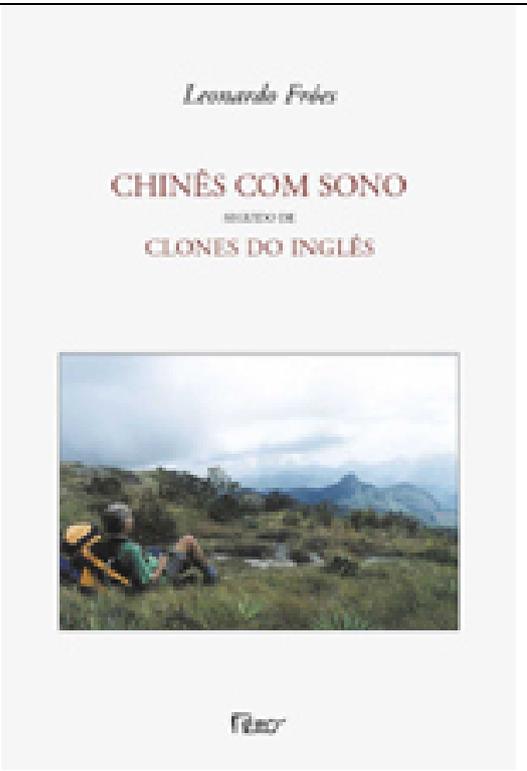
Abaixo seguem algumas das capas dos livros traduzidos para o português do Brasil. Durante nossa pesquisa encontramos algumas capas desses livros. Como parte da pesquisa inicial dessa dissertação, pensamos que essas capas podem ser úteis para futuros pesquisadores que se interessem pela tradução de Cummings.

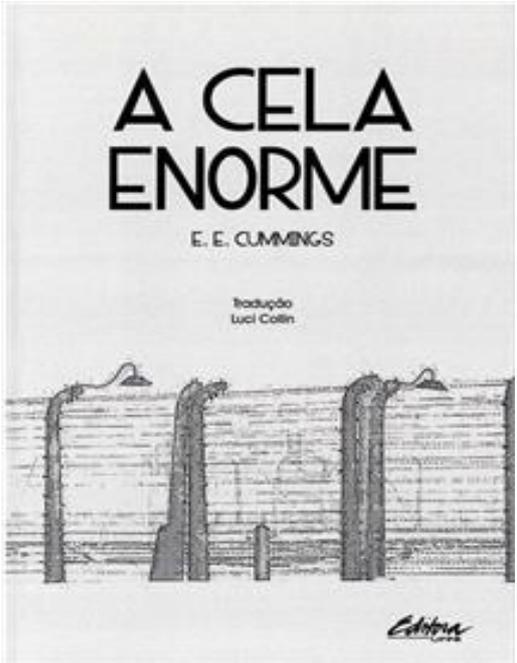
	<p>O tigre de veludo</p> <p>Título: O tigre de veludo</p> <p>Autor: CUMMINGS, E. E. (1894 - 1962)</p> <p>Tradutor: Adalberto Müller; Maurício Cardozo; Mário Domingues</p> <p>Editora: Brasília: Editora da UNB</p> <p>Ano da 1ª edição: 2007</p> <p>Coleção: Poetas do Mundo</p> <p>Nº de páginas: 117</p> <p>Edição bilíngue: Sim</p> <p>Língua do original: Inglês</p> <p>Literatura do original: Norte-americana</p> <p>Período literário: Século XX, Modernismo</p>
---	---

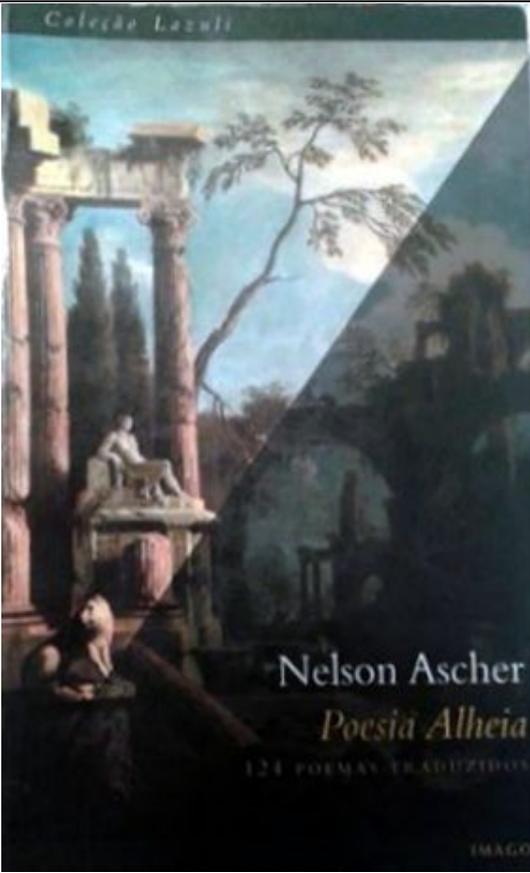
	<p>Título: 4 CONTOS Título original: Fairy Tales. isbn: 9788540506466 Idioma: Português Encadernação: Capa dura Formato: 19 x 31 Páginas: 48 Ano de edição: 2014 Ano copyright: 1950 Edição: 1ª</p> <p>4 CONTOS: Autor: E. E. Cummings Ilustrador: Guazzelli Tradutor: Claudio Alves Marcondes</p>
---	---

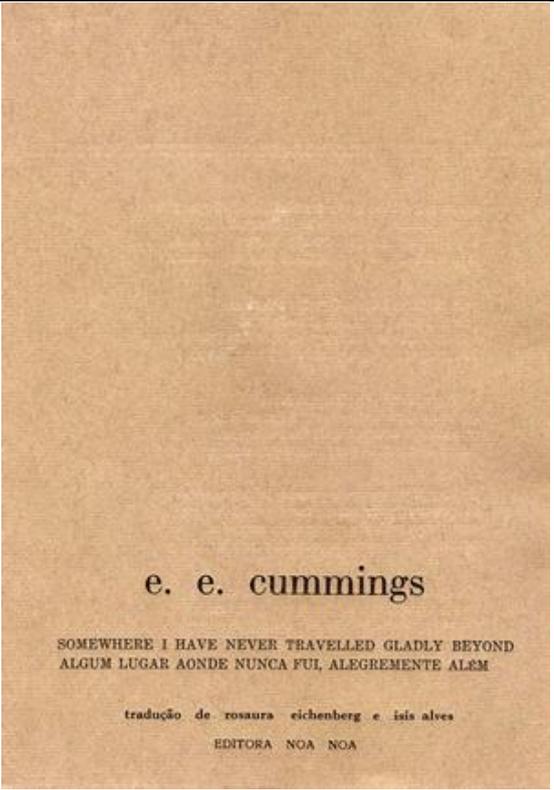
	<p>Cummings: 20 poemas</p> <p>Categoria: Autor único</p> <p>Título: Cummings: 20 poemas</p> <p>Autor: CUMMINGS, E. E. (1894 - 1962)</p> <p>Tradutor: Carlos Loria</p> <p>Editora: Salvador: Código</p> <p>Ano da 1ª edição: 1990</p> <p>Edição bilíngue: Não</p> <p>Língua do original: Inglês</p> <p>Literatura do original: Norte-americana</p> <p>Período literário: 'Século XX, Modernismo</p>
--	---

 <p>ANTOLOGIA DA NOVA POESIA NORTE-AMERICANA SELEÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS JORGE WANDERLEY</p>	<p>Antologia da nova poesia norte-americana</p> <p>Categoria: Antologia</p> <p>Título: Antologia da nova poesia norte-americana</p> <p>Autor: Vários, entre eles Cummings.</p> <p>Tradutor: Jorge Wanderley</p> <p>Editora: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira</p> <p>Ano da 1ª edição: 1992</p> <p>Edição bilíngue: Não</p> <p>Língua do original: Inglês</p> <p>Literatura do original: Norte-americana</p> <p>Paratexto: Introdução e notas do tradutor.</p>
--	--

 <p><i>Leonardo Fróes</i></p> <p>CHINÊS COM SONO SEGUIDO DE CLONES DO INGLÊS</p> <p><i>Rocco</i></p>	<p>Chinês Com Sono Seguido de Clones do Inglês</p> <p>Categoria: Antologia</p> <p>Título: Chinês Com Sono Seguido de Clones do inglês</p> <p>Autor: WYATT, Thomas; SIDNEY, Philip; SWIFT, Jonathan; COWPER, William; BRONTË, Emily; HARDY, Thomas; HOPKINS, Gerard Manley; CUMMINGS, E. E.; MACNEICE, Louis; BERRYMAN, John; LAX; Robert; DUNN, Douglas</p> <p>Tradutor: Leonardo Fróes</p> <p>Editora: São Paulo: Rocco</p> <p>Ano da 1ª edição: 2005</p> <p>Edição bilíngue: Não</p> <p>Língua do original: Inglês</p>
---	---

	<p>A Cela Enorme</p> <p>Autor: E. E. Cummings</p> <p>Editora: UFPR</p> <p>Coleção: CLASSICOS</p> <p>Tradução: Luci Collin</p> <p>Título: A Cela Enorme</p> <p>isbn: 9788573352870</p> <p>Idioma: Português</p> <p>Encadernação: Brochura</p> <p>Formato: 15 x 21 x 1,5</p> <p>Páginas: 252</p> <p>Coleção: CLASSICOS</p> <p>Ano de edição: 2011</p> <p>Ano copyright: 2011</p> <p>Edição: 1ª</p>
---	---

	<p>Poesia alheia</p> <p>Categoria: Antologia</p> <p>Título: Poesia alheia</p> <p>Autor: Vários, entre eles Cummings</p> <p>Tradutor: Nelson Ascher</p> <p>Editora: Rio de Janeiro: Imago</p> <p>Ano da 1ª edição: 1998</p> <p>Coleção: Lazuli</p> <p>Nº de páginas: 378</p> <p>Edição bilíngue: Sim</p> <p>Língua do original: Várias</p> <p>Literatura do original: Várias</p> <p>Período literário: Vários</p> <p>Paratexto: Prefácio do tradutor. Orelhas por Arthur Nestrovski</p> <p>Obs. sobre a obra: Esta antologia reúne 124 poemas de sessenta poetas, constituindo um panorama da poesia ocidental.</p>
---	---

 <p>e. e. cummings</p> <p>SOMEWHERE I HAVE NEVER TRAVELLED GLADLY BEYOND ALGUM LUGAR AONDE NUNCA FUI, ALEGREMENTE ALÉM</p> <p>tradução de rosaura eichenberg e isis alves EDITORA NOA NOA</p>	<p>Algum lugar aonde nunca fui, alegremente além</p> <p>Categoria: Autor único</p> <p>Título: Algum lugar aonde nunca fui, alegremente além</p> <p>Autor: CUMMINGS, E. E. (1894 - 1962)</p> <p>Tradutor: Rosaura Eichenberg; Isis Alves</p> <p>Editora: Florianópolis: Noa Noa</p> <p>Ano da 1ª edição: 1987</p> <p>Nº de páginas: 4</p> <p>Edição bilíngue: Sim</p> <p>Língua do original: Inglês</p> <p>Literatura do original: Norte-americana</p> <p>Período literário: Século XX, Modernismo</p> <p>Obs. sobre a obra: Plaquete, quatro páginas.</p>
---	--