


RESSALVA

Atendendo solicitação do(a) autor(a), o texto completo desta dissertação será disponibilizado somente a partir de 31/05/2024.

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

LAURA MOREIRA TEIXEIRA

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



ARARAQUARA – S.P.
2022

LAURA MOREIRA TEIXEIRA

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

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

Linha de pesquisa: Teorias e Críticas da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: CAPES/ PROEX Código de Financiamento 001

ARARAQUARA – S.P.
2022

T266e

Teixeira, Laura Moreira

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

270 f. : il., fotos

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

Orientador: Antônio Donizeti Pires

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

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

Essa ficha não pode ser modificada.

LAURA MOREIRA TEIXEIRA

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

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

Linha de pesquisa: Teorias e Críticas da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: CAPES/PROEX Código de Financiamento 001

Data da defesa: 31/05/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dr. Antônio Donizeti Pires

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

Membro Titular: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

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

Membro Titular: Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

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

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

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

AGRADECIMENTOS

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

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

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

Agradeço à Banca Examinadora:

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

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

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

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

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

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

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

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

Emily Dickinson (1960, p.209)

RESUMO

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

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

ABSTRACT

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

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

LISTA DE FIGURAS

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

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

SUMÁRIO

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

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

Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Considerações Finais

Caro leitor, interessado na obra de E. E. Cummings, curioso ou simples passante, peço sua licença para retomar agora a primeira pessoa, minúsculo “eu” cummingsiano, como fizera no início deste trabalho.

Como mencionara anteriormente, esta pesquisa foi fruto de um interesse particular pela obra cummingsiana, como acredito que deva ser a origem de muitas, se não da maioria, das pesquisas mundo afora. A curiosidade, provavelmente, é o que nos move e nos instiga a revolver a terra da literatura de modo a arar um trabalho, semear as ideias (oriundas tanto das muitas leituras bibliográficas e não bibliográficas, quanto de nosso próprio intelecto) e, em seguida, colher os frutos, aqueles pontos pretos contra o branco do papel, dispostos com nosso suor, e, ao final, conseguir uma maior consciência do mundo e não apenas do autor e das obras estudados e, por conseguinte, uma maior consciência de nós mesmos. Muito de minha admiração por E.E. Cummings se baseia em uma camaradagem de ideias que vi em mim mesma e encontrei correlata na obra deste poeta tão excêntrico e tão particular.

Com efeito, agora que retomo todo o trabalho em busca de uma conclusão, vejo o percurso simultaneamente longo e curto de estudos desse poeta, percurso que aqui encerro e não sei se volto a percorrer, mesmo que por outras veredas. Busquei, com a pesquisa, cobrir a relação de leituras da obra cummingsiana entre seu país, Estados Unidos, e o meu, Brasil, países de proporções continentais, ao mesmo tempo similares e distintos. A tarefa árdua, complicada e duvidosa chegou ao final em meio a uma crise tanto pessoal, quanto mundial, já que a pandemia de COVID-19 que assola o mundo fez com que muitos dos valores se metamorfoseassem, inclusive os meus próprios.

O que foi possível, todavia, perceber, ao final destes dois anos, e de maneira a concluir esta dissertação, retomando desde o primeiro capítulo, foi que Cummings, de certo modo, foi uma espécie de “ovelha negra” do cânone poético estadunidense. Alfonso Canales (1969), tradutor espanhol de E.E. Cummings, de maneira análoga a Augusto de Campos, cedo teve interesse pela poesia cummingsiana, chegando, inclusive, a traduzir alguns dos poemas experimentais do poeta, tais como o famoso “*Bufallo Bill’s*” (1925) e “*o pr*” (1935). O que nos compete, contudo, apontar a respeito de Canales (1969) é um comentário muito sagaz que fez a respeito desta obra tão contraditória, comentário que cito a seguir: “paradoxalmente, a popularidade deste poeta tem sua raiz em um total anti-popularismo. Ele jamais pretendeu fazer concessões; sua rebeldia ante toda possível concessão à facilidade o converteu em um ser

numinoso, envolto no mistério de suas obscuras fórmulas”²⁶⁹ (CANALES, 1969, p.6, tradução nossa). Canales (1969), assim, foi capaz de tocar o ponto principal que envolve a falta de popularidade de Cummings, que, para outras tradições literárias, mostrava-se seu aspecto mais interessante: o mistério que envolve a obra. Como espero que tenha sido possível perceber, por mais que apontem e tratem de aspectos negativos, o volume de textos críticos dirigidos à obra cummingsiana é razoável. A popularidade enraizada no antipopularismo tem fundamento, pois todos os grandes críticos do período quiseram dar seu parecer. O que também espero que tenha sido notado, foi um certo consenso por parte dos críticos, isto é, muitas das discussões giraram sobre os mesmos aspectos, como se a crítica se alimentasse mutuamente e respondesse mais uma à outra do que à própria obra em si.

T.S. Eliot (1992) faz o seguinte comentário em obra cujo título não será mencionado primeiramente: “se examinarmos sua obra em detalhes, parece que não encontraremos nada além de uma escrita descuidada, ideias pueris que não se pautaram na erudição literária ou mesmo acadêmica, experimentos aleatórios de vários tipos de escrita”²⁷⁰ (ELIOT, 1992, p.27, tradução nossa). Após a leitura da presente pesquisa, tal assertiva facilmente poderia ser parte de um ensaio a respeito da obra, não apenas poética, de Cummings. Como sabemos, uma das críticas encontradas repetidamente no conjunto de textos a respeito da obra do poeta dizia respeito a sua imaturidade. Outrossim, foi a questão da formação acadêmica. Conquanto tenha se igualado a Eliot e a Pound em intelectualidade e conhecimento da Tradição Clássica e da Literatura como um todo, seus temas muitas vezes não conjugavam a complexidade dos dois poetas acima mencionados, sendo, na verdade, vistos como “simplistas”, pouco desenvolvidos, trabalhados com uma técnica que mais brincava com o leitor do que propriamente escondia alguma verdade transcendental. Retomando Eliot, uma vez mais, o poeta chegou, com efeito, a fazer um pronunciamento que pode muito bem ter guiado a crítica feita a E. E. Cummings, para além de sua influência no controle do debate literário do período: “Tenho uma opinião muito alta sobre Cummings como poeta, malgrado minha aversão por sua tipografia” (*apud* CAMPOS, 2015f, p.28-29, grifo próprio). Todavia, o ensaio mencionado primeiramente não trata de E.E. Cummings. Na verdade, trata de um poeta muito anterior a ele, outro complexo autor do cânone estadunidense, influência para outras literaturas, como a francesa, importante

²⁶⁹ “Paradójicamente, la popularidad de este poeta tiene su raíz en un total anti popularismo. Jamás pretendió hacer concesiones: su rebeldía ante toda posible concesión a la facilidad lo convirtió en un ser numinoso, envuelto en el misterio de sus oscuras formulas” (CANALES, 1973, p.6).

²⁷⁰ “If we examine his work in detail, we seem to find in it nothing but slipshod writing, puerile thinking unsupported by wide reading or profound scholarship, haphazard experiments in various types of writing” (ELIOT, 1992, p.27).

para a própria formação da Literatura Americana: Edgar Allan Poe (1809-1849), e o ensaio se intitula “*From Poe to Valéry*” (1948). Eliot (1992) presume, no que concerne a Poe, que os leitores norte-americanos

gostam de acreditar que compreendem seus poetas de uma maneira mais minuciosa do que qualquer estrangeiro. Contudo, Eliot acredita que [os americanos] deveriam estar preparados para enfrentar a possibilidade de que [...] franceses [Baudelaire, Mallarmé e Valéry] enxergaram algo em Poe que os falantes de inglês deixaram passar despercebido (ELIOT, 1992, p.28, tradução nossa).²⁷¹

À vista disso, o julgamento de Poe e de Cummings por parte de seus leitores conterrâneos se revela prematuro. Caso observemos por esse ângulo, parece ter havido uma dinâmica similar entre os Simbolistas Franceses e os Poetas Concretos brasileiros. Poe, de fato, só passou a contar com um aplauso crítico após sua releitura levada a efeito por Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Os concretos, por seu turno, estiveram entre os primeiros a tratar programaticamente do *corpus* mais experimental de Cummings e a compreendê-lo inserido na perspectiva das novas estruturas poemáticas, além de terem iniciado o fim do “boicote e ignorância” que rodeou, durante muito tempo, a obra de Cummings.

Quando voltamos nossos olhos para o percurso literário, estético, filosófico e técnico de E. E. Cummings notamos que desde o início ele se enquadrou em um nicho próprio. Com efeito, no início da carreira do autor, anos 1920, em que, como observado anteriormente, novas formas literárias estavam surgindo e os poetas estavam, como Stein comentou, dispostos a romper com as tradições anteriores, a maior parte das obras dos artistas do período era original. Assim, a obra, por exemplo, de Marianne Moore, Wallace Stevens, T.S. Eliot, Ezra Pound e do próprio E. E. Cummings apresentou rupturas extremas nunca antes vistas e, mais ainda, uma obra diferia da outra em diversos aspectos. O controle do debate literário só, de fato, surge após os anos de 1930, em que esses autores já haviam produzido um maior corpo de obras poéticas e a novidade começava a virar uma espécie de tradição. Deste modo, após dez anos de publicação, começou-se a ver diferenças estéticas entre a Literatura, mais especificamente, a poesia considerada boa e digna de exame daquelas que deixaram de interessar. Como visto com a crítica Babette Deutsch (1962), depois de quase vinte anos de publicação, a técnica cummingsiana passou a ser desinteressante, ou seja, ela se desgastou devido à repetição.

²⁷¹ “*Like to believe that [they] understand [their] poets better than any foreigner can do; but [Eliot] think[s] [they] should be prepared to entertain the possibility that these Frenchmen [Baudelaire, Mallarmé, Valéry] have seen something in Poe that English-speaking readers have missed.*” (ELIOT, 1992, p.28).

Cummings, contudo, em momento algum mudou sua forma de pensar a poesia. Como visto ao longo do primeiro capítulo, diferentemente dos poetas de sua geração, sua poesia foi mais particular, influenciada, primeiramente, por sua família. Seu pai, Edward Cummings, e sua mãe, Rebecca Cummings, incutiram, desde cedo, o conceito de individualidade no filho, o qual foi por ele trabalhado ao longo de toda a sua carreira, sendo possível vê-lo tanto em sua filosofia quanto em sua técnica e, claro, pelo “i” em minúsculas, assinatura do autor, que –hoje vemos – chegou a separá-lo do restante das produções do período que trabalhava fortemente com a despersonalização poética. Cummings, por outro lado, investiu de personalidade sua obra e, conquanto tenha sido influenciado pelas novas formas artísticas, especialmente em seu período de estudante em Harvard, tudo que foi por ele internalizado destas novas formas, foi convertido em uma técnica que não deixou de trabalhar com a individualidade.

Contudo, um dos pontos que mais distinguem Cummings de Eliot e Pound e dos poetas influenciados por suas prescrições poéticas, foi a influência no campo das artes plásticas. Desde o início de sua carreira, antes mesmo de sua carreira de poeta publicado, enquanto ainda se encontrava em Harvard, Cummings já demonstrara seu interesse por aquilo que intitulou de “*The New Art*”. Sua consciência das formas da arte no século XX, o levou a ir mais além do campo meramente literário. Como afirmou em seu trabalho defendido na faculdade em 1915, quando ainda mal saíra da adolescência, “há uma discernível evolução de modelos; em nenhuma existe qualquer traço de abnormalidade ou incoerência, os quais críticos casuais gostam de tornar o assunto de tiradas contra a nova ordem” (CUMMINGS, 1965c, p.5, tradução nossa). O progresso artístico para o poeta seria uma espécie de próximo passo e foi isso que fez. Da mesma forma que viu a possibilidade de se passar, nas Artes Visuais, do retrato figurativo para o retrato abstrato, Cummings viu a possibilidade de passar do verso para algo além dele, para o que poderíamos denominar de “verso abstrato”. A tradição grega já contava com Símias de Rodes, os Metafísicos contaram com George Herbert e a modernidade teve Mallarmé e Apollinaire, ou seja, o que Cummings propôs não foi algo de todo inédito. A diferença essencial residiu no fato de o poeta estadunidense pensar o verso não como imagem, isto é, sua responsabilidade ainda era com a palavra, com a poesia, e não, como em Apollinaire, com a imagem, como já discutido. Os poemas cummingsianos da vertente experimental apresentam uma espécie de verso abstrato, pois não retratam como um poema imagem, pois o leitor deve, assim como deve frente a tela de Piet Mondrian, “Macieira em Flor” (1912), fazer um esforço imaginativo de modo a conceber a imagem que conjuga, como visto com poemas como “l(a)” (1958), “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (1935) e “brlght” (1935). Influenciado por

diversas técnicas das artes plásticas, como a justaposição de cores e planos de maneira a obter uma tripla dimensão formal, abstração biomórfica e motivos figurativos, Cummings compôs poemas utilizando parênteses, sinais de pontuação e capitalizações de modo a obter efeitos inéditos na poesia. Deste modo, nutrindo sua independência e expressão individual, qualidades que, como sabemos, foram caras ao poeta ao longo de toda a sua vida, e não apenas carreira, Cummings estudou a obra daqueles que considerou mestres, entre estes, mestres da Literatura e das artes plásticas, ao mesmo tempo que buscou um estilo que lhe foi sempre próprio. Deste modo, um poema lírico amoroso pode muito bem apresentar um excesso de sentimentalidade, fato depreciado no período, mas que foi muito trabalho pelos Românticos, por exemplo, ao mesmo tempo que este mesmo poema romperá com a estrutura tradicional de um soneto.

O período literário de E.E. Cummings, ou seja, o início do século XX, teve o debate literário muito controlado e isso influenciou muito no julgamento da crítica. Como afirmou Rebecca Beasley (2007, p.2, tradução nossa), “alguns dos mais recentes e importantes críticos da literatura do início do século XX argumentam, com razão, que nossa compreensão do período foi restringida pela influência de um pequeno círculo de modernistas e aos valores literários associados a ele”²⁷². Beasley (2007) parece estar correta, como visto, pois, por mais que hoje tenha havido uma maior abertura do cânone literário e tenham sido inseridas categorias tais como a *Harlem Renaissance*, a poesia feminina, assim como a indígena, no período entre os anos de 1920 até 1960, o debate literário e a própria produção literária muito se pautaram naquilo prescrito por três dos grandes intelectuais, poetas e críticos do momento: T.S. Eliot, Ezra Pound e T.E. Hulme.

Como visto com o trabalho (e para que não fique entediante não nos repetiremos mais do que o necessário), a obra desses três poetas em muito se diferiu da de Cummings. Apesar de em muitos momentos se alinhar às prescrições, mesmo quando alinhado, algum ponto fugia da norma e se tornava cummingsiano. Enquanto as técnicas de escrita do Modernismo se pautaram normalmente em estratégias de despersonalização e de objetificação do conteúdo, como já havia sido proposto por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, Cummings celebrou o indivíduo. É possível observar com o Capítulo 2 que, ao comparar a obra cummingsiana com o Movimento perpetrado pelo trio, Cummings apresenta mais diferenças do que semelhanças. Ademais, o ponto principal diz respeito ao fato de o poeta aqui contemplado, diferentemente dos outros,

²⁷² “Some of the most important recent criticism of early twentieth-century literature rightly argues that our understanding of the period has been restricted by the influence of a small modernist coterie and its associated literary values.” (BEASLEY, 2007, p.2).

não ampliar sua obra, isto é, como afirmado acima, ao longo de quarenta anos, Cummings se tornou mais e mais si mesmo. Além disso, a crítica, dominada pelas prescrições poéticas do período, não buscou ou mesmo propôs um nicho em que coubesse Cummings e pudesse fazer com que fosse julgado por sua obra. Ocorreu, assim, o que afirmou Norman Friedman (1960): por mais que seja direito de todo poeta uma avaliação a partir de sua produção e não nos termos do que deveria produzir, a crítica se atou às prescrições consideradas boas no período. Isto é, por outros termos, os críticos não permitiram que prescrições favoráveis a um julgamento positivo da obra cummingsiana viessem à luz, encaixando sua poesia em moldes que não serviam e, por conseguinte, não enxergando o valor, especialmente o ligado à experimentação versal, necessário para uma correta leitura dos poemas. Como visto, em muitos momentos, caso o leitor não leve em consideração tanto a estrutura quanto o conteúdo, o poema perderá sua essência.

No que toca ao poeta em solo brasileiro, ao final, realmente percebi que destraçá-lo do Movimento de Poesia Concreta não é um trabalho simples e, muito menos, certo, pelo (simples e complexo) fato de estar ao lado de outros poetas e autores que trabalharam com técnicas muito similares. Augusto de Campos – e digo Augusto e não Haroldo de Campos ou Décio Pignatari, por ter sido escolhido voltar os olhos mais atentamente para sua obra – parece ter tido um grande interesse na obra de Cummings. Como foi visto anteriormente, o poeta brasileiro acreditou, desde o início, que a obra de Cummings, ao lado da de Joyce e Pound, era das poucas que pesquisou meios de levar a consequências profundas as tentativas iniciais dos primeiros grupos de vanguarda (CAMPOS, 2015b). Além disso, permaneceu como uma obra viva e aberta, capaz de apontar os jovens poetas para novas direções de estrutura e formas poéticas. Segundo o poeta brasileiro,

as experiências tipográficas funcionais, iniciadas por Mallarmé em *Un Coup de Dés* tiveram continuação muito menos lúcida, alguns anos após, com o Futurismo italiano e Apollinaire, para só se cristalizarem, outra vez funcionalmente nas obras de Joyce, Pound e cummings²⁷³. E neles se cristalizaram porque só neles existiria uma real consciência dos problemas de estrutura (CAMPOS, A, 1991a, p.181, grifo próprio).

Frente a esse comentário e com os estudos a respeito do Movimento Concreto, é possível notar, como apontado na Dissertação, que de Pound, Campos se interessou pelo método ideográfico, de Joyce sua atomização de linguagem e de Apollinaire sua visualidade, técnicas

²⁷³ Original apresenta grafia do nome de E.E. Cummings em minúsculas.

trabalhadas por Cummings também, além de sua tipografia fisionômica. Assim, E.E. Cummings encontra-se, fora alguns pontos muito particulares, dissolvido no Movimento Concreto Brasileiro, pois determinada influência típica de Cummings, pode muito bem ter sido oriunda de Joyce ou Pound, autores dos quais meus conhecimentos não são extensos, por dedicar-me, mais atentamente, a Cummings. Assim, voltei-me mais detidamente para a visão de Augusto de Campos a respeito do poeta aqui contemplado e fiz apontamentos de como poderia ser a sua presença ao longo da lírica augustiniana e, principalmente, como o poeta brasileiro recortou a obra cummingsiana e como tal recorte se pautou em sua própria crítica. Como visto, o interesse principal que levou Campos a admirar a obra de Cummings foram suas rupturas com o verso tradicional.

Com efeito, atualmente, no campo tradutório, a última coletânea traduzida por Augusto de Campos das obras de Cummings, intitulada *Poem(a)s* (2015), apresenta um retrato amplo do *corpus* poético. Contudo, esse retrato amplo só toma forma mais de quarenta anos depois da primeira tradução. Trinta anos de tradução foram dedicados aos poemas mais experimentais, aqueles considerados intraduzíveis. Pode-se pensar que o exercício tradutório, além do interesse em fazer o poeta estadunidense circular no Brasil entre leitores interessados, provém também de um interesse próprio. Sabemos que traduzir é a maneira mais atenta de ler. Assim, muito provavelmente, a tradução esmerada contribuiu para o aprendizado das técnicas cummingsianas que mais interessavam a Campos.

Ao final, comparando ambas as visões, é possível notar que o ponto de desencontro entre a crítica estadunidense e a brasileira reside no experimento cummingsiano. Se, por um lado, a crítica americana não compreendeu a obra de Cummings inserida nas novas formas poéticas e, principalmente, não compreendeu sua relação com as artes visuais, atando-se demasiadamente às prescrições poéticas de Eliot o qual prezou grandemente pela poesia “*dry and hard*” e, assim, deixando de perceber a inovação versal de Cummings, por outro lado, Augusto de Campos, mais de quarenta anos da primeira publicação de E.E. Cummings, interessou-se justamente por este ângulo da obra poética. Pode ser que não tenha se voltado para a relação da poesia com a obra plástica do poeta, pois, pelo que sei, não se voltou a ela em momento algum, contudo, percebeu a inovação na experimentação do poeta e inseriu um conjunto dessas técnicas na teoria Concreta ao lado das Leis da *Gestalt* tão necessárias para o projeto concreto.

Em suma, de fato, é possível perceber (tomando uma atitude crítica) que a poesia cummingsiana em muitos momentos mais nos diverte, nos faz suspirar com seus versos

amorosos, nos traz raiva com suas críticas antibélicas, ou seja, faz o leitor responder ao poema dentro de sua chave temática. No que concerne propriamente à inovação, às formas novas de verso, às técnicas disruptivas, nos voltaremos mais detidamente para o *corpus* experimental onde encontraremos o real valor da obra de E.E. Cummings. O poeta não desenvolveu nenhuma técnica como o “*objective correlative*” de Eliot, ou escreveu uma obra palimpséstica como a de Moore, não trabalhou com a poesia popular de W.C. Williams ou compôs o conjunto poundiano colossal de *The Cantos*. A obra de Cummings, diferentemente, trabalha em miniatura. Citando Augusto de Campos, podemos dizer que o poeta foi

intuitivo por excelência, sem a mesma consciência crítica e teorizante de Pound, dir-se-ia que [...] levou o ideograma e o contraponto à miniatura. Prefere o “cromo lírico” aos grandes acontecimentos histórico-culturais de Pound. E acaba por fazer uma obra menor, mas às vezes extraordinária, de microscopia decompondo o léxico (CAMPOS, A, 1991a, p.181, grifo próprio).

Atentemo-nos aos termos: “obra menor” e “às vezes extraordinária”, utilizados por Campos (1991a). A obra de E.E. Cummings, tomada em conjunto, apresenta uma grande repetição tanto temática, quanto estrutural. Muitas das formas por ele inventadas, foram repetidas de todas as possíveis maneiras, chegando ao ponto do esgotamento. Como Friedman (1996b) afirmou, o poeta, ao longo dos anos, foi se tornando mais e mais a si mesmo. Conquanto sua lírica tenha se tornado gradativamente menos erótica e mais transcendental e sua tipografia tenha sofrido alterações, o básico de sua poesia não “evoluiu”, como evoluíram as de Eliot e Pound. Mesmo que tenha angariado admiradores com sua poesia não convencional, de ter conseguido tratar de temas pouco notados, como a visão da criança e de um mundo distinto daquele dos modernos, que trazem, é impossível negar, um alento e esperança para seus leitores, seu valor reside em sua invenção, isto é, em sua pulverização fonética, atomização do verso, tipografia fisionômica, transformação gramatical e vocabular e uso pontuacional, que colocam os poemas, nos quais tais técnicas são empregadas, em uma nova dimensão perspectiva. E.E. Cummings, assim, adentra na categoria de poeta-inventor de Pound. Em *ABC of reading* (1991), a categoria de poeta inventor aponta para a seguinte definição: “homens que fundaram um processo novo, ou cujo trabalho existente nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”²⁷⁴ (POUND, 1991, p.39, tradução nossa). Seu grande valor se encontra nas suas

²⁷⁴ “Men who found a new process, or whose extant work gives us the first known example of a process.” (POUND, 1991, p.39).

muitas experimentações: linguísticas, gramaticais, pontuacionais, versais e temáticas, que desestabilizam a estrutura poética dita tradicional e causam um choque no leitor comum e, mais ainda, dão “nutrimento de impulso” à Literatura ulterior.

Com isso, retomamos uma indagação apresentada no início do trabalho feita pelo crítico Richard Kennedy: “o que temos em mente quanto rotulamos alguém como um grande poeta? Antes de partir para uma possível resposta, retomemos, rapidamente, categorias de grandes autores: 1. um poeta que tenha produzido um extenso trabalho poético que não desaparece com a mudança de valores e que contenha temas e expressões variados, assim como uma certa complexidade; 2. poetas que não produziram um *corpus* poético extenso, mas sua qualidade é indiscutível; e 3. uma figura poética representativa de seu período que tenha tratado temas que refletissem a sensibilidade de sua época.

Após a visão da obra cummingsiana, notamos que existem certos elementos que apontam para o adjetivo “*major*” (grande) ao lado do nome de Cummings, assim como outros que diminuem sua reputação e acabam por apontar para o adjetivo “*minor*” (menor). Assim, concordamos com a descrição de *major-minor* apresentada por Kennedy. O poeta compôs um largo volume de versos, ao todo são quase três mil poemas publicados ao longo de mais de quarenta anos. Ademais, sua obra apresenta uma incrível variedade de formas e temas; o poeta trabalhou o amor, o erotismo, a sátira, o poema de guerra, o experimento e o poema tipográfico; além disso tratou de temas que refletiram a sensibilidade de sua época. O que acontece é que, ao mesmo tempo que todas essas características do “*major*” surgem em sua obra, também é fato que não apresenta outros aspectos importantes. No que toca a temática, o poeta foi muito repetitivo e, muitos de seus poemas, mais divertem o leitor do que trazem algo de novo. Seu valor provém, como exposto acima, de sua invenção, pois foi, se não o primeiro, pelo menos um entre estes, a decompor o verso como fez, explodindo não apenas o léxico e a gramática, mas também a estrutura do poema e a própria palavra. Os poemas em que foram empregadas suas técnicas se tornaram inspiração para a literatura ulterior, não se restringindo a de seu país, mas espalhando-se para outras tradições e influenciando diretamente em outros movimentos literários, como foi o caso do Movimento de Poesia Concreta Brasileiro. Com efeito, E.E. Cummings é um pequeno grande poeta: pequeno em estatura, com uma grande obra, pequeno em temática, com uma grande técnica.

O trabalho final, fechado e terminado – e que ao mesmo tempo ainda está aberto e eternamente por fazer – se difere muito do que imaginei que seria quando adentrei o Mestrado

em 2020. Os caminhos tomados foram outros, as ideias foram distintas, o mundo girou e ficou de ponta cabeça e, assim, com tudo isso e mais um pouco, eu mesma termino outra. Destarte (advérbio que tanto gosto), termino aqui este trabalho, esta pesquisa e, principalmente, esta dedicação de mais de dois anos, agradecendo a você, leitor (quer veja a obra cummingsiana com bons olhos, quer não tenha paciência para o poeta, quer tenha gostado ou desgostado do trabalho), por terminar a leitura, ou mesmo você, que simplesmente pulou para as conclusões: Muito Obrigada.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005. 404 p.
- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições. **Eutomia Revista de Literatura e Linguística**. Recife, n. 11, p. 261-268, jan/jun, 2013.
- ANDERSON, Quentin. The emergence of modernism. *In*. ELLIOTT, Emory (Ed.). **Columbia Literary History of United States**. New York: Columbia University Press, 1988. p. 675-714.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Áporo. *In*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do Povo**. 21 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000. p. 56.
- APOLLINAIRE, Guillaume. II Pleut. *In*. APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre**. Paris: Mercure de France, 1918. p. 62.
- ARISTÓTELES. **Da arte poética**. Tradução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2015. 140 p.
- AUDEN, W.H. Lullaby. *In*. AUDEN, W.H. **Auden Poems**. New York, Toronto: Everyman's Library Pocket Poets, 1995. p.65-66.
- AYERS, David. Modernist poetry in history. *In*. DAVIS, Alex; JENKINS, Lee M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Modernist Poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press. 2007. p.11-27.
- AZMA, Sheeva. Poem-painter: E.E. Cummings' artistic mastery of words. **Spring**, New Series, n. 11, p. 79-88, October, 2002.
- BAST, Laura Stephanie Dawn. **A case study of E.E. Cummings: the past and presence of modernist literary criticism**. 2011. 105 f. Dissertation (Master of Arts) - Department of English, Dalhousie University. Halifax, Nova Scotia, 2011. Disponível em: <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/14180>. Acesso em: 26 de março, 2022.
- BAUM, Stanley Vergil. Cummings and the critics. *In*. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EΣTI e e c: E.E. Cummings and the critics**. East Lansing: Michigan State University Press. 1962. p.vii-xv.
- BEACH, Christopher. **The Cambridge introduction to twentieth century American poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2003. 224 p.
- BEASLEY, Rebecca. **Theorists of modernist poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme and Ezra Pound**. London; New York: Taylor Francis Group e-Library, 2007. 144 p.

BLOOM, Harold. Biography of E.E. Cummings. *In.* BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide . Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003a. p.12-15. (Bloom's major poets).

BLOOM, Harold. Critical analysis of "my father moved through doom of love". *In.* BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide . Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003b. p.72-75. (Bloom's major poets).

BLOOM, Harold. Introduction. *In.* BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide . Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003c. p.10-11. (Bloom's major poets).

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1988. 582 p.

BROWNE, Thomas. e.e. cummings (la carne de los poemas se traduce). *In.* CUMMINGS, E.E. **Poemas**. Tradução de Thomas Browne; Alejandra Mancilla. Santiago: Cancacao Publicaciones, 2014. p 9-19.

BRADBURY, Malcolm. The American Risorgimento: The United States and the Coming of the New Arts. *In.* CUNLIFFE, Marcus (Ed.). **American Literature since 1900**. New York: Penguin Books, 1993. p. 1-27. (Penguin History of Literature).

BURKE, Kenneth. Two kinds of against. *In.* ROTELLA, Guy (Org.). **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston; Massachussets: G.K. Hall & Co, 1984. p.61-64.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p.156-158.

CAMPOS, Augusto de. 30 anos, 40 poemas. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015a. p.33-36.

CAMPOS, Augusto de. E.E. Cummings: olho e folêgo. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015b. p.23-26.

CAMPOS, Augusto de. E.E. Cummings, sempre jovem. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015c. p.13-20.

CAMPOS, Augusto de. Intradução de Cummings. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015d. p.37-43.

CAMPOS, Augusto de. Memorabilia - Correspondência relativa à primeira edição de *E. E. Cummings – 10 poemas* (1960). *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015e. p.233-243.

CAMPOS, Augusto de. Não, obrigado. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. 3 ed. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015f. p.27-32.

CAMPOS, Augusto de. Pérolas para Cummings (*Pearls for Cummings*). **Spring**, New Series, n. 4, p. 40, October, 1995.

CAMPOS, Augusto de. Poema, ideograma. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991a. p.181-186.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, estrutura. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991b. p.177-180.

CAMPOS, Augusto de. **Viva Vaia**: Poesia, 1949-1979. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979. 255 p.

CAMPOS, Augusto de. Poesia Concreta: memória e desmemória. *In.* CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Editora Cortez e Moraes LTDA, 1978. p.55-69.

CAMPOS, Augusto de. Poesia Concreta. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos, 1950-1960. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975a. p.34-35.

CAMPOS, Augusto de. Poetamenos. *In.* CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960, 1975b. p.15-16.

CAMPOS, Augusto de. Pontos-Periferia-Poesia Concreta. *In.* CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960, 1975c. p.17-25.

CAMPOS, Augusto de. **Luxo**. 1966. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33431/luxo>. Acesso em: 3 de fevereiro, 2022.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutória**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. 160 p.

CAMPOS, Haroldo de. Olho por olho a olho nu. *In.* CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p.46-48.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. 236 p.

CANALES, Alfonso. Introducción. *In.* CUMMINGS, E.E. **e.e.cummings poemas**. Tradução Alfonso Canales. Titiivillus, 1969. *E-book*.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011. *E-book*.

CARPENTER, Mark L. Tradução de poesia visual. **Cadernos de Literatura em tradução**, n. 1, p. 81-92, 1997.

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. **Poesia Concreta e Mídia Digital**: o caso Augusto de Campos. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) -

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2007. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4936>. Acesso em: 26 de março, 2022.

CHINITZ, David. Cummings' challenge to academic standards. **Spring**, New Series, n. 5, p. 78-81, October, 1996.

CHOTT, Larry. The sight of sound: Cummings' "oil tel duh woil doi sez". **Spring**, New Series, n. 6. p. 45-48, October, 1997.

COHEN, Milton A. E.E. Cummings: Modernist Painter and Poet. **Smithsonian Studies in American Art**, v. 4, n. 2, p. 54-74, primavera, 1990.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Real Academia Española; Asociación de Academias de la lengua Española, 2013. *E-book*.

CUMMINGS, E.E. **Complete Poems: 1904-1962**. New York: Liveright, 2016. 1216 p.

CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. 248 p.

CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. 167 p.

CUMMINGS, E.E. A foreword to Krazy. *In*. FIRMAGE, George J. (Org.). **E.E. Cummings: a miscellany revised**. New York: October House Inc., 1965a. p 323-328.

CUMMINGS, E.E. Gaston Lachaise. *In*. FIRMAGE, George J. (Org.). **E.E. Cummings: a miscellany revised**. New York: October House Inc., 1965b, p.12-24.

CUMMINGS, E.E. The New Art. *In*. FIRMAGE, George J. (org.). **E.E. Cummings: a miscellany revised**. New York: October House Inc., 1965c. p.5-12.

CUMMINGS, E.E. **i: six nonlectures**. Cambridge, London: Harvard University Press, 1953. 118 p.

CUMMINGS, E.E. **New York, 1927**. Óleo sobre tela, 67 x 42 in. 1927.

CUMMINGS, E.E. **Noise Number 13**. Óleo sobre tela, 59½ x 43 in. 1925. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/8417>. Acesso em: 5 de maio, 2021.

CUMMINGS, E.E. **Charles Spencer Chaplin**. Desenho. 1924.

CUMMINGS, E.E. **Noise Number 12**. Óleo sobre tela, 50 x 40 in. 1924. Iconography Collection, Harry Ransom Humanities Research Center.

CUMMINGS, E.E. **A line drawing**. Desenho. 1922.

CUMMINGS, E.E. **Noise Number 1**. Óleo sobre tela, 36 x 36 in. 1919. Disponível em: <https://digitalcommons.brockport.edu/cummings/66/>. Acesso em: 5 de maio, 2021.

CUMMINGS, E.E. **Sound Number 1**. Óleo sobre tela, 35 x 35 in. 1919. The Metropolitan Museum of Art.

CUMMINGS, E.E. **Untitled Landscape with Stormy Sky**. Aquarela, 8½ x 11 in. s/d. Coleção Particular.

DAVIS, Alex; JENKINS Lee. Introduction. In. DAVIS, Alex; JENKINS, Lee M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Modernist Poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2007. p.1-8.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. Tradução de Tatiana Rios; Marcos Siscar. **Revista Inimigo Rumor**, n. 10, p. 113-116, maio, 2001.

DERRIDA, Jacques. Mallarmé. In. DERRIDA, Jacques. **Acts of Literature**. New York, London: Routledge, 1992. p. 110-126.

DEUTSCH, Babette. e e cummingsesq. In. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **ESTI e e c: E.E. Cummings and the critics**. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.112-113.

DICKINSON, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1960. 769 p.

DOLHNIKOFF, Luis. A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos. **Sibila**, revista de poesia e crítica literária, fev, 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182>. Acesso em 2 de novembro, 2021.

DOMINGUES, Mário; MULLER, Adalberto. O olho da letra: E.E. Cummings, o caligrama, a máquina de escrever e o cinema. **Caligrama (online)**, São Paulo, v. 1, n. 3, dezembro, 2005. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2005.56682>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56682>. Acesso em 09 de setembro, 2021.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese em Ciências Humanas**. 13 ed. Tradução de Ana Falcão Bastos; Luís Leitão. Barcarena: Editorial Presença, 2007. 238 p.

E.E. CUMMINGS. In. ENCYCLOPAEDIA Britannica. 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/E-E-Cummings>. Acesso em 10 de junho, 2021.

ELIOT, T.S. **To criticize the critic & other writings**. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1992. 189 p.

ELIOT, T.S. **Selected Essays**. London: Faber & Faber Limited, 1934. 468 p.

ELIOT, T.S. **The Sacred Wood: essays on poetry and criticism**. New York: Alfred A. Knopf, 1921. 155 p.

ELIOT, T.S. The love song of J. Alfred Prufrock. In. ELIOT, T.S. **Prufrock and other observations**. London: The Egoist LTD., 1917. p.9-16.

EMERSON, Ralph Waldo. **The Complete essays and other writings of Ralph Waldo Emerson**. New York: Randon House, Inc., 1950. 930 p.

FORREST, David V. A capital affair. **Spring**, v. 1, n. 3, p. 4-12, dezembro, 1981.

FRIEDMAN, Norman. "NOT 'e.e.cummings'" REVISITED. **Spring**, New Series, n. 5, p. 41-43, October, 1996a.

FRIEDMAN, Norman. **(Re)Valuing Cummings**: further essays on the poet, 1962-1993. Gainesville; Tallahassee; Tampa; Boca Raton; Pensacola; Orlando; Miami; Jacksonville: University Press of Florida, 1996b. 192 p.

FRIEDMAN, Norman. E.E. Cummings and his critics. **Criticism**, v. 6, n. 2, p. 114-133, primavera, 1964.

FRIEDMAN, Norman. **e.e. cummings**: The Art of his Poetry. Baltimore: John Hopkins Press, 1960. 195 p.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curiose. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978. 349 p.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005. 80 p.

GREENBERG. Vanguarda e Kitsch. *In*. FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p.27-43.

HORTON, Philip; MANGAN, Sherry. Two views of Cummings. *In*. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **ESTI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press. 1962, p.87-92.

HULME, T.E. Romanticism and Classicism. *In*. MCGUINNESS, Patrick (Org.). **T.E. Hulme**: Selected Writings. Routledge: Carcanet Press, 1998. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69477/romanticism-and-classicism>. Acesso em: 7 de abril, 2021.

HULME, T.E. Lecture on Modern Poetry. *In*. ROBERTS, Michael. **T.E. Hulme**. London: Faber & Faber, 1938. p.258-270.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007. 162 p.

KENNEDY, Richard S. Richard Kennedy on the Life and Legacy of Edward Cummings. *In*. BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide . Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003. p.84-89. (Bloom's major poets).

KENNEDY, Richard S. **Dreams in the mirror**: a biography of E.E. Cummings. New York; London: Liveright Publishing Corporation, 1994a. 529 p.

KENNEDY, Richard S. **E.E. Cummings Revisited**. New York: Twayne Publishers. Toronto: Maxwell Macmillan Canada; New York; Oxford; Singapore; Sidney: Maxwell Macmillan International, 1994b. 155 p. (Twayne's United States Authors Series).

KENNEDY, Richard S. E.E. Cummings: minor-major poet. **Spring**, New Series, v. 1, n. 1, p. 37-45, outubro, 1992.

KIDDER, Rushworth M. Cummings and Cubism: the influence of the visual arts on Cummings's early poetry. **Journal of Modern Literature**. v. 7, n. 2, p. 255-291, April, 1979a.

KIDDER, Rushworth M. **E.E. Cummings**: an introduction to the poetry. New York: Columbia University Press, 1979b. 275 p.

LACERDA, Daniel. Os cromos líricos "tortográficos" de e.e. cummings. In. DICK, André. (Org.). **Paideuma**. São Paulo: Risco, 2010. p.147-167.

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

LUXO. In: **Enciclopédia** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33431/luxo>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

MASSUDA, Mayra Berto. O sagrado e o profano na poesia visual de George Puttenham e Augusto de Campos. **Todas as musas**, Ano 2, n. 1, p. 288-303, jul-dez, 2010.

MARKS, Barry A. **E.E. Cummings**. New Haven: Twayne Publisher, 1964. 156 p.

MARSHALL, Berman. **All that is solid melts into air**: the experience of modernity. New York, London, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin Books, 1988. 383 p.

MARTIN, Todd W. "The misteries of Noyon": Emblem and Meaning in The Enormous Room. **Spring**, New Series, n. 9, p. 125-131, October, 2000.

MATTHIESSEN, F.O. An American poet. In. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EETI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.117-118.

MAURER, Robert E. Robert E. Maurer on Cummings's Individualist Syntax. In. BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide. Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003. p.89-92. (Bloom's major poets).

MELO, Ronilson Ferreira de. **A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução de Augusto de Campos**. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2006. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/wp-content/uploads/sites/53/2009/12/ronilsonferreirademelo.pdf>. Acesso em 26 de março, 2022.

MONROE, Harriet. Flare and bare. *In.* BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EΣTI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.21-24.

MUNSON, Gorham. Syrinx. *In.* BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EΣTI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.9-18.

NICHOLLS, Peter. The poetics of modernism. *In.* DAVIS, Alex; JENKINS, Lee M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Modernist Poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2007. p. 51-67

ÖVERLAND, Orm. Orm Överland on Transcending the Personal. *In.* BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide. Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003. p.76-84. (Bloom's major poets).

PASSOS, Johnn dos. Off shoals (*The Enormous Room*). *In.* ROTELLA, Guy (Org.). **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston; Massachussets: G.K. Hall & Co., 1984. p.33-37.

PAZ, Octavio. **Casa de la presencia**: poesía e historia. 3 ed. Mexico: Fondo Cultural, 1999. 619 p.

PERKINS, David. **A History of Modern Poetry**: modernism and after. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. 694 p.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não-original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 316 p.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 9 ed. Cotia: Atêlie Editorial, 2006. 66 p.

PIGNATARI, Décio. O Jogral e a prostituta negra: farsa trágica. *In.* DANTAS, Vinícius de Avila; SIMON, Iumna Maria (Org.). **Poesia Concreta**: textos selecionados, estudo histórico literário, biografia e atividades de compreensão e criação. São Paulo: Abril Educação, 1982. p.17-18. (Coleção Literatura Comentada).

PINHEIRO, Cecília Rego. Introdução. *In.* CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p.9-21.

POUND, Ezra. **The Cantos of Ezra Pound**. New York: New Directions Books, 1993. 824 p.

POUND, Ezra. **ABC of reading**. Berkshire: Faber & Faber, 1991. 206 p.

POUND, Ezra. In a station of the metro. **Poetry: a magazine o verse**, v. II, n. 1, p. 12, April, 1913.

RAINEY, Lawrence. Pound or Eliot: whose era?. *In.* DAVIS, Alex; JENKINS, Lee M. (Org.). **The Cambridge Companion to Modernist Poetry**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2007. p.87-113.

RIDING, Laura; GRAVES, Robert. **A survey of modernist poetry**. Garden City; New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1928. 295 p.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 2006. *E-book*.

SEVERINO, Alex. A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock de Thomas Stearns Eliot. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 2, 1962. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3191>. Acesso em 19 dezembro, 2021.

SILVA, Gisele Dionísio da. Os enigmas do amor: recepção e tradução dos sonetos de Shakespeare na ponte Inglaterra-Brasil. **TradTerm**, n. 11, p. 167-187, 2005.

SILVA, Rogério Barbosa da. Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p.121-134, 2013.

TOLEDO, Plínio Fernandes. Um(a)s Imagem(s) de Cummings. **Revista Garrafa (online)**, n. 27, maio-agosto, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9526> Acesso em: 26 de março, 2022.

WASSERMAN, Sarah. E.E. Cummings and “The New Art”. **Spring**, New Series, n. 16, p. 156-162, October, 2007.

WEBSTER, Michael. **Notes on the writings of E.E. Cummings**. Disponível em: <https://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Notes.htm#W>. Acesso em: 20 de maio, 2021.

WEBSTER, Michael. Plotting the evolution of a r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r. **Spring**, New Series, n. 20, p. 116-143, October, 2013.

WEGNER, Robert E. **The prose and poem of E.E. Cummings**. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1965. 177 p.

WILSON, Edmund. Wallace Stevens and E.E. Cummings. *In*. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EETI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.24-27.

SUGESTÕES DE LEITURA

BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EETI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. 220 p.

BLOOM, Harold (Org.) **E.E. Cummings**: comprehensive reaserch and study guide. Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2003. 110 p. (Bloom’s major poets).

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. 232 p. (Coleção Signos).

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. 207 p.

COHEN, Milton. THE DIAL's "WHITE-HAIRED BOY": E.E. Cummings as *Dial* Artist, Poet and Essayist. **Spring**, New Series, v. 1, n. 1, p. 8-27, October, 1992.

CUMMINGS, E.E. **The Enormous Room**. New York: Liveright, 1978. 275 p.

CUMMINGS, E.E. **E.E. Cummings**: a miscellany revised. Introdução e Notas de George J. Firmage (Org.) New York: October House Inc., 1965. 335 p.

KENNEDY, Richard. Foreword. *In*. CUMMINGS, E.E. **The Enormous Room**. New York: Liverigh, 1978, p. viii-xix.

ROTELLA, Guy (Org.). **Critical Essays on E.E. Cummings**. Boston; Massachussets: G.K. Hall & Co., 1984. 319 p.

RUIZ, Antonio. The weight of tradition: adynata and the "world upside down" in the poetry of E. E. Cummings. **Spring**, New Series, n. 8, p. 146-160, October, 1999.

WEBSTER, Michael. Cummings, Kennedy, and the major/minor issue. **Spring**, New Series, n. 4, p.76-82, outubro,1995.

WEBSTER, Michael. The new nature poetry and the old. **Spring**, New Series, n. 9, p. 109-124, October, 2000.

WIDMER, Kingsley. Timeless Prose. **Twentieth Century Literature**: a scholarly and critical journal, v. 4, n. 1-2, p. 3-8, abril-junho, 1958.

ANEXOS

ANEXO A - “MEMORABILIA” (1926), E.E. Cummings

MEMORABILIA

stop look &

*listen Venezia:incline thine
ear you glassworks
of Murano;
pause
elevator nel
mezzo del cammin' that means half-
way up the Campanile, believe*

thou me cocodrillo —

*mine eyes have seen
the glory of*

*the coming of
the Americans particularly the
brand of marriageable nymph which is
armed with large legs rancid
voices Baedekers Mothers and kodaks
— by night upon the Riva Schiavoni or in
the felicitous vicinity of the l'Europe*

*Grand and Royal
Danielli their numbers*

are like unto the stars of Heaven

*i do signore
affirm that all gondola signore
day below me gondola signore gondola
and above me pass loudly and gondola
rapidly denizens of Omaha Altoona or
[what
not enthusiastic cohorts from Duluth God
[only,
gondola knows Cincingondolanati i
[gondola don't*

— the substantial dollarbringing virgins

*“from the Loggia where
are we angels by O yes
beautiful we now pass through the look
girls in the style of that's the*

MEMORABILIA

pare olhe &

*escute Veneza:inclinaí vosso
ouvido ó vidros
de Murano;
pousa
elevador nel
mezzo del cammin' i.é a meio
caminho do Campanile, acreditai-*

me vós cocodrillo —

*meus olhos viram
a glória d*

*a chegada dos
americanos particularmente o
ramo das ninfas casadouras
armadas de pernas gordas vozes
rançosas Baedekers Mães e kodaks
— à noite sobre a Riva Schiavoni ou na
ditosa vizinhança dos de l'Europe*

*Grand e Royal
Danielli seu número*

é comparável às estrelas do Céu

*eu sim signore
juro que todo gondola signore
dia debaixo de gondola mim signore
[gondola
e sobre mim passam ruidosamente e
[gondola
rapidamente habitantes de Omaha Altoona
[ou sei lá
que entusiástica horda de Duluth só Deus,
gondola sabe Cincingondolanati eu
[gondola não*

— as substanciais virgens endolaradas

*“da Loggia onde é
que estamos anjos em Oh sim
linda agora atravessamos o olhem
garotas no estilo de essa é a*

*foliage what is it didn't Ruskin
says about you got the haven't Marjorie
isn't this wellcurb simply darlin''*

O Education:O

thos cook & son

*(O to be a metope
now that triglyph's here)*

(CUMMINGS, 2015, p.72)

folhagem o que é isso não foi Ruskin
quem disse você tem o será que Marjorie
esse peitoril não é um amor''

—Oh Educação:Oh

thos cook & son

(Oh que bom ser métope
Agora que o tríglypho está aqui)

Tradução de Augusto de Campos
(CUMMINGS, 2015, p.73)

CUMMINGS, E.E. MEMORABILIA. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.72.

CUMMINGS, E.E. MEMORABILIA. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.73.

**ANEXO B – “POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (1926), E.E. Cummings e
“Earth Lover” (1922), Harold Vinal**

POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL

*take it from me kiddo
believe me
my country, 'tis of*

*you, land of the Cluett
Shirt Boston Garter and Spearmint
Girl With The Wrigley Eyes (of you
land of the Arrow Ide
and Earl &
Wilson
Collars) of you i
sing: land of Abraham Lincoln and Lydia E.
[Pinkham,
land above all of Just Add Hot Water And
[Serve—
from every B. V. D.*

let freedom ring

*amen. i do however protest, anent the un-
-spontaneous and otherwise scented merde
[which
greets one (Everywhere Why) as divine
[poesy per
that and this radically defunct periodical. i
[would*

*suggest that certain ideas gestures
rhymes, like Gillette Razor Blades
having been used and reused
to the mystical moment of dullness
[emphatically are
Not To Be Resharpened. (Case in point*

*if we are to believe these gently O sweetly
melancholy trillers amid the thrillers
these crepuscular violinists among my and
[your
skyscrapers—Helen & Cleopatra were Just
[Too Lovely,
The Snail's On The Thorn enter Morn and
[God's
In His andsoforth*

*POEMA, OU A BELEZA FERRE SR.
VINAL*

*vai por mim cara
pode crer
esta pátria é*

*tua, terra das Camisas
Cluett Ligas de Boston e Garota
do Hortelã Com Olhos de Goma (é tua
terra dos Colarinhos Engomados
Arrow Ide
e Eart &
Wilson) de ti eu
canto: terra de Abraham Lincoln e Lydia E.
[Pinkham,
terra acima de tudo de Basta Pôr Água
[Quente e Servir—
de toda a D.V.B. [Diarreia Viral Bovina]*

que a liberdade ecoe

*amém. eu no entanto protesto, vis-à-vis a
[des
-espontânea merda perfumada que
nos saúda (Onde quer que Por que) como
[divina poesia por
algum periódico radicalmente defunto. Eu*

*sugiro que certas ideias gestos
rimas, como Navalhas Gillette
depois de usadas e reusadas
até o místico momento do embotamento
[enfaticamente
Não Devem Ser Reamoladas. (Por exemplo*

*se vamos acreditar nesses gentil Ó
[docemente
melancólicos triladores de *thrillers*
violinistas crepusculares em meio aos meus
[e aos vossos
arranhacéus—Helena & Cleópatra eram
[Superlegais,
O Caracol No Espinho com Manhã Dileta e
[Deus
Em Seu etcétera*

*do you get me?)according
to such supposedly indigenous
throshles Art is O World O Life
a formula:example, Turn Your Shirrtails
[Into
Drawers and If It Isn't An Eastman It Isn't
[A
Kodak therefore my friends let
us now sing each and all fortissimo A-
mer
i*

*ca,I
love,
You. And there're a
hun-dred-mil-lion-oth-ers, like
all of you successfully if
delicately gelded(or spaded)
gentlemen(and ladies)—pretty*

*littliverpil-
heated-Nujolneeding-There's-A-Reason
americans(who tensetendoned and with
upward vacant eyes, painfully
perpetually crouched, quivering, upon the*

*sternly allotted sandpile
—how silently
emit a tiny violetflavoured nuisance:Odor?*

*ono.
comes out like a ribbon lies flat on the
[brush*

(CUMMINGS, 2015, p.63)

entenderam?)de acordo
com essas supostas chorumelas
nativas a Arte é Ó Mundo Ó Vida
uma fórmula:exemplo, Transforme em
[Ceroulas
a Sua Camisola e Se Não For Uma
[Eastman Não
É Uma Kodak portanto meus amigos
cantemos cada qual e todos fortíssimo A-
mér
i

ca,eu
Te
Amo. E há
cem-milhões-de-outros,iguais
a você bem-sucedidos e
delicadamente castrados(ou enterrados)
cavalheiros(e damas)—belos

miserofigado-
entes-Nujolnatos-Há-Uma-Razão para
os americanos(que tendãotensos e com
vagos olhos para o alto,dolorosamente
perpetuamente agachados,tremendo,sobre o
rigorosamente loteado monte de areia
—quão silenciosamente
emite um incômodo saborvioleta:Odor?

ono.
sai como uma fita e se achata na escova

Tradução de Augusto de Campos
(CUMMINGS, 2015, p.63)

CUMMINGS, E.E. POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s.** Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.62.

CUMMINGS, E.E. POEMA, OU A BELEZA FERRE SR. VINAL. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s.** Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.63.

Earth Lover, Harold Vinal

*Old loveliness has such a way with me,
That I am close to tears when petals fall
And needs must hide my face against a wall,
When autumn trees burn red with ecstasy.
For I am haunted by a hundred things
And more that I have seen on April days;
I have held stars above my head in praise,
I have worn beauty as two costly rings.*

*Alas, how short a state does beauty keep,
Then let me clasp it wildly to my heart
And hurt myself until I am a part
Of all its rapture, then turn back to sleep,
Remembering through all the dusty years
What sudden wonder brought me close to tears.*

VINAL, Harold. *Earth Lover*. In. VINAL, Harold. **White April**. New Haven: Yale University Press, 1922. p.22.

ANEXO C - Tradução de “*if there are any heavens, my mother will(all by herself) have*” (1931), por Cecília Rego Pinheiro (1999)

Tradução de Cecília Rego Pinheiro

se há alguns céus minha mãe vai(sozinha)ter
um. Não será um delicado céu de amores-perfeitos nem
um frágil céu de lírios-do-vale mas
um céu de rosas vermelhonegro

o meu pai estará(profundo como uma rosa
alto como uma rosa)

permanecendo perto da minha

inclinando-se sobre ela
(silencioso)
com olhos que afinal são pétalas e ver

nada com o rosto de um poeta que afinal
é uma flor e não um rosto com
mãos
que murmuram
Esta é a minha amada a minha

(de súbito na luz do sol

ele fará uma vénia,

& todo o jardim fará uma vénia)

CUMMINGS, E.E. se há alguns céus a minha mãe vai(sozinha)ter. *In.* CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p.137.

ANEXO D - Traduções de “*the Cambridge ladies who live in furnished souls*” (1923)

Tradução de Augusto de Campos

as damas de Cambridge que moram em almas mobiliadas
 são desbotadas e têm mentes confortáveis
 (também, com as bênçãos protestantes das igrejas
 filhas, inodoras informes devotadas)
 creem em Cristo e Longfellow, ambos mortos,
 têm invariável interesse em tantas coisas -
 à hora em que escrevo ainda se encontram
 dedos dedicados costurando para... poloneses?
 talvez. Enquanto rictos rígidos escandem
 o escândalo Sra. M e do Professor D
 ...as damas de Cambridge nem se tocam, se
 sobre Cambridge às vezes em sua caixa de
 céu lavanda e redonda, a lua brande
 um furioso torrão de açúcar-cande

CUMMINGS, E.E. as damas de Cambridge que moram em almas mobiliadas. *In.*
 CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora
 Unicamp, 2015. p.53.

Tradução de Cecília Rego Pinheiro

as senhoras de Cambridge que vivem em almas mobiladas
 são desgraciosas e têm pensamentos confortáveis
 (e também, com as bênçãos protestantes da igreja
 as filhas, inodoros e informes espíritos)
 elas acreditam em Cristo e Longfellow, ambos mortos,
 estão invariavelmente interessadas em tantas coisas -
 nesse instante em que escrevo ainda é possível encontrar
 prazenteiros dedos tricotando para os serão os Pólos?
 talvez. Enquanto rostos permanentes recatadamente debatem
 o escândalo da Sra. N e do Professor D
 ...as senhoras de Cambridge não querem saber, sobre
 Cambridge se por vezes na sua caixa
 cor de alfazema e sem esquinas, a
 lua se agita como um resto de rebuçado zangado

CUMMINGS, E.E. as senhoras de Cambridge que vivem em almas mobiladas. *In.*
 CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio &
 Alvim, 1999. p.47.

ANEXO E - “*Battle Hymn of the Republic*” (1861), Julia Ward Howe

Battle Hymn of the Republic, Julia Ward Howe

*Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord:
He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored;
He hath loosed the fatal lightning of his terrible swift sword:
His truth is marching on.*

*I have seen Him in the watch-fires of a hundred circling camps;
They have builded Him an altar in the evening dews and damps;
I can read His righteous sentence by the dim and flaring lamps.
His Day is marching on.*

*I have read a fiery gospel, writ in burnished rows of steel:
“As ye deal with my contemners, so with you my grace shall deal;
Let the Hero, born of woman, crush the serpent with his heel,
Since God is marching on.”*

*He has sounded forth the trumpet that shall never call retreat;
He is sifting out the hearts of men before his judgment-seat:
Oh! be swift, my soul, to answer Him! be jubilant, my feet!
Our God is marching on.*

*In the beauty of the lilies Christ was born across the sea,
With a glory in his bosom that transfigures you and me:
As he died to make men holy, let us die to make men free,
While God is marching on.*

HOWE, Julia Ward. *The Battle Hymn of the Republic*. Disponível em:
<https://www.poetryfoundation.org/poems/44420/battle-hymn-of-the-republic>. Acesso em 12
de março, 2021.

ANEXO F - "VISION" (1911), E.E. Cummings

"VISION" (1911), E.E. Cummings

*The dim deep of a yellow evening slides
Across the green, and mingles with the elms.
A faint beam totters feebly in the west,
Trembles, and all the earth is wild with light,
Stumbles, and all the world is in the dark.*

The huge black sleep above; — lo, two white stars.

*Harvard, your shadow-walls, and ghost-toned tower,
Dim, ancient-moulded, vague, and faint, and far,
Is gone! And through the flesh I see the soul:
Colouring iron in red leaping flame,
The thunder-strokes of mighty, sweating men,
Furious hammers clashing fierce and high, —
And in a corner of the smithy coiled,
Black, brutal, massive-linked, the toil-wrought chain
Which is to bind God's right hand to the world.*

CUMMINGS, E.E. "VISION. In. CUMMINGS, E.E. **Complete Poems: 1904-1962.** New York: Liveright, 2016. p. 902.

ANEXO G - Traduções de “*it may not always be so; and I say*” (1923)

Tradução de Cecília Rego Pinheiro

pode não ser sempre assim, e eu digo
 que se os teus lábios, que amei, tocarem
 os de outro, e os teus ternos fortes dedos aprisionarem
 o seu coração, como o meu não há muito tempo;
 se no rosto de outro o teu doce cabelo repousar
 naquele silêncio que conheço, ou naquelas
 grandiosas contorcidas palavras que, dizendo demasiado,
 permanecem desamparadamente diante do espírito ausente;

se assim for, eu digo se assim for -
 tu do meu coração, manda-me um recado;
 para que possa ir até ele, e tomar as suas mãos,
 dizendo, Aceita toda a felicidade de mim.
 E então voltarei o rosto, e ouvirei um pássaro
 cantar terrivelmente longe nas terras perdidas.

CUMMINGS, E.E. pode não ser sempre assim; e eu digo. *In.* CUMMINGS, E.E. **livrodepoemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p.127.

Tradução de Jorge Fazenda Lourenço

pode nem sempre se assim; e eu digo
 que se os teus lábios, que amei, tocarem
 os de outro, e os teus dedos fortes e meigos cingirem
 o seu coração, como o meu em tempos não muito distantes;
 se na face de outro os teus suaves cabelos repousarem
 nesse silêncio que eu sei, ou nessas
 palavras sublimes e estremecidas que, dizendo demasiado
 ficam desamparadamente diante do espírito vozeando;

se assim for, eu digo se assim for -
 tu do meu coração, manda-me um recado;
 que eu posso ir junto dele, e tomar as suas mãos,
 dizendo, Aceita toda a felicidade de mim.
 Então hei-de voltar a cara, e ouvir um pássaro
 cantar terrivelmente longe nas terras perdidas

CUMMINGS, E.E. pode nem sempre ser assim; e eu digo. *In.* CUMMINGS, E.E. **XIX poemas**. Seleção, tradução e notas de Jorge Fazenda Lourenço. 2 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p.25.

ANEXO H - "I will be" (1925), E.E. Cummings

<i>i will be</i>	eu estarei
<i>Moving in the Street of her</i>	A n d ando na rua de Seu
<i>bodyfeeling around Me the traffic of lovely; muscles-sinking suddenly</i>	corposentindo a o M e u e d o r o t r á f e g o d e bel os; m ú s c u l o s e x p i r a n d o D e r e p e n t
<i>Y touch the curvedship of Her-</i>	E t a n g e n d o a c u r v a a ç ã o d e Seu-
<i>...kiss her: hands will play on, me as dead tunes OR scrap-y leaf Ves fluting from Hideous trees or</i>	...beijo suas:mãos tocarão sobre, miM [como sons surdos OU des-com ex-as folhas flutuando de Horríveis árvores ou
<i>Maybe Mandolins I look-pigeons flying and</i>	Mesmo Mandolinas o l h a - pombos voando
<i>wheel(:are, SpRiN, k, LiNg an instant with [sunLight then)!-ing all go Black wheeling</i>	vol(:estão, BoRrI, f, AnDo um instante com [luzSolar de pois)v-endo todos se vão NegroS voando
<i>oh ver myVeRy litTle</i>	so bre mInhAmíniMa
<i>street where you will come,</i>	rua onde chegarás,
<i>at twilight soon & there's a moon)n.</i>	ao crepúsculo n(ua e háu m a lu)a.

(CUMMINGS, 2015, p.54)

Tradução de Augusto de Campos
(CUMMINGS, 2015, p.55)CUMMINGS, E.E. 3 I will be. In. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p.54.CUMMINGS, E.E. 3 eu estarei. In. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015 p.55.

ANEXO I - “Sound Number 5” (1920), E.E. Cummings

Sound Number 5 (1920), E.E. Cummings



CUMMINGS, E.E. **Sound Number 5**. Óleo sobre tela, 42 x 35 in. 1919. State University of New York College at Brockport Foundation. Disponível em: <https://digitalcommons.brockport.edu/cummings/16/>"<https://digitalcommons.brockport.edu/cummings/16/>". Acesso em: 16 de janeiro, 2021.

ANEXO J - “*Noise Number 5*” (1919-20), E.E. Cummings

Noise Number 5 (1919-20), E.E. Cummings



CUMMINGS, E.E. **Noise Number 5**. Óleo sobre tela, 40½ x 40½ in. 1919-20. State University of New York College at Brockport Foundation. Disponível em: <https://dailyartfixx.com/2016/10/14/e-e-cummings-the-artist/>. Acesso em: 5 de maio, 2021.

ANEXO K - Tradução de “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (1935), por Augusto de Campos (2015)

Tradução de Augusto de Campos

o-h-o-t-n-a-f-g-a
 que
 s)e e (u olh)o
 paraoaltor
 HOTGOAFAN
 eunindose(n-
 umEle):s
 aL
 !t:
 A c
 (h
 eGaNdO .gOaTfOaNh)
 a
 recom(tor)pon(n)d(ar-se)o
 ,gafanhoto;

CUMMINGS, E.E. 17 o-h-o-t-n-a-f-g-a. In. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 91.

ANEXO L - Tradução de “*i like my body when it is with your body*” (1925), por Augusto de Campos (2015)

Tradução de Augusto de Campos

eu gosto do meu corpo quando está com o seu
corpo. É uma coisa tão nova e viva.
Melhores músculos, nervos mais.
eu gosto do seu corpo e do que ele faz,
eu gosto dos seus comos. de tatear as vért
ebras do seu corpo, a sua treme
-lisa-firmeza e que eu quero
mais e mais e mais
beijar, gosto de beijar issoe aquilo de você,
gosto de, lentamente golpeando o, choque
do seu velo elétrico, e o-que-quer-que freme
sobre a carne bipartida....E olhos migalhas

de amor grandes e acho que gosto de ver sob mim

you vibrar tão viva e nova assim

CUMMINGS, E.E. 4 eu gosto do meu corpo. *In*. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 57.

ANEXO M - Tradução de “*brIght*” (1935), por Augusto de Campos (2015)

Tradução de Augusto de Campos

brIlha

bRilha estr??? grande
(suave)

suave perto calma
(Brilha)
calma estre?? Santa

(suave briLha longe)
siM perto estrel? Calma estrela grande sIm
só
(qUem

Sim
perto longe quEm grande só suave perto
longe calma longe
????Ha ?????A)
Quem(santa só)santa(só santa)só

CUMMINGS, E.E. brIlha. *In*. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 99.

ANEXO N - Tradução de “*the sky was*” por Augusto de Campos (2015)

Tradução de Augusto de Campos

o
 céu
 era
 açúcar lu
 minoso
 comestível
 vivos
 cravos tímidos
 limões
 verdes frios choc
 olate
 s.

 sob,
 uma lo
 co
 mo
 tiva cuspi
 ndo
 vi
 o
 letas

CUMMINGS, E.E. 5 o céu era. *In.* CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 59.