



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**HAYRA CELESTE BARRETO ROCHA**

**“TU, EU E O POEMA”: TRADUÇÃO COMENTADA DE UMA SELEÇÃO DA  
POESIA LÍRICO-AMOROSA DE E. E. CUMMINGS**

**FORTALEZA**

**2025**

HAYRA CELESTE BARRETO ROCHA

**“TU, EU E O POEMA”: TRADUÇÃO COMENTADA DE UMA SELEÇÃO DA  
POESIA LÍRICO-AMOROSA DE E. E. CUMMINGS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

B262“ Barreto Rocha, Hayra Celeste.  
“Tu, eu e o poema” : tradução comentada de uma seleção da poesia lírico-amorosa de E. E. Cummings /  
Hayra Celeste Barreto Rocha. – 2025.  
138 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2025.  
Orientação: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de Poesia. 3. Tradução Comentada. 4. E. E. Cummings. I. Título.  
CDD 418.02

---

HAYRA CELESTE BARRETO ROCHA

“TU, EU E O POEMA”: TRADUÇÃO COMENTADA DE UMA SELEÇÃO DA POESIA  
LÍRICO-AMOROSA DE E. E. CUMMINGS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 22/05/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Letícia Pedreira Mei  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Cecília Touriño Brandi  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mayara Ribeiro Guimarães  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

À minha mãe, Maria José Barreto, que é  
(e me ensinou a ser)

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio, que permite que pesquisas como essa sejam realizadas em nosso país. Viva à pesquisa brasileira!

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa, pela dedicação e sempre gentil parceria, cuja orientação foi indispensável para que este trabalho ganhasse vida.

Às professoras participantes da banca examinadora, Leticia Pedreira Mei, Maria Cecilia Touriño Brandi e Mayara Ribeiro Guimarães, pelo tempo dedicado ao nosso diálogo e pelas valiosas colaborações e sugestões. Foi uma honra tê-las participando dessa jornada conosco.

À POET (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução/UFC), especialmente na figura do secretário Kelvis Santiago e do coordenador Prof. Dr. Rafael Ferreira, por possibilitar que a caminhada do mestrado seja feita, desde o início, com tanto acolhimento, carinho e diálogo.

Aos colegas da POET, representados nas figuras de Hélio Parente, Suélen de Mello e Samira Silva. Vocês me foram exemplos de dedicação, produção e amizade na pós-graduação. E seguimos!

A todo o DELILT (Departamento de Estudos da Língua Inglesa, Suas Literaturas e Tradução/UFC), que tanto me acolheu e me ensinou durante a experiência como Professora Substituta entre 2023 e 2024. Sou eternamente grata.

Aos professores que iluminaram meu caminho durante a graduação em Letras Português-Inglês (UFC), cada um à sua maneira, e possibilitaram que eu encontrasse em mim a professora que desejava ser: Eduardo Chaves Ribeiro da Luz, Carolina Lindenberg Lemos, Cid Ottoni Bylaardt, Suene Honorato de Jesus, Bernadete de Souza Porto e, especialmente, Paulo Roberto Nogueira de Andrade. Vocês contribuíram para minha formação como fazem os melhores professores: não só no âmbito acadêmico, mas também humano. Sem cada um de vocês, teria sido impossível.

Aos meus alunos, que são parte integrante de quem sou e também estão contidos nessas páginas: que o brilho do olhar de vocês esteja sempre refletido no meu, por onde quer que eu vá.

Aos amigos que a Letras meu deu, na graduação e além dela, que coloriram esses anos com tudo que são: Izabela Forte, Sarah Guimarães Portela, Yasmin Passos, André Verçosa, Victor Ramos, João Victor Anastácio, Katarine Calado, Gersilton Fernandes, Sabrina

Moreira, Marcos Robert, Beatriz Mendes, Sayari Alves, Sophia Norberto, Adriana Campos, Celine Macário, Gabriel Pontes e Milena Bentes. Foi falando em inglês com vocês que a língua ganhou vida de verdade.

Às amigas com quem cresci, Anne Beatriz, Ivylla Raquel, Heloíse Almeida, Lívia Brito e Luíse Chagas. Cultivar nossa amizade desde a infância é uma das minhas grandes alegrias.

À minha família de parte de mãe, que tem raízes em Morada Nova, interior do Ceará, de onde vim e para onde o coração sempre volta. Especialmente aos meus tios e tias, que sempre se fizeram presentes na minha vida; aos meus padrinhos Cecília e Eduardo, que fizeram e fazem tanto. À minha vizinha Celeste, *in memoriam*: carrego seu nome e uma imensa saudade. Aos meus primos-irmãos, com os quais divido a vida desde muito antes de sabermos falar: Clara Damasceno Barreto, Letícia Maria Barreto, Raul Barreto Moreira e André Barreto Moreira, *in memoriam*; e à prima-irmã Thaís Barreto Marques de Melo, que chegou um pouquinho depois. Tudo que faço é por nós.

À minha família de parte de pai, especialmente minha tia Marta e minha prima Luciana, que sempre me encantaram com suas histórias. À família da Lu, Roger e Gustavinho: vocês são luz e agradeço sempre por brilharem pertinho de mim.

À minha mãe, que me ensina casa e me mostra, continuamente, o que é amar. E ao meu pai, cujo amor sempre foi forte o bastante para superar distâncias, desde antes de eu nascer.

Sou o que sou porque essas pessoas todas estiveram comigo. E este trabalho não seria o que é sem todos vocês.

“Always the beautiful answer who asks a more beautiful question” (Cummings, 1991, p. 461).

“A minha maneira de amá-los é traduzi-los”  
(Augusto de Campos, 2009, p. 7)

## RESUMO

Este trabalho propõe traduções comentadas para o português brasileiro de seis poemas lírico-amorosos do escritor estadunidense E. E. Cummings (1864-1962). Primeiro, faço um panorama da obra de Cummings, apresentando as características de sua linguagem e destacando a importância de sua poesia lírica para uma compreensão mais profunda de sua poética; em seguida, exploro como se deu a recepção da obra cummingsiana no Brasil, analisando como o projeto tradutório de Augusto de Campos, no contexto do movimento da poesia concreta, acabou gerando um “Cummings brasileiro” e uma lacuna na recepção da poesia amorosa do autor. No segundo capítulo, apresento considerações teóricas sobre a tradução de poesia que inspiraram meu projeto tradutório, com ênfase na transcrição de Haroldo de Campos e no trabalho de Paulo Henriques Britto. Finalmente, no capítulo três, apresento minhas propostas de tradução dos poemas “nothing false and possible is love”; “true lovers in each happening of their hearts”; “the great advantage of being alive”; “if everything happens that can't be done”; “now all the fingers of this tree(darling)have” e “i carry your heart with me(i carry it in”, adotando a metodologia descritiva e analítica da tradução comentada, focando em explorar o processo tradutório ao destrinchar suas reflexões, desafios e possibilidades.

**Palavras-chave:** estudos da tradução; tradução de poesia; tradução comentada; E. E. Cummings.

## ABSTRACT

This work proposes commented translations of six lyric-love poems by the American writer E. E. Cummings (1894–1962) into Brazilian Portuguese. First, I provide an overview of Cummings’s work, outlining the characteristics of his language and highlighting the significance of his lyrical poetry for a deeper understanding of his poetics. Next, I explore how Cummings’s work was received in Brazil, analyzing how Augusto de Campos’s translation project, within the context of the concrete poetry movement, led to the creation of a “Brazilian Cummings” and a gap in the reception of the author’s love poetry. In the second chapter, I present theoretical considerations on poetry translation that inspired my own translation project, with an emphasis on Haroldo de Campos’s concept of “transcreation” and Paulo Henriques Britto’s work. Finally, in the third chapter, I present my proposed translations for the poems “nothing false and possible is love”; “true lovers in each happening of their hearts”; “the great advantage of being alive”; “if everything happens that can't be done”; “now all the fingers of this tree(darling)have”; and “i carry your heart with me(i carry it in”, adopting the descriptive and analytical methodology of commented translation, focusing on exploring the translation process by unpacking its reflections, challenges, and possibilities.

**Keywords:** translation studies; poetry translation; commented translation; E. E. Cummings.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Autorretrato de E. E. Cummings (1958).....	19
---	----

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1	– “nothing false and possible is love” – Texto original e minha tradução “nada falso e possível é amor”.....	67
Quadro 2	– “nothing false and possible is love” – Texto original e minha tradução “nada que falso e possível é amor” (2ª estrofe).....	70
Quadro 3	– “nothing false and possible is love” – Texto original e minha tradução “nada que falso e possível é amor” (3ª estrofe).....	72
Quadro 4	– “nothing false and possible is love” – Texto original e minha tradução “nada que falso e possível é amor” (dístico final).....	74
Quadro 5	– “true lovers in each happening of their hearts” – Texto original e minha tradução “amantes natos em cada ato de seu peito” .....	75
Quadro 6	– “true lovers in each happening of their hearts” – Texto original e minha tradução “amantes natos em cada ato de seu peito” (2ª estrofe).....	78
Quadro 7	– “true lovers in each happening of their hearts” – Texto original e minha tradução “amantes natos em cada ato de seu peito” (3ª estrofe).....	81
Quadro 8	– “true lovers in each happening of their hearts” – Texto original e minha tradução “amantes de fato em cada ato de seu peito” (dístico final).....	84
Quadro 9	– “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer”.....	86
Quadro 10	– Comparação dos primeiros parênteses de cada estrofe.....	88
Quadro 11	– Comparação dos segundos parênteses de cada estrofe.....	88
Quadro 12	– “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (1ª estrofe).....	89
Quadro 13	– “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (2ª estrofe).....	92
Quadro 14	– “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (3ª estrofe).....	93

Quadro 15 – “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (4ª estrofe).....	94
Quadro 16 – “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (5ª estrofe) .....	96
Quadro 17 – “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução “a grande maravilha de se estar vivo”.....	99
Quadro 18 – Comparação entre os versos 6, 12, 16 e 24 (Poema Original).....	87
Quadro 19 – “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução “a grande maravilha de se estar vivo” (1ª estrofe) .....	102
Quadro 20 – “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução “a grande maravilha de se estar vivo” (2ª estrofe).....	104
Quadro 21 – “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução “a grande maravilha de se estar vivo” (3ª estrofe) .....	105
Quadro 22 – “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução “a grande maravilha de se estar vivo” (4ª estrofe).....	108
Quadro 23 – Comparação entre os versos 6, 12, 16 e 24 (Poema Original e Tradução).....	108
Quadro 24 – “now all the fingers of this tree(darling)have” – Texto original e minha tradução “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm” .....	110
Quadro 25 – “now all the fingers of this tree(darling)have” – Texto original e minha tradução “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm” (2ª estrofe).....	112
Quadro 26 – “now all the fingers of this tree(darling)have” – Texto original e minha tradução “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm” (3ª estrofe).....	113
Quadro 27 – “now all the fingers of this tree(darling)have” – Texto original e minha tradução “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm” (dístico final)..	115
Quadro 28 – “i carry your heart with me(i carry it in” – Texto original e minha tradução “levo seu coração comigo(o levo em”.....	118
Quadro 29 – “i carry your heart with me(i carry it in” – Texto original e minha tradução “eu levo seu coração comigo(o levo no” (1ª estrofe).....	120

- Quadro 30 – “i carry your heart with me(i carry it in” – Texto original e minha tradução “eu levo seu coração comigo(o levo no” (2ª estrofe)..... 121
- Quadro 31 – “i carry your heart with me(i carry it in” – Texto original e minha tradução “eu levo seu coração comigo(o levo no” (3ª estrofe e verso final).. 123

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	14
2	CAPÍTULO 1 - E. E. CUMMINGS .....	19
2.1	Linguagem, Poética e Recepção em Língua Inglesa.....	20
2.2	Tradução e Recepção no Brasil.....	40
3	CAPÍTULO 2 - TRADUÇÃO DE POESIA.....	48
3.1	A transcrição de Haroldo de Campos.....	49
3.2	A proposta de Paulo Henriques Britto.....	55
4	CAPÍTULO 3 - TRADUÇÕES COMENTADAS.....	62
4.1	“nothing false and possible is love”.....	66
4.2	“true lovers in each happening of their hearts”.....	75
4.3	“if everything happens that can't be done”.....	85
4.4	“the great advantage of being alive”.....	97
4.5	“now all the fingers of this tree(darling)have”.....	109
4.6	“i carry your heart with me(i carry it in”.....	117
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	125
	REFERÊNCIAS .....	129
	ANEXO A – POEMA <i>r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r</i> E TRADUÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS.....	133
	ANEXO B – POEMA <i>i like my body when it is with your</i> E TRADUÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS.....	134
	ANEXO C – POEMAS TRADUZIDOS.....	135

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe traduções comentadas para o português brasileiro de seis poemas lírico-amorosos do escritor estadunidense E. E. Cummings (1894-1962). Antes de introduzir suas justificativas, objetivos e etapas de organização em mais detalhes, gostaria de apresentar, ainda que brevemente, a gênese das duas paixões que a movimentam: uma pela tradução de poesia e outra pelo poeta em questão.

Em Britto (2006) temos que, para ser uma tradução do poema A, o poema B deve apresentar uma “correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B — *tal que, se uma pessoa que conheça o idioma (B) mas desconheça o idioma (A) leia B, pode-se dizer que ela leu A*” (p. 1). Esse objetivo, o de possibilitar a conexão de pessoas e obras de diferentes línguas e/ou culturas, foi o que fez surgir em mim, ainda na adolescência, a vontade de traduzir poesia. E a primeira pessoa para quem traduzi poesia foi minha mãe.

Acontece que o inglês, que se tornou uma das minhas principais ferramentas de interação com o mundo desde muito cedo, era (e ainda é) completamente desconhecido para minha mãe. No entanto, ao ler um belo poema, eu queria sempre compartilhá-lo com ela, aquela que me deu meus primeiros livros, quem me ensinou a ler. Mas como, se o idioma lhe era incompreensível? Logo percebi, na prática, que não era suficiente apresentar o sentido do texto, seu nível semântico, porque ele não era tudo: o poder poético, com muita frequência, estava em outros lugares. Eu tentava expressar-lhe as principais informações imagéticas, fonéticas ou prosaicas (“Nesse verso, mãe, essa palavra aqui é uma versão mais forte dessa outra...”, “Aqui o ritmo fica mais rápido, marcando uma intensidade maior...”, “Nessa estrofe, mãe, tal palavra rima com tal palavra...”), mas pontuar o “como” daquelas emoções, em paráfrases que dissecavam os efeitos do poema original, falhava em recriá-las.

Isso porque minhas explicações, como se tornou óbvio após alguns anos de tentativas, não conseguiam causar efeitos sequer semelhantes aos que a leitura de um poema conseguiria. Esses efeitos, em Britto (2006), ganham o nome de “experiência poética”. O que eu queria era isso: permitir que minha mãe vivenciasse a experiência poética, em português, que eu experienciava em inglês. As paráfrases eram incapazes de consegui-lo; o que eu precisava era fazer traduções.

Foi assim que minha vontade de traduzir poesia começou: uma vontade, ao mesmo tempo, pessoal e social; muito análoga, eu acredito, à vontade que me faz também ser

professora. É a busca por maneiras de conectar pessoas, de mostrar-lhes um sentimento, um pensamento, uma experiência que de alguma maneira também é um aprendizado – pois acredito mesmo que toda arte é aprendizado em seu âmago, que todo poema é uma lição para um leitor atento. Traduzir ganha todas essas conotações a partir do momento em que se enxerga a tradução como esse ato de fazer acessível, de tornar possível o contato dos falantes de uma determinada língua com uma experiência poética capaz de expandir um pouco mais suas vidas e que originalmente pertencia a uma outra língua – que aquele público, especificamente, não domina. Afinal, não se domina, e isso seria impossível, todas as línguas do mundo. Se não fossem os tradutores, como poderia eu afirmar já ter lido Rimbaud ou Dostoiévski? Como poderia pensar o que seus textos provocam ou sentir o que despertam? Como poderia minha mãe experienciar o que aqueles textos me causavam?

É essa a vontade e a missão que norteia o presente trabalho. Começa com uma garotinha e sua mãe, e passa a uma tradutora/professora/pesquisadora com qualquer um a quem possa interessar: o contato com Cummings, com poesia, com tradução de poesia ou ainda com tradução no geral.

Agora trato da escolha por E. E. Cummings, especificamente: por que não qualquer outro poeta? Logo adiante respondo a essa pergunta em termos mais objetivos, defendendo a importância dessa empreitada para a recepção do autor em nosso país e para os Estudos da Tradução, mas aqui me permito admitir uma motivação menos racional, e talvez mais sincera, por ter vindo bem antes das demais: E. E. Cummings porque amo sua poesia. Porque ouço nela um cantar do bom e do bonito e do verdadeiro; porque a percebo cheia de uma generosidade para com o viver (e para com a língua) que me cativa desde a primeira vez que o li, há quase dez anos.

Naquela ocasião, esbarrei com um de seus poemas (ou ele esbarrou comigo) pelas redes sociais. Era o “i carry your heart with me”, e fui pela vida levando-o comigo, levando-o no meu coração. Primeiro ele, depois outros mais, e Cummings se tornou um amigo. Seus poemas me lembravam sempre do quanto a vida pode ser leve quando temos o cuidado de parar, sentir e simplesmente ser. Mais tarde, durante a graduação em Letras (Português/Inglês e suas Literaturas), eu procurava por ele, esperava por ele, mas em vão: tão amigo meu que era, parecia ser desconhecido dos colegas do curso e não era mencionado pelos professores.

Assim, quando chegou a hora de propor um projeto para o mestrado, minha vontade de traduzir poesia e a tal amizade com o velho poeta – nascido há mais de um século e falecido no mesmo ano em que minha mãe nasceu; coincidência que de alguma maneira me

toca o coração – sentaram-se juntas à mesa e foram fazendo descobertas, que hoje deságuam neste trabalho.

Por sua vez, para escolher os poemas com os quais iria trabalhar, tentei fazer o caminho inverso de como eles haviam chegado até mim: procurei os poemas com circulação autêntica na internet, aqueles que eram mais compartilhados em *blogs* e *sites* de poesia, os que eram mais citados nas redes sociais, e depois fui afunilando a lista (que já contava com mais de 20 poemas) de acordo com critérios que, no início, não me pareciam muito racionais. Escolhi os poemas que mais gostava, os que me faziam querer dizer muito ou os que resistiam às minhas palavras. Depois, percebi que era possível extrair alguns critérios objetivos por trás desses: eram poemas de uma faceta super emblemática do autor, a lírico-amorosa, além de serem textos que ele mesmo havia escolhido para declamar em gravações que até hoje nos são acessíveis, com sua voz ressoando ao apertar de um botão. Por fim, para fechar a quantidade nos mais razoáveis 6 poemas (ao invés de 9), selecionei aqueles, entre os da lista, que Augusto de Campos não chegou a traduzir para o português.

Ou seja, segui meu coração e só depois vi que ele, meio que sem querer, fez o que eu precisava. E assim esse trabalho foi ganhando vida: com muita dedicação, suor e quem sabe algumas lágrimas; com as traduções infinitas, que mudam e desmudam e mudam de novo, até durante o sono – pelo menos duas vezes sonhei que traduzia um ou outro verso, acordava e ia anotar as ideias, e elas serviam!, e eu ria e rio até hoje só de lembrar –; com muito trabalho, mas também com muito sentimento.

Gosto de pensar que, de alguma maneira, estou honrando minha amizade com meu *good old poet*; que outras pessoas talvez cheguem à nossa mesa e sentem conosco, e que ele vai cumprimentar cada uma com um sorriso.

\*\*\*

Agora passo à elaboração, com as lentes mais acadêmicas e objetivas que o gênero textual me pede, das justificativas e dos objetivos deste trabalho.

Traduzir e comentar poemas lírico-amorosos de E. E. Cummings para o português brasileiro é importante por dois motivos: primeiro, porque o estilo linguístico desviante do poeta, que incorpora a mudança de funções sintáticas e a criação de novas palavras, por exemplo, é um desafio estimulante e produtivo para o tradutor-criador de poesia, servindo de material de pesquisa e reflexão sobre a práxis tradutória. Segundo, porque a faceta

lírico-amorosa de sua obra, apesar de tão relevante para sua poética, chegou com pouca força no contexto da recepção brasileira: Cummings chega ao país, a partir da década de 60, pelo trabalho de antologização e tradução de Augusto de Campos, cujo interesse artístico-literário por criar um “cânone brasileiro” ligado ao movimento concreto, do qual foi um dos idealizadores e fundadores, acabou criando um “Cummings brasileiro” (Britto, 2016, p. 27), um “Cummings ‘concretista’” (Teixeira, 2022, p. 7).

Assim, visando ampliar a experiência poética dos leitores de E. E. Cummings em português brasileiro e dar mais destaque à sua poesia lírico-amorosa, este trabalho tem caráter empírico, descritivo e analítico, focado na produção em si de traduções e em comentar o processo correspondente. Adotando a metodologia da tradução comentada, produz-se um material de discussão, reflexão e pesquisa que pretende ser útil aos tradutores de literatura, de maneira geral, e de poesia, mais especificamente, contribuindo para o campo dos Estudos da Tradução.

A fim de nortear o leitor sobre as características do estilo cummingsiano que minha tradução referencia, analisa e prioriza recriar, primeiro é preciso contextualizar sua obra. O **Capítulo 1 - E. E. Cummings** organiza essa discussão em dois eixos: no subtópico *Linguagem, Poética e Recepção em Língua Inglesa* apresento o estilo linguístico do autor e o que acredito ser a filosofia estruturante de sua poética, observando o papel da lírica-amorosa nesse contexto e analisando sua recepção em língua inglesa; em seguida, no subtópico *Tradução e Recepção no Brasil*, analiso as consequências de que, em nosso país, a recepção da obra cummingsiana tenha se dado principalmente no contexto das traduções de Augusto de Campos, além de elaborar uma breve revisão bibliográfica do que já se produziu sobre o autor, entre dissertações e teses no Brasil, a fim de melhor localizar as contribuições do meu trabalho para os estudos cummingsianos brasileiros.

No **Capítulo 2 - Tradução de Poesia** faço um breve levantamento das reflexões teóricas e propostas práticas que inspiraram e guiaram, de alguma maneira, meu projeto tradutório: na seção *A transcrição de Haroldo de Campos* dou ênfase à defesa da tradução de poesia como recriação, com os processos criativos por ela implicados, e como potencializadora do “poder poético” da língua para a qual se traduz; em seguida, na seção *A proposta de Paulo Henriques Britto* apresento um panorama de alguns de seus apontamentos, principalmente no que diz respeito à função social do tradutor – que traduz a fim de tornar acessíveis à população textos de um idioma que lhe é desconhecido – e ao caráter mais

sistemático de suas contribuições, tanto quanto à prática tradutória quanto à avaliação qualitativa dos resultados obtidos.

Por fim, no **Capítulo 3 - Traduções Comentadas**, apresento minhas propostas de tradução para os poemas “nothing false and possible is love”; “if everything happens that can't be done”; “true lovers in each happening of their hearts”; “the great advantage of being alive”; “now all the fingers of this tree(darling)have” e “i carry your heart with me(i carry it in”. Os poemas originais são apresentados ao lado de suas respectivas traduções, em quadros comparativos, acompanhados de comentários descritivos e analíticos que explicitam o raciocínio, a técnica e o processo criativo por trás das principais escolhas tradutórias.

Fico feliz pelo leitor ter chegado até aqui e espero que algo, seja da natureza do pensar ou do sentir ou de ambos, o cative a seguir em frente.

## 2 CAPÍTULO 1 - E. E. CUMMINGS

“[...] love rose in my heart like a sun and beauty blossomed in my life like a star. Now, finally and first, I was myself: a temporal citizen of eternity; one with all human beings born and unborn” (Cummings, 1953, p. 53)

Edward Estlin Cummings (1894-1962), comumente referido como E. E. Cummings<sup>1</sup>, é mais conhecido por ter sido um poeta do período modernista estadunidense, mas foi também romancista, dramaturgo, desenhista e pintor (ao lado, a Imagem 1 ilustra um de seus diversos autorretratos). Em consonância com o espírito transformador das vanguardas de sua época, sua escrita é marcada por recursos linguísticos não ortodoxos, que conseguem “rejuvenescer a linguagem e explorar, com maior flexibilidade do que permitem as estruturas entorpecidas dos sistemas convencionais, o universo complexo da percepção e da sensibilidade” (Campos, 2011, p. 14). Esse trabalho com a linguagem faz com que sua obra represente um poderoso ponto de reflexão não somente sobre o fazer poético, mas também sobre o tradutório.

Imagem 1 - Autorretrato de E. E. Cummings (1958)



Fonte: Cohen (1990, p. 56)

No Brasil, a poesia de Cummings chegou principalmente a partir de um dedicado trabalho de antologização e tradução desenvolvido por um dos principais fundadores do movimento da poesia concreta: Augusto de Campos. Tendo se estendido por mais de quatro décadas e de cinco edições (iniciadas com *10 poemas*, em 1960, e concluídas com *Poem(a)s*, em 1999, com 74 traduções), o projeto tradutório de Augusto compõe um “cânone

<sup>1</sup> A grafia de seu nome com as iniciais em letra minúscula (e. e. cummings), que se tornou popular no século passado, tem sido há algum tempo entendida por especialistas como uma tendência editorial, sem respaldo nas intenções literárias do autor. Norman Friedman (1992; 1996a) reúne evidências desse argumento: primeiro, a assinatura do poeta em correspondências costumava conter as letras maiúsculas, quando datilografadas ou escritas à mão; segundo, quando perguntado por um de seus tradutores para o francês, em 1951, “are you E.E.Cummings, ee cummings, or what? [...] wd u like title page all in lowercase?” (Jon Grossman apud Friedman, 1996a, p. 41), o poeta respondeu: “E.E.Cummings, unless your printer prefers E. E. Cummings/ titlepage up to you;but may it not be tricky [...]” (Cummings apud Friedman, 1996a, p. 41). Por isso, neste trabalho, refiro-me a ele com as iniciais em letra maiúscula.

doméstico/brasileiro de Cummings” incontornável (Salvadori e Silva, 2016, p. 236), que foi, destaque de antemão, “recortado de modo a se encaixar no Movimento de Poesia Concreta” (Teixeira, 2022, p. 19).

Para os objetivos desta dissertação, proponho abordar a obra de E. E. Cummings nesses dois eixos. Primeiro, no subtópico *Linguagem, Poética e Recepção em Língua Inglesa*, destaco as características de seu estilo linguístico, marcado pela agramaticalidade, e a filosofia estruturante de sua obra, defendendo que o que há de potente e relevante nela também está presente em seus poemas líricos – tidos como mais “tradicionais” –, que têm maior circulação em língua inglesa e merecem um maior destaque no português brasileiro. Em seguida, no subtópico *Tradução e Recepção no Brasil*, exploro como, em nosso país, a obra de Cummings circula até hoje, entre leitores leigos e acadêmicos, essencialmente no contexto do trabalho dos poetas concretos (como preferem ser chamados, ao invés de concretistas), para chegar, finalmente, a como esse cenário dá vida à minha proposta tradutória.

## 2.1 Linguagem, Poética e Recepção em Língua Inglesa

A obra de E. E. Cummings representa um desafio estimulante para o tradutor-criador de poesia. Como afirmou Haroldo de Campos em texto fundador sobre a transcrição (que será discutida no Capítulo 2 deste trabalho, p. 49): “Quanto mais inçado de dificuldades esse texto [for], mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (1992, p. 35). No entanto, antes de tratar das traduções em si, é preciso desenhar um panorama sobre a poética do autor em questão, descrevendo seu estilo linguístico e percepção filosófica que lhe dá sustento. Assim, o leitor estará equipado para compreender a importância da tradução de sua poesia lírico-amorosa e para apreciar os elementos que minhas traduções destacam, analisam e priorizam recriar.

Observemos o trecho a seguir, retirado do poema “true lovers in each happening of their hearts” (traduzido e comentado no tópico 4.5 do presente trabalho, p. 109), como um primeiro exemplo do estilo cummingsiano:

such a forever is love's any now  
and her each here is such an everywhere,  
even more true would truest lovers grow  
if out of midnight dropped more suns than are

(Cummings, 1991, p. 576)

Do ponto de vista semântico, nota-se a escolha de termos considerados “tradicionais” para a linguagem poética, como “love” (amor), “midnight” (meia-noite) e “sun” (sol). No entanto, nenhum desses termos está sendo empregado de *maneira* tradicional: o amor é colocado como possuidor de um “qualquer agora” e depois retomado pelo pronome feminino “her”, substantivado e personificado; já a meia-noite e os sóis (no plural) são concretizados, um como espaço e o outro como objeto, mobilizando novas camadas de significação. Do ponto de vista sintático, nota-se a mudança das classes morfológicas de palavras como “forever”, “now”, “here” e “everywhere”, que, substantivadas, passam a ser também conceitos centrais do argumento poético, além de alguns desvios sintáticos, principalmente no quarto verso, em que o verbo de ligação em posição final gera ambiguidade – pode ser lido como uma quebra de raciocínio, com a omissão de seu devido complemento, ou como o transformar de uma palavra de ligação em uma de conteúdo.

Esse trecho, ainda que breve, introduz algumas das características que veremos a seguir em mais detalhes. É esse mobilizar técnico da linguagem, de suas convenções e mecanismos, dando uma roupagem diferenciada a temas que nas mãos de outros poetas poderiam ser tratados de maneira clichê, que caracteriza o estilo cummingsiano. Sua escrita dá mais potencialidade às palavras, à gramática, e, finalmente, às ideias, afinal “não vamos a Cummings para encontrar uma ideia profundamente nova, mas uma maneira profundamente nova de expressar uma ideia antiga”<sup>2</sup> (Chinitz, 1996, p. 80).

Para melhor compreender a destreza com a qual Cummings lida com a linguagem, cabe pontuar alguns dados biográficos: sua afinidade pela criação poética e interesse por línguas estrangeiras, demonstrados desde cedo e incentivados por seus pais, fizeram com que ele estudasse latim, francês e grego ainda nos anos escolares (Kennedy, 1980, p. 39). Mais tarde, em 1915, ele obtém um diploma de *Bachelor of Arts* em Grego e Inglês pela Universidade de Harvard e, no ano seguinte, se torna *Master of Arts* em Inglês pela mesma universidade. Kennedy (1980) destaca ainda que, em seus anos de Harvard, Cummings estudou ativamente cinco línguas: grego, latim, alemão, italiano e inglês (p. 40), além de elaborar diversas traduções para o inglês, principalmente do grego<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Todas as citações originalmente em inglês são de tradução minha. O trecho original virá em nota de rodapé, como a seguir: “One doesn't go to Cummings for a profoundly new idea, but rather for a profoundly new expression of an old idea” (Chinitz, 1996, p. 80).

<sup>3</sup> Esse fato pode nos fazer refletir sobre a tradução como arte, como saber especializado de alta potência pedagógica, aspecto que também é pontuado por Haroldo de Campos (Capítulo 2 deste trabalho).

Não é surpresa que tal formação tenha resultado em uma consciência linguística aprimorada:

O estudo linguístico tornou [E. E. Cummings] intensamente consciente do alcance e da possibilidade da língua inglesa; consciente dos sentidos literais, das raízes etimológicas, de palavras cognatas ou que se relacionavam em línguas antigas e estrangeiras. O estudo expandiu seu vocabulário e o embutiui de uma noção sintática profunda [...] ele passou a entender a teoria linguística de uma maneira prática (Kennedy, 1980, p. 39).<sup>4</sup>

O domínio do autor sobre a gramática se manifesta, principalmente, em sua maneira de criar uma *agramática* característica, sendo que agramatical não quer dizer “incompreensível” ou mesmo “difícil” (Fairley, 1975, p. 18), mas o explorar da linguagem para além das regras que a gramática descreve. Mesmo que seus poemas lidem com um vocabulário simples, não demandando pesquisas em dicionários, por exemplo, eles requerem do leitor um certo domínio, podendo ser desconcertante nas primeiras leituras (Fairley, 1975, p. 5). Em minha opinião, é por isso que mesmo os conteúdos tidos comumente como “clichês” são tratados de maneira valiosa e original em Cummings: porque “seu compromisso principal, assim como sua responsabilidade, [é] para com a linguagem, com a linguagem de base linguística” (Teixeira, 2022, p. 167).

Nesta seção, destaco como características mais relevantes do estilo linguístico cummingsiano seus desvios sintáticos, neologismos, inovações tipográficas e vocabulário conceitual. Esses elementos são mencionados por diversos estudiosos de sua obra, como Fairley (1975), Freire (2017), Cavalcanti (2022) e Friedman (2019), e têm destaque também no *corpus* desta dissertação. Meu objetivo não é levar a discussão de cada um à exaustão, mas investigar como Cummings os utiliza, o que particulariza seu estilo, a fim de nortear as prioridades do meu projeto tradutório.

Em primeiro lugar, os desvios sintáticos de Cummings servem para ampliar o alcance das relações entre as palavras (Fairley, 1975, p. 40), dando à língua um poder poético renovado: “ao deixar a sintaxe áspera, [ele] nos leva de volta a estruturas iniciais, que expõem os processos de identificação”<sup>5</sup> por trás dos sentidos (p. 38), concretizando potencialidades do

---

<sup>4</sup> “The language study made [E. E. Cummings] intensely aware of the range and possibility of the English language; it made him conscious of the literal meanings, of etymological roots, and of cognates and related words in ancient and foreign languages. It stretched his vocabulary and embedded a sense of syntax in his very bones [...] he came to understand linguistic theory in a practical way” (Kennedy, 1980, p. 39)

<sup>5</sup> “By leaving the syntax rough, Cummings takes us back to earlier structures that expose the identification

sistema linguístico, escondidas entre as regras gramaticais. Assim, nós passamos a “ler e explorar as possibilidades [das frases] de uma maneira mais criativa do que o usual com a sintaxe comum”<sup>6</sup> (Friedman, 2019, p. 109).

Um recurso que pertence a essa categoria é o deslocamento das classes morfológicas das palavras: diversas preposições, pronomes, advérbios e conjunções são transformadas em substantivos na poesia cummingsiana (Fairley, 1975, p. 11; Cavalcanti, 2022, p. 75). É comum que ele faça o uso de palavras de ligação, de valor muito mais gramatical (de estruturação), como fossem palavras de conteúdo, de valor muito mais semântico, levando elementos que normalmente estariam na periferia do significado para o centro do argumento poético.

Tomemos como exemplo o trecho a seguir, retirado do poema “if everything happens that can't be done” (traduzido e comentado no tópico 4.3 do presente trabalho, p. 85):

one's anything old being everything new  
 (with a what  
 which  
 around we come who)  
 one's everyanything so  
 (Cummings, 1991, p. 594)

Diante de um trecho como esse é compreensível a afirmação de Fairley (1975) de que “deve-se abordar um poema cummingsiano com a disposição de suspender atitudes e associações costumeiras e, com elas, também as convenções linguísticas”<sup>7</sup> (p. 14). O leitor é convidado a dedicar uma atenção muito diferenciada à palavras como “what” (o quê), “who” (quem) e “so” (tão), que estão desempenhando funções sintáticas usualmente reservadas a substantivos ou verbos. Assim Cummings “vivifica” uma linguagem adormecida – ou entorpecida, como chamou Augusto de Campos (2011, p. 14) –, libertando-a de seu confinamento morfológico e atribuindo-lhe novas funções e novos efeitos.

Mais exemplos desse recurso, retirados do *corpus* deste trabalho, são “and her each here is such an everywhere” (citado anteriormente, p. 20), “where all now turns when”, “live longer than all which and every who”, “so here is away and so your is a my” e “for also then's until”. Ao traduzir trechos como esses, tomei sempre o cuidado de construir desvios

---

process” (Fairley, 1975, p. 38).

<sup>6</sup> “[...] we are made to read and explore its possibilities in a more creative way than is usual when dealing with ordinary syntax” (Friedman, 2019, p. 109).

<sup>7</sup> “One must approach a Cummings poem with the willingness to suspend customary attitudes and associations, and with them, linguistic conventions” (Fairley, 1975, p. 14)

sintáticos semelhantes em português, de preferência com origens gramaticais correspondentes e efeitos de sentido o mais próximos possível. Proponho como tradução, respectivamente: “e cada seu aqui é tão um todo canto”, “onde todo agora vira quando”, “vivem além de todo que e cada quem”, “assim aqui é longe e seu é um meu assim” e “pois também o então é até” (os detalhes de cada escolha são discutidos no Capítulo 3).

Outro tipo de desvio sintático que merece destaque na obra cummingsiana é a omissão [*deletion*] (Fairley, 1975, p. 20). Ao omitir partes do discurso – geralmente verbos, substantivos ou sintagmas verbais e nominais –, Cummings cria fragmentos de frases gramaticalmente incorretos “como uma maneira de aumentar a impressão de imediatismo, espontaneidade, compreensão visual ou até mesmo de experiência subjetiva”<sup>8</sup> (p. 20). Ainda que Fairley (1975) defenda que na maioria das vezes é possível que o leitor reinsira o elemento omitido, pelo contexto, com pouca probabilidade de que a compreensão seja prejudicada (p. 20), minha experiência tradutória indicou que a omissão acaba muitas vezes gerando ambiguidades, como já brevemente discutido no caso do verso “if out of midnight dropped more suns than are” (p. 20 deste capítulo).

Outros exemplos de omissão no *corpus* deste trabalho são “as villains strive/ and heroes through the mere mind's poor pretend”, “[...] and if time should ask into his was/ all shall, [...]” e “there's somebody calling who's we”. Esse recurso consegue gerar uma série de efeitos poéticos e possibilidades de leitura que não existiriam caso as estruturas não fossem desviantes. Em português, busquei não “solucionar” nenhum desses desvios, construindo passagens também desviantes para os exemplos anteriores, respectivamente: “se da meia-noite soltassem mais sóis do que são”; “todo saber toda dúvida tal vilão busca/ e heroi pelo fraco fingir do pensamento”; “[...] e se o tempo perguntar pelo seu foi/ tudo vai, [...]” e “alguém chama quem é eu e você” (comentários no Capítulo 3).

A repetição, seja de padrões frasais (paralelismo), de palavras ou de frases inteiras, é outro recurso muito utilizado na obra cummingsiana. Dentre os poemas traduzidos neste trabalho, destaco os trechos “a mystery which will never happen again,/ a miracle which has never happened before–” e “i fear/ no fate(for you are my fate,my sweet)i want/ no world(for beautiful you are my world,my true)” como exemplos de estruturas paralelas; “[...] the root of the root and the bud of the bud/ and the sky of the sky”, “alive we’re alive” e “and now you are and i am now and we’re [...]” como repetições de palavras (no segundo exemplo,

---

<sup>8</sup>“as a means of increasing a sense of immediacy, spontaneity, visual compression and even subjective experience” (Fairley, 1975, p. 20)

há a repetição tanto do advérbio “now” quanto o recurso do polissíndeto) e “that we are in love,that we are in love” como repetição de segmentos de frases.

Em trechos como esses, foi por vezes desafiador associar as repetições à recriação de aspectos rítmicos dos poemas, como a extensão dos versos ou a manutenção das rimas. Nesses casos, transcriei palavras ou expressões, omiti a repetição de alguns termos ou transpus elementos de um verso para o outro, mas sempre tentando recriar o mínimo de um eco para que o movimento de retomada continuasse recuperável ao leitor da tradução. Os exemplos citados anteriormente foram traduzidos da seguinte maneira: “mistério que após nunca haverá de novo,/ milagre que antes nunca houve de fato–”; “não temo/ nenhum destino(o meu é você,meu bem querer)não quero/ nenhum mundo(lindeza você é meu mundo,minha certeza)”; “[...] a raiz da raiz e o botão do botão e o céu/ do céu”; “viver somos viver”; “e agora você é e eu sou agora e nós somos [...]” e “somos apaixonados,amor,somos amados”, sendo esse último provavelmente o mais desafiador, que exigiu um nível mais alto de criatividade (cujo raciocínio está explicitado nos comentários a partir da página p. 104) .

É importante pontuar que dois dos poemas selecionados para o *corpus* deste trabalho são especialmente marcados por padrões complexos de repetições: “if everything happens that can't be done” e “the great advantage of being alive”. Fairley (1975) chega inclusive a citar o segundo como exemplo de um poema em que “cada uma das repetições com variações revela um padrão visual/sintático/métrico equilibrado”<sup>9</sup> (p. 33), fenômeno que identifiquei em ambos. Durante os comentários correspondentes, primeiro analiso os padrões de repetição e sua importância – acredito que se trata, em ambos os casos, do coração do poema – para depois discutir as estratégias de suas recriações em português, com os muitos desafios daí derivados e as perdas e ganhos da tradução.

Como último ponto dentre os desvios sintáticos cummingsianos, destaco o que Fairley (1975) chama de “escolha seletiva” (p. 40): a substituição de uma palavra apropriada, num determinado contexto, por uma de natureza semelhante, mas inapropriada. A pesquisadora dá o exemplo do trecho “according to tomorrow’s paper the proletariat/ will not rise yesterday” (Cummings, 1991, p. 260), em que a marcação do tempo verbal no futuro torna o uso do advérbio “ontem” agramatical (Fairley, 1975, p. 38). Segundo ela, o efeito dessas escolhas singularmente desviantes é poderoso por darem “a impressão de que algum

---

<sup>9</sup> “Each of the repetitions with variation reveal a balanced visual/syntactic/metrical pattern” (Fairley, 1975, p. 33)

mecanismo automático foi acionado, mas de maneira imperfeita”<sup>10</sup> (p. 40), criando inclusive o efeito de um subconsciente que interfere na escrita.

Acredito que o exemplo mais significativo desse tipo de desvio no *corpus* deste trabalho está no trecho “and all trees are(any more than each/ leafless)its silent in forevering snow”, que além de apresentar outros recursos já mencionadas (como o deslocamento de funções sintáticas e a omissão de elementos) se torna ainda mais marcante pela escolha do adjetivo “silent” ao invés do substantivo “silence”. Na tradução, proponho: “e toda árvore é(cada menos que qualquer/ desfolhada)sua calada em neve eternante” (raciocínio elaborado na página 114), buscando recriar um desvio sintático semelhante em ponto correspondente em português.

Passemos aos neologismos cummingsianos, principalmente cunhados a partir do “ajuste criativo das regras combinatórias da morfologia”<sup>11</sup> (Fairley, 1975, p. 6). Isso significa dizer que ele explora os processos de composição [*compounding*] e afixação, que são os mais produtivos – capazes de gerar uma grande quantidade de novos vocabulários – em língua inglesa (Conrad *et al*, 2002), criando neologismos que, ao mesmo tempo em que chamam atenção pela excentricidade, desvelam o que o próprio sistema linguístico já contém, preenchendo espaços de palavras “possíveis (não gramaticalmente excluídas), que não ocorrem devido a convenções do uso” (p. 7)<sup>12</sup>. Exemplifico a seguir algumas dessas construções vocabulares, indo além do *corpus* deste trabalho, por acreditar que sua quantidade e variedade na obra cummingsiana merece destaque.

O processo de composição em língua inglesa permite a combinação das mais diversas classes morfológicas entre si, como substantivo e substantivo, substantivo e verbo, preposição e substantivo, substantivo e adjetivo, advérbio e substantivo, entre outras (Conrad *et al*, 2002). Explorando essas possibilidades, Cummings inventa palavras como “cloud-gloss”, “dream-send”, “underwish”, “manunkind” e “mostpeople”. Dentre os poemas que compõem o *corpus* da minha tradução, exemplos desse tipo de neologismo são “everyanything” e “deathboard”, que traduzi respectivamente como “coisa-tudo” e “quadro-morto” (ver Capítulo 3 para detalhes de cada escolha).

---

<sup>10</sup> “They give the impression that some automatic mechanism has operated, but imperfectly [...]” (Fairley, 1975, p. 40)

<sup>11</sup> “Cummings’ vocabulary is characterized by a creative adjustment of the combinatorial rules of morphology” (Fairley, 1975, p. 6)

<sup>12</sup> “[...] filling in the slots of possible (not grammatically excluded) compounds which have not occurred because of conventions of usage” (Fairley, 1975, p. 7)

Já no que se refere à afixação, que consiste na junção de um prefixo ou sufixo a determinado radical, Cummings estende as regras de aplicabilidade dos afixos mais comuns em língua inglesa, criando (Fairley, 1975, p. 9-10): novos advérbios a partir da junção do sufixo *-ly* com substantivos diversos (“songly”, “moonly”, “riverly”, “sunly”, “nothingly”) ou com o particípio presente de alguns verbos (“sayingly”, “thinkingly”, “collidingly”, “flyingly”, “kissingly”); novos substantivos derivados da adição do sufixo *-ness* a adjetivos, advérbios e verbos (“ceaselessness”, “nearishness”, “sustainingness”); e palavras derivadas da adição de sufixos muito comuns a radicais também comuns, como *-ish* (“neverish”), *-ful* (“oneful”), *-est* (“beingest”) e *-less* (“heavenless”).

Outros exemplos, retirados do *corpus* deste trabalho, são “shuter” (“shut” + sufixo *-er*), “itsters” (“its” + sufixo *-ter*), “undeath” (prefixo *-un* + “death”) e “forevering” (“forever” + sufixo *-ing*). Em todos esses casos, criei também neologismos em português, com exceção do primeiro (por ter compreendido que sua característica mais relevante, no contexto do poema em que se insere, é a repetição formal das estruturas anteriores, e não o neologismo – ver p. 95). Proponho, respectivamente, as traduções: “mais fechados”, “issis”, “imorte” e “eternante”. Também vale destacar o momento em que Cummings emprega o prefixo *un* isoladamente, passando a ser ele mesmo um substantivo: “[...] beyond obey/ or command, reality or un-”, no poema 4.1. Nesse caso, por razões rítmicas, traduzi-o como “des”, um prefixo de negação também comum em português, que acredito ser capaz de cumprir com as principais intenções tradutórias (ver p. 72): “[...] além de comando,/obedecer, realidade ou des-”.

Outra postura tradutória que adotei com relação aos neologismos, e que merece destaque, foi a apropriação de seu processo de elaboração em momentos em que a possibilidade se apresentou em língua portuguesa, emulando o estilo cummingsiano, mesmo quando a palavra correspondente do texto original não constitui um neologismo (para discussão teórica desse posicionamento, ver p. 53-54). Foi assim que cunhei, como “achados poéticos no e para o português” (Freire, 2017, p. 33), “sobrecrescer” para traduzir “outgrow”, “desprovam” para “disprove”, “sombriônicos” para “grim comics”, “imorrído” para “undying” e “destamanha” para “sizeless”.

Esses neologismos, tanto em inglês quanto em português, buscam expressar ideias de maneira concreta e compacta, precisa e original (Fairley, 1975, p. 9) – o que lembra o conceito das “palavras-valise”, muito caro ao movimento concreto brasileiro (cuja relação com a obra cummingsiana será discutida na seção seguinte, p. 40) e também muito presente

na tradição literária de língua inglesa, pelo menos a partir dos escritos de Lewis Carroll (*Alice in Wonderland*, 1865). É importante lembrar que os neologismos cummingsianos, ainda que não sejam construções “enigmáticas”, sendo inclusive, segundo Fairley (1975), menos desconcertantes do qualquer uma de suas discordâncias sintáticas (p. 10), conseguem compactar um pensamento, um significado, um sentimento, que seria muito difícil enunciar de qualquer outra maneira. É aí que reside, creio eu, sua potência poética: o leitor consegue compreender esses termos inventados, sem grandes problemas, por mobilizarem processos morfológicos muito conhecidos, ao mesmo tempo em que precisa dedicar-lhes uma atenção diferenciada e criativa, que compense sua não-convencionalidade.

Passando às inovações tipográficas cummingsianas, é importante compreender primeiro que a “ortografia do inglês, e mais especificamente sua divisão de morfemas, é, na maioria das vezes, um assunto arbitrário”<sup>13</sup> (Fairley, 1975, p. 12). Exemplos disso podem ser observados em palavras comuns: a grafia de “into” não apresenta um espaçamento gráfico, mas “in the”, sim; “alright” constitui uma palavra não só possível, mas usual, enquanto “alwrong” se trata de um neologismo; a palavra composta “bedroom” não causa estranhamento, mas “throneroom” é uma invenção. Assim, essa é mais uma das convenções da língua inglesa que Cummings explora, questionando seus limites: “[ele] separa ou une morfemas e partes constituintes das palavras caprichosamente e de acordo com suas declarações temáticas”<sup>14</sup> (p. 12). Alguns poemas, inclusive, levam essas inovações às últimas consequências, como é o caso de “r-p-o--h-e-s-s-a-g-r” (Cummings, 1991, p. 396), e foram esses os majoritariamente selecionados por Augusto de Campos para traduzir ao português brasileiro<sup>15</sup>, como veremos mais adiante.

Além de praticar essa “atomização” das palavras, como chamou Augusto de Campos (2011, p. 17), Cummings também se utiliza de inconstâncias no uso de maiúsculas e minúsculas, e ambas são parte importante de sua tipografia característica, apelidada por Augusto de “tortografia” (2011, p. 25). Popularmente, associa-se a Cummings o uso constante de letras minúsculas, fato que parece estar relacionado à sua preferência pela grafia em caixa baixa do pronome pessoal “I” (“eu”) quando, em língua inglesa, esse pronome deve ser sempre grafado em maiúsculo. Como mencionado brevemente em nota de rodapé na

---

<sup>13</sup> “English orthography, and more specifically the division of morphemes, is largely an arbitrary matter” (Fairley, 1975, p. 12)

<sup>14</sup> “Cummings separates and joins morphemes and word units whimsically, and to accord with his thematic statement” (Fairley, 1975, p. 12)

<sup>15</sup> O poema mencionado e a tradução de Augusto de Campos podem ser encontrados no Anexo A deste trabalho (p. 133).

introdução deste capítulo, Friedman (1992; 1996a) associa sua grafia do “i” minúsculo à percepção, amplamente disseminada, mas errônea, de que o poeta faria sempre o uso de letras minúsculas, inclusive em sua assinatura.

Apesar das consequências semânticas do “i” em caixa baixa serem dignas de nota – demonstrando a criação de um universo poético em que o espaço destinado ao “eu” é diminuído e reservado ao “Nós” do casal apaixonado, diferenciando o “eu” da voz poética de todos os outros “Eus” do “mostpeople”<sup>16</sup>, como que embutindo toda a obra de uma humildade que acaba por denunciar o egocentrismo da própria língua –, ele terminou por se perder na minha tradução para o português, que não possui nenhuma regra quanto à obrigatoriedade de grafar o “eu” em letra maiúscula e, portanto, sua inscrição em minúscula nada significa de especial.

Cheguei a procurar, na gênese do meu processo tradutório, possíveis maneiras de compensar essa perda em língua portuguesa, mas acredito que qualquer solução que apelasse para o uso extremo da criatividade resultaria na perda do tom coloquial que a maior parte dos poemas de Cummings apresenta – e que o termo em minúsculo termina, de alguma forma, por acentuar ainda mais. Em alguns momentos da tradução, a possibilidade do sujeito ser ocultado em português, e a construção soar ainda mais coloquial por conta disso, torna possível propor uma aproximação, ainda que leve, entre o poeta que torna o “i” pequeno e a tradutora que deixa o “eu” não-dito, como em “i carry your heart with me(i carry it in” sendo traduzido como “levo seu coração comigo(o levo em)”. Sempre que possível, essa omissão foi feita; no mais, acredito que a perda do “i” minúsculo não possa ser remediada em português – ou ao menos, no meu projeto tradutório, optei por deixá-la ser.

Ainda no mesmo âmbito, vale a pena destacar que Cummings constantemente ignora as regras de pontuação e espaçamento, o que faz parte de sua estratégia tipográfica geral de reforçar significados a partir de efeitos visuais (Friedman, 1996a, p. 41). Ele dispensa o uso de vírgulas em construções sintáticas em que poderiam abrandar (ou mesmo resolver) ambiguidades (“and shining this our now must come to then”) e ignora os espaçamentos que seriam obrigatórios antes e depois de parênteses (“now all the fingers of this tree(darling)have”), depois de dois pontos (“[...] of duration:only love”) e depois de vírgulas (“as yes is to if,love is to yes”). Além disso, ele utiliza os parênteses para estabelecer caminhos paralelos de leitura – geralmente com padrões semânticos e formais bem distintos

---

<sup>16</sup> Em introdução ao livro *Collected Poems* (1938), Cummings escreve “The poems to come are for you and for me and are not for mostpeople—it’s no use trying to pretend that mostpeople and ourselves are alike [...] If mostpeople were to be born twice they’d improbably call it dying—[...] you and I are not snobs. We can never be born enough [...]” (Cummings, 1991, p. 461).

dentro e fora deles, como é o caso do poema 4.3 (“if everything happens that can't be done”) – e para expressar formalmente o conteúdo de alguns poemas, como é o caso do 4.6 (“i carry your heart with me(i carry it in”). Nesses casos, minha tradução procurou reproduzir os mesmos desvios gráficos em pontos correspondentes, por entender que estabelecem em língua portuguesa efeitos majoritariamente similares aos de língua inglesa.

No entanto, também houve momentos em que tomei a liberdade de omitir, acrescentar ou modificar sinais de pontuação por questões rítmicas ou prosódicas do português. Por exemplo, no trecho “(love's a universe beyond obey/or command, reality or un-),” do poema 4.1, faço a omissão da primeira conjunção “ou” em português, acrescentando uma vírgula para que os elementos continuem coordenados: “amor é um universo além de comando,/obedecer, realidade ou des-). Acredito que mudanças como essa vêm da “necessidade de contração sintática e de economia, visto que a língua portuguesa é, intrinsecamente, menos econômica do que a língua inglesa” (César, 2016, p. 210). Acredito que a omissão e a não-repetição, nesse caso, são maneiras de “compensar” esse espaço natural que o português já ocupa, principalmente quando se tem o espaço “limitado” de um verso para expressar uma ideia. Outros exemplos de mudanças gráficas operadas na tradução são o acréscimo de duas vírgulas, no trecho “além da mente,imortalmente,segue sendo”, do poema 4.2, para impedir que uma leitura sem pausas gerasse um “congestionamento” em português que, acredito eu, não existe no original (“immortally occurs beyond the mind”); a troca de vírgula por uma conjunção coordenada, no poema 4.4, em “coração não salta ou alma exala” (“no heart can leap,no soul can breathe”) e a troca de vírgula por ponto e vírgula, no poema 4.5, para que a transcrição feita – que gerou um *enjambement* com o verso seguinte – pudesse soar mais natural numa leitura em voz alta: “my own,my beautiful/ my blossoming”; “minha bela;meu amor/dando em flor” (sobre as escolhas tradutórias deste verso, ver p. 116-117).

Por fim, considero como a característica mais importante do estilo linguístico cummingsiano, justamente por ter consequências que ecoam em todas as outras, o fato de ele ter cunhado um vocabulário conceitual próprio e consistente. Explico: lendo Cummings, passamos a perceber que, da mesma maneira que a lua, as árvores, e as estrelas são valorizados, carregando sentidos que vão além de sua materialidade, “now” (“agora”), “something” (“alguma coisa”) e “one” (“um”), por exemplo, também o são: todas essas palavras passam a significar imensamente além do que a língua “normal” permitiria.

Em Fairley (1975), encontrei esse fenômeno sendo colocado em palavras da seguinte maneira: “por trás de cada novo valor semântico que ele atribui a muitas palavras está um conjunto coerente de valores e atitudes, uma ideia integrante, uma nova base lógica [*rationale*] de pensar, sentir e viver”<sup>17</sup> (p. 5). Em cada linha de sua poesia, Cummings elabora e reforça essa *rationale*, seu “universo de valores”, exigindo do leitor a “construção de um sistema para interpretação de seu vocabulário” que

[...] depende fortemente da oposição de palavras relacionadas a amor e morte, natural e artificial, indivíduo e sociedade, sonho e realidade. Cummings trata as palavras como tendo um valor positivo ou negativo, que o leitor pode identificar a partir da maneira como se opõem e da familiaridade com a filosofia do autor. Por exemplo, “forever” [para sempre] e “when” [quando] são palavras positivas e estão relacionadas a “now” [agora], “here” [aqui], “am” [ser] e “to be born” [nascido], mas opostas a “never” [nunca] e “until” [até], que estão relacionadas a “unworld” [a-mundo], “where” [onde] e “to be made” [feito] (p. 5)<sup>18</sup>

É por essa razão, ainda que certamente aliada a todas as outras, que permitir-se mergulhar em um poema cummingsiano significa entrar em consonância com significâncias inesperadas, presentes na língua como potencialidades, mas que costumam passar despercebidas. Não é comum que a palavra “quando”, por exemplo, seja associada a um juízo de valor – ao bom ou ao mal, à felicidade ou à tristeza –, mas em Cummings essa associação não somente é válida como é levada às últimas consequências: uma simples conjunção passa a representar, por uma metonímia que o leitor aprenderá a desvendar, o próprio “amor”, que por sua vez é tudo aquilo que há de bom. Esse universo de valores, refletido morfologicamente, perpassa toda a produção cummingsiana e sinaliza a base de sua poética.

Esses recursos são maneiras encontradas por Cummings de presentear as palavras com sentidos que elas “esqueceram”; é um brincar com a linguagem, mas não um criá-la nova: é desvelar o poder poético que ela já possui, e é a isso que chamo de “gentileza”. Cummings é gentil com a língua por presenteá-la com aquilo que os outros não enxergam – ou já esqueceram. Por sua vez, o leitor de sua poesia é levado a vivenciar a própria língua

<sup>17</sup> “[...] behind the new semantic values he assigns many words is a coherent set of values, attitudes, an integral idea, a new rationale of thinking, feeling and living” (Fairley, 1975, p. 5).

<sup>18</sup> “to construct a system for interpreting his vocabulary [...] [that] depends heavily on the opposition of words relating to love and death, the natural and the artificial, the individual and society, dream and reality. Cummings treats words as having a positive or negative value, which the reader can ascertain by their manner of opposition, and through familiarization with his philosophy. For example, ‘forever’ and ‘when’ are positive words and related to ‘now’, ‘here’, ‘am’, and to be ‘born’; but opposed to ‘never’ and ‘until’, which are related to ‘unworld’, ‘where’, ‘was’, and to be ‘made’” (Fairley, 1975, p. 5).

como um desafio, como um objeto sobre o qual ele não tem tanto domínio quanto acreditava, processo que convida a uma certa prática: quanto mais lemos Cummings e compreendemos seus desvios linguísticos, mais equipados estamos para apreciá-los pela experiência poética que nos possibilitam.

Minha vontade é de proporcionar uma experiência semelhante ao português e ao leitor brasileiro, e acredito que fazê-lo a partir das traduções de Cummings é uma maneira produtiva de começar. A própria sensação de lê-lo, o fascínio que sua linguagem causa, a maneira como podemos aprender um inglês próprio de seu estilo: é isso que quero (re)construir em português. Como tradutora, vejo esse desafio como promissor demais para negá-lo à minha língua-mãe.

\*\*\*

Ainda em vida, E. E. Cummings alcançou grande popularidade entre os leitores estadunidenses<sup>19</sup>. São provas do interesse constante do público por sua obra o grande número de edições e reimpressões de seus livros – considerando somente a poesia, ele publicou onze coletâneas de inéditos, além de duas edições especiais de *Collected Poems* – e de críticas publicadas sobre ele em jornais e revistas (Friedman, 1964, p. 117). Entre seus admiradores estavam, inclusive, grandes nomes da poesia moderna, como William Carlos Williams, Marianne Moore, John dos Passos e Ezra Pound, esse último tendo declarado que Cummings era “o mais vivo” dentre todos eles (*apud* Campos, 2011).

Laura Teixeira (2022) destaca que “além de prêmios, reimpressões e traduções, Cummings era constantemente convidado para leituras de poesia e costumava atrair um grande e entusiástico público” (p. 33)<sup>20</sup>. Ele foi inclusive chamado para retornar à Universidade de Harvard para ministrar um conjunto de palestras, publicadas em seguida no livro *i: six nonlectures* [eu: seis não-palestras] (1953), nas quais discute sua vida e obra literária para uma plateia de jovens estudantes de língua e literatura, como ele um dia foi.

---

<sup>19</sup> Na ocasião de sua morte, em 1962, ele já havia visto poemas seus sendo publicados em quatro idiomas diferentes: em alemão, com 28 poemas traduzidos por Eva Hesse, em italiano, com 12 poemas traduzidos por Salvatore Quasimodo, ambos em 1958; em francês, com 23 poemas traduzidos por Jon Grossman e no nosso português brasileiro, com 10 poemas traduzidos por Augusto de Campos, ambos em 1960 (Campos, 2011, p. 31-32). Aqui, foco em discutir sua circulação em língua inglesa, mas acredito que seja importante deixar claro que sua fama já alcançava proporções internacionais desde essa época.

<sup>20</sup> Algumas das sessões de leitura de seus poemas estão atualmente disponíveis na plataforma de *streaming* Spotify, podendo ser acessadas no link: <https://open.spotify.com/intl-fr/artist/7jZ1ZWdGgv2Q1RNIS7U8CQ>

Diante de sua popularidade, que é quase indiscutível, pode ser surpreendente descobrir que seu valor acadêmico era assunto de discordância para a crítica especializada estadunidense. Friedman (1964, p. 117) analisa um conjunto de 325 resenhas e *essays* publicados sobre Cummings entre 1920 e 1963, período em que o autor publicou ativamente, constatando que apesar de mais da metade dos textos demonstrar opiniões favoráveis (185 resenhas positivas), havia uma quantidade significativa de críticas “indecisas” (102) e um número considerável de opiniões contrárias (37), incluindo a de R. P Blackmur, famoso crítico do período, que reclamava da falta de “qualquer conteúdo” na poesia cummingsiana (Friedman, 1964, p. 121).

Diante desse cenário, Friedman (1964) pontua que a crítica modernista não possuía categorias para lidar com o “modernismo romântico” de Cummings (p. 114): ao mesmo tempo em que ele estava inserido na tradição modernista, como já vimos, por ser um escritor preocupado com a experimentação (como o eram Ezra Pound e T. S. Eliot), sua poesia carecia das inseguranças e dos questionamentos próprios do período, sendo afirmativa e pessoal demais (p. 114), além de colocar em primeiro plano a valorização “do amor, da primavera e do indivíduo” (p. 114). Nas palavras de Teixeira (2022), “indiferente à disposição poética de sua época, Cummings se aventurou a retomar a poesia de *emoção plena*” (p. 38, grifo meu), trabalhado com “outro programa filosófico, que não se encaixou nos moldes preferidos pelos críticos do período” (p. 151).

As “contradições” de sua obra, com forma modernista e conteúdo principalmente associado à uma tradição romântica da qual o movimento moderno queria se ver livre, teriam atordoado os críticos: tanto os defensores de Cummings, que costumavam aprovar “suas tentativas de reter o imediato e o espontâneo”, quanto seus detratores, que condenavam sua “visão simplista de mundo e malabarismo tipográfico”, em sua maioria, falharam em compreender a significância desses elementos para a filosofia central do autor (Friedman, 1964, p. 115)<sup>21</sup>. Essa conclusão é o que me interessa principalmente considerar: que Cummings possui uma percepção paradoxal, transcendental e orgânica da existência humana (p. 115) que, perpassando toda a sua obra e sendo sua máxima razão de ser, não deve ser menosprezada quanto à crítica e recepção de sua obra.

Essa filosofia, que denominei anteriormente de “universo de valores”, vai além de uma simples temática: é uma linha estruturante que perpassa todas as formas cummingsianas,

---

<sup>21</sup> “Those who approve of his attempt to grasp the immediate and spontaneous, as well as those who condemn his so-called simplistic view of the world and his typographical juggling, are equally superficial in lacking an intelligible sense of the reasons for these things” (Friedman, 1964, p. 115)

guia suas inovações linguísticas e me parece ser, no fim das contas, a base de sua poética. Friedman a descreve como “paradoxal” porque, nas palavras do próprio Cummings, requer “um processo cognitivo da mais alta ordem, a negação da nossa parte, pelo pensamento, do pensar”<sup>22</sup> (Cummings *apud* Friedman, 1964, p. 116); “transcendental” porque escapa do tempo ao se inserir completamente nele, no momento presente – posição metafísica muito próxima de algumas propostas do Budismo Zen (p. 116); e, por fim, “orgânica” porque Cummings percebe a intuição espontânea como a única maneira de alcançar plenamente a realidade (p. 116). Para ele, “perder o mundo bidimensional do dia a dia é ganhar o mundo tridimensional da compreensão” (Teixeira, 2022, p. 145).

Nas palavras de Arthos (1943), Cummings era

certamente o poeta moderno que [tinha] mais consistentemente visado a *expressão lírica de maneira direta*. Ele persistiu nessa inclinação ao longo dos anos, mesmo com o total conhecimento da confusão intelectual e social que fez com que outros poetas recorressem ao argumento. Ele permaneceu um poeta lírico porque não esteve interessado em questionar ou duvidar; *ele esteve constantemente buscando, mas ele sempre soube pelo quê* (Arthos, 1943, p. 372, grifos meus).<sup>23</sup>

Ele não se preocupava com as questões existenciais em voga na obra de outros modernistas pois já tinha suas respostas: sua confiança em si mesmo e em suas crenças metafísicas lhe davam um tom otimista, que desconcertava a academia – como se só a melancolia pudesse ter valor artístico e intelectual indubitável. Parece ter sido por isso que ele foi por diversas vezes acusado de “imaturidade” ou de ser um “eterno adolescente”; mas, assim como Friedman (1996b), eu questiono a validade desse apontamento como uma falta, pois me parece muito mais uma qualidade: o que os outros poetas procuravam, ele já tinha; “é como se tivesse nascido sabendo o que sabe” (Cavalcanti, 2022, p. 56) e, em sua trajetória como escritor, ele apenas “se tornava mais e mais si mesmo” (Teixeira, 2022, p. 166).

Ora, o que entendem como imaturidade pode muito bem ser visto, ao ajustarmos as lentes, como uma maturidade espiritual, reconfortante e eternizada em sua arte, capaz de comunicar a importância do ser, simplesmente e sem desvios: “E. E. Cummings é um dos

---

<sup>22</sup> “[...] an intelligent process of the highest order, namely the negation on our part, by thinking, of thinking” (Cummings *apud* Friedman, 1964, p. 116).

<sup>23</sup> “Cummings is surely the modern poet who has most consistently aimed at lyric expression in the direct manner. He has persisted in this over many years although possessed with rather full knowledge of the intellectual and social confusion that has caused other poets to turn to argument. He has remained a lyric poet because he has not been interested in questioning and doubting; he has been constantly searching but he has always known what he is searching for” (Arthos, 1943, p. 372)

poucos poetas modernos que escreve simplesmente sobre coisas bonitas”<sup>24</sup> (Arthos, 1943, p. 372), representando “algo de valioso e doce no espírito humano, algo profundo e forte [...]”<sup>25</sup> (p. 390). E por que, se a consciência humana é de fato o que dá valor a toda a existência, seria a postura filosófica de Cummings de menor importância? Por que o ser humano não deveria criar e consumir arte que lhe alimenta o espírito?

Quanto à insatisfação dos críticos com relação à sua “simplicidade” de conteúdo (“—o amor, a primavera e o indivíduo? Eles são suficientes? Essa não seria uma maneira infantil de ver a vida?”<sup>26</sup>, p. 116), Friedman (1964) defende que a obra de Cummings não faz

uma divisão simplista do universo em preto e branco: ainda que haja sim a divisão do universo entre o mundo natural e o artificial, é o último que é, aos seus olhos, simplista, enquanto o mundo orgânico é que reconcilia opostos e resolve paradoxos — e é este, de fato, o mundo complexo e multifacetado que os críticos dizem estar faltando em sua obra (p. 120)<sup>27</sup>

Cummings não anula a complexidade do mundo (inclusive, busca representá-la linguisticamente), mas a maneira como ele o compreende e o desvela em sua escrita, apesar das complexidades, é que se revela simples. Essa é a potencialidade que lhe faz conquistar “efeitos milagrosos” em meio “ao caos da ambiguidade”: “para aquilo que talvez se mantenha inexplicável há a modéstia que desarma, um tipo de gentileza em seu tratamento com as palavras que são chamadas a fazer tanto”<sup>28</sup> (Arthos, 1943, p. 381). Ele escolhe ser gentil com a linguagem e com a vida porque enxerga nelas essa gentileza. E porque acredita nela.

Acredito que quando identificamos as implicações dessa postura, de onde surge essa gentileza e a favor de quem ela é empregada, é que percebemos o real valor dessa “simplicidade” cummingsiana: sua obra pode ser considerada simples apenas na medida em que seu fio condutor se mantém o mesmo — por ter se provado suficientemente robusto para lidar com a percepção metafísica do autor — e contrário ao intelecto (“—the best gesture of my

---

<sup>24</sup> “E. E. Cummings is one of the few modern poets who writes about beautiful things simply” (Arthos, 1943, p. 372)

<sup>25</sup> “something that is valid and sweet in the human spirit, and something profound and strong [...]” (Arthos, 1943, p. 390)

<sup>26</sup> “—love, spring, and the individual? Are these enough? Isn’t this a childish way of looking at life?” (Friedman, 1964, p. 116)

<sup>27</sup> “[...] is not a simplistic division of the universe into black and white: although it does divide the universe into the natural and the artificial worlds, it is the latter which is, in his eyes, simplistic, while it is the organic world which reconciles opposites and resolves paradoxes — and this is, in effect, the complex and many-sided world which the critics say is lacking in his work” (Friedman, 1964, p. 120)

<sup>28</sup> “for what still might be inexplicable there is the disarming modesty, a kind of gentleness in his treatment of words that are called on to do so much” (Arthos, 1943, p. 381)

brain is less than/ your eyelids' flutter"; "and birds sing sweeter/ than books/ tell how"), como um sopro de vida de algo que, em todos nós, está além da racionalidade – e esse algo precisa ser cuidado e nutrido e protegido. E, aos que consideram que a simplicidade implica o “rebaixamento” ao infantil – é tão comum ver a “alegria” sendo associada a uma certa ingenuidade, ou até mesmo à ignorância, como se só aquilo que é “triste” pudesse compor um retrato “bem informado” da realidade –, encontro em Friedman (1964) uma proposição que vale a pena ser considerada: “se você é uma criança, talvez você seja o melhor filósofo no fim das contas [...] pois suas percepções ainda não estão limitadas por categorias convencionais”<sup>29</sup> (p. 121). É isso que a poesia de Cummings é capaz de recuperar.

Ainda assim, o conteúdo de sua obra tende a ser relegado à periferia das apreciações críticas até hoje, como se seu posicionamento filosófico (que muitas vezes nem chega a ser percebido como tal) fosse meramente clichê ou sem importância. Na *Encyclopedia of American Poetry* (2012), por exemplo, o assunto é mencionado brevemente e nos seguintes termos:

Enquanto sua técnica cresceu e se diversificou em peças de teatro, memórias, “não-palestras” [“nonlectures”] e uma variedade de novos poemas, suas emoções permaneceram como as de um impenitente sentimentalista e romântico. Os poemas de Cummings podem ser descritos como bilhetes de dia dos namorados [“Valentines”] embrulhados numa perspicácia modernista (Christensen, 2012, p. 162)<sup>30</sup>

A comparação com “bilhetes de dia dos namorados” e a necessidade de uma “penitência” implicam a percepção de que o amor, a alegria e a natureza seriam de menor valor artístico. Eu me pergunto, qual é o ganho acadêmico, afinal, em limitar a apreciação do viver? Por que o “crescimento técnico” de Cummings – merecedor de aclamação – estaria em oposição às suas “emoções”?

Essa perspectiva implica duas reflexões importantes: primeiro, o ponto ao qual vai a incompreensão sobre a importância que a filosofia do autor exerce sobre sua poética; defendendo que ela está para suas inovações técnicas como motivação e não em detrimento – afinal, a origem de tudo em Cummings está em seu “interesse particular em afirmar o valor de

<sup>29</sup> “if you are a child, maybe you are that best philosopher after all [...] because his perceptions are not yet bound by conventional categories” (Friedman, 1964, p. 121)

<sup>30</sup> “While his techniques grew and diversified into plays, memoirs, “nonlectures”, and a wellspring of new poetry, his emotions remained those of an unrepentant sentimentalist and romantic. Cummings’ poems might be described as Valentines wrapped in a Modernist wit” (Christensen, 2012, p. 162)

seu sentimento e [na sua] necessidade conjunta de estabelecer uma linguagem digna de sua rebelião”<sup>31</sup> (Arthos, 1943, p. 379); segundo, o quanto as coisas “simples”, as que alimentam o espírito humano e preservam a nossa capacidade de uma “honesto admiração” [*unaffected wonder*] (Arthos, 1943, p. 375) pela experiência do ser e do sentir, que Cummings tanto demonstra, têm sua importância ignorada no “espaço comum” da análise crítica, tanto modernista quanto contemporânea.

Ao unir, de certa maneira, algumas das tendências do romantismo e do modernismo – segundo Finch (1939, p. 644), ao dar centralidade aos sentimentos (“since feelings is first”), ser contra a racionalidade e a intelectualidade (“whenever men are right they are not young”; “not for philosophy does this rose give a damn”) e demonstrando rebeldia contra o mundo material (“life shall not for living find the rule”; “i say to hell with that that doesn't matter”) – o conteúdo da obra cummingsiana é muito mais para o espírito do que para o intelecto: suas percepções são líricas, quase místicas, na medida em que ele se coloca “absorto na disciplina da contemplação e devoto à percepção do ser [...]. O maior elogio que ele pode dar às pessoas é dizer que elas são”<sup>32</sup> (Arthos, 1943, p. 388).

Essa devoção torna sua produção poética quase religiosa, subscrevendo um sistema de valores fixo, como que corrompendo seu paganismo (Arthos, 1943, p. 375). Ao ler Cummings, tanto o conteúdo de seus poemas está em defesa de que a experiência dos sentidos é a única que nos proporciona “uma verdade suficiente para o viver” (p. 375) quanto suas formas nos obrigam a vivenciar essa experiência na prática. Ele te faz viver, pelas formas que escolhe, o ser a partir do sentir, que discute semanticamente. Acredito que sua obra deve ser mais amplamente compreendida e apreciada nesse sentido, e esse é um dos objetivos deste projeto tradutório.

O poema a seguir ilustra essas questões com maestria:

i thank You God for most this amazing  
day:for the leaping greenly spirits of trees  
and a blue true dream of sky;and for everything  
which is natural which is infinite which is yes

(i who have died am alive again today,  
and this is the sun's birthday;this is the birth

<sup>31</sup> “he has a particular stake in asserting the value of his feeling, and he has the conjunct necessity to establish a language worthy of his rebellion” (Arthos, 1943, p. 379)

<sup>32</sup> “[...] absorbed in the discipline of contemplation and devoted to the perception of being. [...] The highest praise he can give to people is to say they are” (Arthos, 1943, p. 388)

day of life and of love and wings:and of the gay  
great happening illimitably earth)

how should tasting touching hearing seeing  
breathing any—lifted from the no  
of all nothing—human merely being  
doubt unimaginable You?

(now the ears of my ears awake and  
now the eyes of my eyes are opened)  
(Cummings, 1991, p. 663)

Diante de tudo isso, compreendo que a poesia lírica de Cummings é a que melhor consegue demonstrar sua filosofia estruturante. Acredito que ela tem muito a dizer, principalmente no contexto do século XXI, em que as automatizações e o imediatismo tendem a tomar cada vez mais conta da nossa realidade psíquica, transtornando nossa habilidade de ser. É fascinante que, mesmo em 1953, essa já era uma preocupação de Cummings: durante uma de suas não-palestras, ele diz sobre os desafios da experiência humana de “ser aqui e agora e sozinhos e nós mesmos” num contexto em que “qualquer suposto algum lugar que você habita está sempre à mercê de um implacável e insaciável todo lugar”<sup>33</sup> (Cummings, 1953, p. 22), se referindo às influências da TV e do rádio, antes sequer do advento da internet. E ele pergunta retoricamente, ecoando as incertezas da plateia, naquela época, e dos leitores, no agora: “como qualquer um poderia querer estar agora quando pode sair quandeando [*whening*] por toda a criação no apertar de um botão?”<sup>34</sup> (p. 22).

Lendo seus poemas, uma possível resposta se desenha: por que não há outra maneira de ser, verdadeira e plenamente, que não pelo cuidar do nosso aqui e agora psíquico, particular, pois só habitamos e conhecemos de fato nossa própria mente. Por isso o conselho que ele dá logo em seguida continua se tornando mais e mais relevante: “se você conseguir lidar com isso, lide – e seja. Se não puder, [...] faça (ou desfaça) até cair”<sup>35</sup> (p. 24). Acredito que sua poesia nos mostra um caminho de lidar e de ser, e é essa poesia que quero trazer ao leitor brasileiro.

---

<sup>33</sup> “being here, and now, and alone, and yourself [...] Any apparent somewhere which you may inhabit is always at the mercy of a ruthless and omnivorous everywhere” (Cummings, 1953, p. 22)

<sup>34</sup> “How could anyone want to be now, when anyone can go *whening* all over creation at the twist of a knob?” (Cummings, 1953, p. 22)

<sup>35</sup> “If you can take it, take it – and be. If you can't, [...] do (or undo) till you drop” (Cummings, 1953, p. 24)

\*\*\*

A fim de selecionar, dentre os poemas líricos de E. E. Cummings, aqueles que seriam traduzidos neste trabalho, adotei ainda um segundo critério: era preciso que fossem sobre *amor*; primeiro, pela importância e recorrência desse conteúdo em sua obra e, segundo, pela ampla circulação que seus poemas desse tipo apresentam entre leitores de língua inglesa.

O amor é colocado como a estrela-guia da obra de Cummings por diversos estudiosos, acredito eu, justamente na medida em que consegue expressar muito bem a potencialidade de sua filosofia. Nas palavras de Cavalcanti (2022), a poesia de Cummings é “de solução e não de conflito, e essa solução é o amor” (p. 65). Para Arthos (1943), ele possui uma natureza apaixonada (p. 374) e seus poemas são escritos “em parte com paixão, em parte com paixão pelo amor e em parte com paixão pela poesia”<sup>36</sup> (p. 377). No mesmo sentido, Octavio Paz (1976), que traduziu o poeta para o espanhol, afirma que

Todas as imagens de cummings podem ser reduzidas às combinações destes dois signos: tu e eu. O resto dos pronomes são obstáculos ou estímulos, muros ou portas. [...] Esse tu e eu, genérico embora não impessoal, é o *personagem único de uma grande parte da poesia de cummings*. [...] Entre o mundo e os pronomes se interpõem as instituições, as barbas dos velhos, as estolas das velhas, as bombas dos generais, os bancos, os programas de redenção do gênero humano. *Há um ponto de convergência entre os enamorados e o mundo: o poema* (p. 232, grifos meus).

Para Cummings, é a partir do sentir amor, do *ser* apaixonado (“to be in love”) que o ser humano alcança o estado mais elevado de sua existência, transcendendo as questões do mundo material e sendo capaz de superar até mesmo a morte: “—but never fear(my own, my beautiful/ my blossoming)for also then's until” (poema 4.5, p. 109). O amor é o que garante aos amantes a vida eterna; a experiência ilimitada, a dádiva da permanência do ser. Sendo a estrela-guia do ser, da gramática e da semântica, parece adequado que seja também um guia da tradução.

Além disso, o público continua lendo, recitando e dando vida a esse recorte da obra cummingsiana: seus poemas de maior circulação e mais conhecidos entre as novas gerações são os amorosos. Um apanhado de menções feitas à Cummings em filmes e séries nas últimas décadas é capaz de demonstrar esse fato: no filme *Hannah and Her Sisters* (1986), de Woody Allen, a protagonista recita trechos do poema “somewhere i have never traveled,gladly beyond” (1931)<sup>37</sup>, tendo sido anteriormente apresentada com um livro da poesia completa de Cummings; em *Plain Clothes* (1988), o protagonista declama “she being

<sup>36</sup> “[...] written partly in love, partly in love with love, partly in love with poetry” (Arthos, 1943, p. 377)

<sup>37</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ieoFkuu\\_aNM](https://www.youtube.com/watch?v=ieoFkuu_aNM)

Brand” (1926) na íntegra<sup>38</sup>; no filme *I’ll Be Home for Christmas* (1998) é novamente um verso de “somewhere i have never traveled” que é mencionado<sup>39</sup>; em *In Her Shoes* (2005), a personagem de Cameron Diaz declama o poema “i carry your heart with me” (1958) em uma das cenas mais importantes do filme<sup>40</sup>; em *Valentine’s Day* (2010) a personagem de Anne Hathaway declara que E. E. Cummings é seu poeta favorito; em episódio de 2016 da série *Girls* (2012-2017) o estilo tipográfico de Cummings é referenciado como remate de uma piada<sup>41</sup>; e por fim, no exemplo mais recente, durante a primeira temporada da série *The Summer I Turned Pretty* (2022-) a protagonista é presenteadada com uma coletânea de poemas do autor e o trecho final de “maggie and milly and molly and may” (1958) é recitado<sup>42</sup>.

A preferência do público pelo que a poesia de Cummings tem de lírica, emotiva e romântica é perceptível. A mesma tendência pode ser percebida na internet: basta uma breve pesquisa em *blogs* e *sites* de poesia, bem como nas redes sociais, para constatar que seus poemas românticos são os mais compartilhados entre os leitores atuais. Inclusive, minha experiência pessoal serve de exemplo: meu primeiro contato com Cummings se deu pela rede social *Twitter*, em meados de 2016, a partir de uma foto, muito compartilhada, do poema “i carry your heart with me(i carry it in” (traduzido neste trabalho).

Finalmente, como Chinitz propôs em 1996, entendo que seria o “desafeto acadêmico” para com Cummings, e não o “afeto público”, que estaria equivocado (p. 78). Proponho-me, então, a divulgar sua obra entre os leitores brasileiros, principalmente essa faceta lírico-amorosa que mantém viva sua potência popular e que, por isso mesmo, foi a primeira com a qual tive contato e que me encantou profundamente. Imaginem minha surpresa quando, anos depois, descobri que o Cummings que chegara ao Brasil era um outro.

## 2.2 Tradução e Recepção no Brasil

A obra de E. E. Cummings começa a ser publicada no Brasil a partir de 1960 devido ao trabalho de antologização e tradução de Augusto de Campos. Ao longo de quase 5 décadas, ele lançou quatro coletâneas de poemas do autor, a última sendo a reedição do livro *Poem(a)s* pela Editora Unicamp em 2011. Trata-se de uma publicação bilíngue (como pediu Cummings desde os primeiros contatos que Augusto estabeleceu com ele, em 1956), contendo

<sup>38</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OxGaXN1CvUE>

<sup>39</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8MABjxTTBIO>

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Yd1Bx8u7Om4>

<sup>41</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=t5SFI3M3vel>

<sup>42</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=enclftWQc6k>

74 traduções e ensaios assinados tanto por Augusto quanto por seu irmão, Haroldo de Campos.

Atualmente esse é o livro de poesia de E. E. Cummings, em português brasileiro, que possui maior circulação editorial e que pode ser adquirido com facilidade<sup>43</sup>, constituindo, segundo Salvadori e Silva (2016), o “cânone doméstico” principal de Cummings (p. 236) no Brasil. Freire (2017) também afirma algo muito similar: “dada a própria magnitude da importância do trabalho autoral de Augusto e Haroldo de Campos, [...] o modo como temos lido [Cummings] desde então varia de acordo com as acepções que a Poesia Concreta tem formado sobre ele” (p. 13). Diante disso, esta seção explora o projeto tradutório de Augusto de Campos e suas implicações, verificando que tipo de recorte da obra cummingsiana foi feito no Brasil. Em seguida, apresento uma revisão bibliográfica dos estudos brasileiros cummingsianos, entre dissertações e teses, a fim de melhor localizar meu trabalho e seus objetivos.

Augusto de Campos integrava o grupo de poesia “Noigandres” e fundou, junto com seu irmão, Haroldo, e o amigo dos dois, Décio Pignatari, o movimento da poesia concreta, um marco da produção artístico-literária e intelectual brasileira principalmente nas décadas de 40, 50 e 60, que tinha como foco mobilizar elementos linguísticos, visuais e gráficos (verbi-voco-visuais) para a criação poética. A tradução, por sua vez, ocupou um espaço de destaque nas produções do grupo, como Haroldo (1992 [1963]) explica: “quando os poetas concretos de São Paulo se propuseram uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente, [...] deram-se, ao longo de suas atividades de teorização e de criação, a uma continuada tarefa de tradução” (p. 42). Assim, Haroldo se tornou um dos maiores teóricos da tradução de poesia, reconhecido internacionalmente por sua proposta da transcrição (ver Capítulo 2, p. 49), enquanto Augusto se dedicou principalmente a traduções, prefácios e notas.

Nesse contexto, a obra de E. E. Cummings representou um dos primeiros esforços, e por primeiros podemos dizer basilares, dentre os projetos tradutórios dos poetas concretos. Haroldo (1992) relembra o início desse processo: logo após começarem, ele, Augusto e Décio, a traduzir trechos de *The Cantos*, do modernista Ezra Pound, mais tarde

---

<sup>43</sup> Castro (2019, p. 38-45) cataloga as publicações já feitas de Cummings em português brasileiro. Edições como *O tigre de Veludo – alguns poemas* (UnB, 2007), com traduções de Adalberto Müller, Mário Domingues e Maurício Cardozo, e *Cummings: 20 poemas* (Editora Código, 1990), com tradução de Carlos Loria, são atualmente de difícil acesso, tanto em versão impressa quanto online. Consultar <https://www.amazon.com.br/Tigre-Veludo-Cole%C3%A7%C3%A3o-Poetas-Mundo/dp/8523009485> e <https://www.poesiatraduzida.com.br/catalogo/cummings-20-poemas/> para mais detalhes.

publicado com o título *Cantares* (1960), teve início a empreitada de Augusto frente à obra cummingsiana:

Em seguida, Augusto de Campos empreendeu a transposição para o português de dez dos mais complexos poemas de e. e. cummings, o grande poeta norte-americano recentemente falecido [em 1962], poemas onde inclusive o dado "ótico" deveria ser como que traduzido, seja quanto à disposição tipográfica, seja quanto à fragmentação e às relações interlineares, o que implicava, por vezes, até mesmo a previsão do número de letras e das coincidências físicas (plásticas, acústicas) do material verbal a utilizar (p. 42)

Haroldo destaca o que, na linguagem cummingsiana, estava em consonância com as propostas do movimento da poesia concreta: seus desafios e desvios tipográficos que exploram a materialidade da linguagem, naqueles que celebra como os “dez dos mais complexos” poemas do autor. Ao escolher poemas desse tipo, Augusto demonstrava a estreita relação entre as traduções dos poetas concretos e a fundação e consolidação do movimento literário que propunham. Nas palavras de Nascimento (2011):

um dos efeitos ambicionados pelo movimento [concreto] em seu auge era tornar a tradição literária um manancial inventivo que vinha desaguar no concretismo, fazendo de Mallarmé, Pound, Joyce e E. E. Cummings, entre outros, precursores das produções concretistas. Daí a necessidade de traduzi-los, para aprender com eles e, simultaneamente, *legitimar a própria produção criativa* (p. 28-29, grifos meus)

O objetivo era divulgar e fomentar em solo brasileiro uma poesia que pudesse “legitimar” o movimento concreto, criando, retroativamente em língua portuguesa, seus “precursores”. Tal posicionamento está explicitado em diversos trechos do ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, de Haroldo de Campos, principalmente em sua defesa de que a tradução seria um processo capaz de “formar” a sensibilidade dos leitores e de “criar” uma tradição literária na língua de recepção:

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a *configuração de uma tradição ativa* (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre *extremamente reveladora*), um exercício de inteligência e, através dele, *uma operação crítica ao vivo*. Que disso tudo nasça uma *pedagogia* [...] Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão *conduzir outros poetas*, amadores e estudantes de literatura à penetração no

âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos.  
(Campos, 1992, p. 43-44, grifos meus)

A tradução fazia parte da esperança da criação de uma pedagogia, de um ensino daquilo que aprendemos no outro – em um ato antropofágico, fruto da influência que o modernismo brasileiro exerceu sobre o movimento concreto. A esperança de Haroldo era de que as traduções, tanto de Cummings como dos outros “escolhidos”, pudessem “conduzir” novos poetas, em solo brasileiro, a buscar mecanismos semelhantes em sua própria produção poética, dando força ao movimento concreto (p. 43-44).

Juliana Salvadori (2013) analisa esse projeto de tradução e crítica nomeando-o de “projeto literário-pedagógico-antropofágico concretista”, escolhendo fazer um estudo de caso da tradução de Cummings por Augusto de Campos. É de extrema importância, para esta dissertação, que ela identifica, aparentemente por primeira na pesquisa acadêmica, que Augusto “acaba por trazer ao leitor brasileiro um Cummings recortado, um outro Cummings, um Cummings muito diferente daquele visto pela crítica americana sua contemporânea” (p. 108).

Destaco que ela não foi a única a indicar esse fenômeno. Alguns anos depois, Paulo Henriques Britto (2016), em artigo intitulado “O tradutor como antologista”, cita “o Cummings brasileiro” (p. 27):

Para nós, brasileiros do final do século XX e início do XXI, o nome “E. E. Cummings” indica um conjunto de poemas experimentais magnificamente recriados em português por Augusto de Campos, mas o típico leitor americano contemporâneo tenderá a associar o nome de Cummings à sua *vasta produção de sonetos amorosos* [...] Augusto de Campos escolheu na vasta obra de Cummings, para traduzir, apenas aqueles poemas que interessavam a seu próprio projeto poético (Britto, 2016, p. 26, grifos meus)

É necessário observar a relevância do caso: o Cummings de Augusto de Campos é justamente o exemplo escolhido por Britto a fim de evidenciar quando uma tradução passa a ser vista pelo leitores “não como *representando* a obra do poeta traduzido, e sim, metonimicamente, como *sendo* a própria obra” (p. 25).

Ao analisar as traduções de Augusto, publicadas em edições que iam reunindo um número crescente de poemas (primeiro 10, depois 20, depois 40, para terminar nos 74 da última coletânea), Salvadori (2013) destaca que a ele interessava “o Cummings mais revolucionário” e argumenta que “é preciso pensar nessa escolha e avaliá-la conforme as edições se sucedem, observando quais poemas são acrescentados e com intuito de exemplificar o

quê” (Salvadori, 2013, p. 111).

Chama atenção o trecho em que a autora contrasta o nível do “cuidado”, demonstrado pelo tradutor, ao lidar com dois tipos diferentes de poemas:

estamos a analisar [...] as escolhas de Augusto de Campos para emular o jogo tortográfico cummingsiano, sua extrema precisão em conservar o movimento da língua nessa outra língua, a variante brasileira da língua portuguesa. Contudo, *o mesmo cuidado não parece ser dispensado aos poemas líricos em geral*, particularmente os que *adentram tardiamente as edições* [...] (p. 155, grifos meus)

Ela aponta uma resistência, por parte de Augusto, a incluir poemas líricos em suas antologias: somente “tardiamente” os poemas “i like my body when it is with your” e “since feeling is first” são incluídos. Mais adiante, ela indica essa questão de maneira ainda mais direta, afirmando que “relevância dada a sua lírica-amorosa” foi afetada (p. 157). Ou seja, justamente a vertente da obra cummingsiana que acredito ser a que melhor demonstra sua poética, e que circula com mais força entre o público de língua inglesa contemporâneo, foi a que chegou com pouca ênfase ao público brasileiro.

Salvadori volta a explorar o assunto três anos mais tarde, em artigo publicado em parceria com Mônica Silva, e agora com mais afinco. As autoras argumentam que as escolhas tradutórias de Augusto acabaram “obliterando o eixo lírico-amoroso dominante na obra [cummingsiana] e construindo um cânone doméstico/brasileiro distinto” (Salvadori e Silva, 2016, p. 235). Elas trazem o já mencionado Octavio Paz, que traduziu Cummings para o espanhol e escreveu sobre isso um breve ensaio, defendendo a importância do amor como força motriz de sua obra, como possível influência para que Augusto tenha incorporado os dois já citados poemas da vertente lírico-amorosa à sua coletânea (p. 244) e relembram que o próprio Augusto destacou, em um dos ensaios introdutórios de suas traduções, que ele selecionava poemas que iam “em direção inversa aos tradutores de Cummings para outras línguas” (p. 238).

Sobre isso, Teixeira (2022) traz o dado de que em alemão, italiano e francês a poesia lírica cummingsiana foi a mais traduzida (p. 170) e que em Portugal os tradutores se voltaram muito mais para sua lírica erótica e romântica (p. 45)<sup>44</sup>. Pontua que essa

---

<sup>44</sup> Destaco que o Brasil “já possui uma certa tradição” quanto à tradução de poesia, cujos “principais responsáveis [por consolidar] foram, sem dúvida nenhuma, os poetas concretos” (Britto *apud* Amaral, 2013, p. 264), que se preocupa com a recriação de um texto poético em seus diversos níveis – como discutido no Capítulo 2 desta dissertação –, mas isso não acontece em todos os países. Brandi (2019) afirma que o plano semântico “era, e por vezes ainda é, privilegiado nas traduções de poesia, sobretudo para outros idiomas, que não o

especificidade da recepção cummingsiana engendrada por Augusto tem suas vantagens, na medida em que incentiva a circulação e a valorização de poemas experimentais cummingsianos que em outras línguas não chegaram a ser acessados. No entanto, por outro lado, também faz com que a recepção brasileira seja isolada das demais – e, como tento argumentar na seção anterior, talvez deixe escapar parte do que é essencial para a experiência e compreensão total da obra do autor.

Por fim, Salvadori e Silva (2016) analisam a tradução de Augusto de “i like my body when it is with your”<sup>45</sup>, “um dos [poemas] favoritos entre os leitores de Cummings, recorrentemente reproduzido e antologizado” (p. 244), identificando exemplos do chamado “cuidado menor” do tradutor brasileiro diante dos poemas “amorosos”. Elas pontuam que a tradução apresenta, em certos momentos, um vocabulário preciosista que em inglês não está presente (como ao traduzir “fur” como “velo”), um apagamento de desvios sintáticos (“It is so quite new a thing” se torna “É uma coisa tão nova e viva” e “eyes big love-crumbs” vira “olhos migalhas/de amor grandes”) e, por fim, uma “certa suavização” do ato amoroso (p. 245), com, por exemplo, o insinuante “comes” sendo traduzido como “fremes”, o sensual “stroking” virando “golpeando” e o provocativo “parting flesh”, “carne bipartida”. Essas escolhas, segundo as autoras, parecem ir na contramão da “concepção (meta)física” de Cummings de que a união física dos enamorados “é sempre o reencenamento daquela união pagã sem culpa” (p. 246), modificando consideravelmente o tom do poema original.

Em ensaio de 1999, Augusto admite que na obra de Cummings há uma “vertente amorosa, altamente significativa, tanto na pauta físico-erótica [...] como na mais espiritualizada” (Campos, 2011, p. 15), mas, como discutimos até aqui, essa importância parece não estar refletida de maneira correspondente no *corpus* de sua “seletânea” (como Augusto carinhosamente a apelidou). Não faz mal; não se pode fazer tudo, e o projeto tradutório de Augusto de Campos fez muito mais do que se poderia imaginar: sua “ousadia”, ao escolher traduzir os poemas cummingsianos mais complexos tipograficamente, “fez com que o trabalho experimental cummingsiano entrasse no rol de poetas inventores” com mais afínco no Brasil do que em seu próprio país (Teixeira, 2017, p. 170), valorizando-o de uma maneira muito particular à recepção brasileira, e por isso muito valiosa.

Sem repetir os poemas traduzidos por ele, faço, então, uma nova seletânea, buscando complementar a sua; tentando dar conta de outras questões.

---

português do Brasil e o inglês, graças a Ezra Pound” (p. 23). Essa postura é bastante perceptível quando das traduções de Cummings para o português de Portugal. Ver “livrodepoemas” (1999), traduzido por Cecília Rego Pinheiro, e “XIX POEMAS” (1998), traduzido por Jorge Fazenda Lourenço.

<sup>45</sup> O poema e a tradução de Augusto podem ser encontrados no Anexo B deste trabalho (p. 134)

\*\*\*

Para concluir este capítulo, traço um breve panorama das pesquisas sobre Cummings disponibilizadas no repositório *online* da CAPES na área de Letras e Linguística. Esses trabalhos analisam e/ou contribuem para a recepção do autor tanto no âmbito dos Estudos Literários quanto no dos Estudos da Tradução e serão comentados a seguir conforme ordem cronológica de publicação. Descrevendo o que já foi feito, espero demonstrar que o presente estudo representa uma contribuição ainda inédita para os estudos cummingsianos.

Juliana Salvadori (2013), como já mencionado, foi a primeira pesquisadora a registrar a lacuna lírico-amorosa da poesia cummingsiana no Brasil, associada às particularidades do “projeto literário-pedagógico-anthropofágico concretista” de Augusto de Campos. Apesar dessa lacuna não ter sido imediatamente retomada nos trabalhos que se seguiram, não significa dizer que não houve o alargamento da recepção de Cummings em português brasileiro. Em 2017, Rafael Freire realizou a primeira tradução comentada do autor no Brasil, tendo como *corpus* os 8 primeiros capítulos do romance experimental *EIME* (1933). Trata-se de uma obra autobiográfica: o diário da viagem de Cummings para a Rússia Soviética em 1931, que até então nunca havia sido traduzido para o nosso idioma. Dois anos depois, Lidiane Castro (2019) elabora mais uma tradução comentada de Cummings, dessa vez focando, entre textos da coletânea *Miscellany Revised* (1965), na prosa-poética do autor, também inédita em português.

Nos Estudos Literários, Rafael Sens (2020) analisa a musicalização de três poemas cummingsianos pela cantora islandesa Björk, explorando “o caráter transdisciplinar e mutante entre a poesia e a música, além da voz e da escuta” (p. 5). No ano seguinte, Ricardo Almeida (2021) analisa seis traduções de Augusto de Campos de poemas cummingsianos, demonstrando a importância do *corpus* selecionado por ele – metade das traduções analisadas (“birds(”, “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” e “twi- is -Light bird”) fazem parte dos “dez dos mais complexos poemas” de que falou Haroldo (1992, p. 42), ou seja, são poemas que Augusto escolheu traduzir para a primeira edição de sua antologia, em 1960.

No ano seguinte, Victor Cavalcanti (2022) propõe também uma análise das traduções de Cummings feitas por Augusto, mas inserida nos Estudos da Tradução. Ele faz um levantamento das considerações de Haroldo de Campos, Paulo Vizioli, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto, que considera serem os principais teóricos brasileiros sobre a

tradução de poesia, para então analisar quatro traduções de Augusto – incluindo dois poemas também tratados por Almeida (2021), “twi- is -Light bird” e “one” – e depois propor traduções comentadas de outros três poemas, “i am a beggar always”, “air” e “plato told”, tendo o último também sido traduzido por Augusto. Mais uma vez, vemos a influência que o projeto tradutório do poeta concreto exerce sobre a recepção e crítica brasileira de Cummings, mesmo tantas décadas depois.

Ainda no mesmo ano, mas nos Estudos Literários, temos a tese de Adilson Júnior (2022), que investiga a “poética tradutória” de Augusto de Campos, analisando suas traduções de três poetas, Cummings entre eles. O pesquisador destaca que há “a aparente contradição no interesse [de Augusto] [...] por um poeta americano que, embora mostrasse traços experimentais, era sobretudo um lírico” (p.11). Por fim, Laura Teixeira (2022) analisa dois contextos de recepção da obra cummingsiana: o da poesia moderna norte-americana e da poesia concreta brasileira. Seus achados ratificam que houve um recorte da obra cummingsiana no Brasil que implicou também em uma invenção: “de certa maneira, o Brasil tem um Cummings ‘concretista’” (p. 7), além de corroborar a lacuna da recepção brasileira com relação à sua faceta lírico-amorosa: “a obra lírica é mais conhecida nos Estados Unidos, enquanto a experimental é a mais querida no Brasil” (p. 7).

Assim, temos que dos 8 trabalhos a respeito de Cummings disponíveis *online* no repositório da CAPES, pelo menos 5 têm como foco, de maneira integral ou parcial, o projeto tradutório de Augusto. Está dado o contexto que faz com que minha tradução de um conjunto dos poemas lírico-amorosos, não traduzidos por ele, seja relevante: permitirá ampliar a recepção, em português brasileiro, de uma faceta da obra cummingsiana que é essencial para a compreensão de sua poética, como discutido durante este capítulo, mas que não chegou ao Brasil com a força merecida. Além disso, este trabalho pretende divulgar a própria obra cummingsiana, entre leitores leigos e acadêmicos, defendendo o valor de sua filosofia, que é muitas vezes incompreendido, ao mesmo tempo em que documenta e discute os aspectos teóricos e práticos do processo tradutório, buscando servir como material de reflexão, diálogo e pesquisa para outros tradutores.

### 3 CAPÍTULO 2 - TRADUÇÃO DE POESIA

Roland Barthes (1970) define a literatura como “uma técnica decepcionante do sentido”, afirmando que “o escritor se aplica em multiplicar as significações sem as preencher nem fechar” (p. 172). Nesse sentido, consideremos a tarefa do tradutor literário: seu objetivo é “transpor”, para uma língua que possui seus próprios signos, regras e implicações, um texto originalmente construído numa outra língua, sem que essa “passagem” limite o alcance da pluralidade de significados daquele texto, pois são eles que permitem que ele seja o que é e “faça” o que faz.

Se traduzir literatura já é desafiador, o texto poético é um caso ainda mais específico: quando mais elaborado, um poema pode mobilizar diversos níveis linguísticos simultaneamente, estabelecendo entre eles conexões incomuns, com efeitos de sentido inesperados mesmo dentro do sistema em que foram originalmente concebidos. Nas palavras de Paulo Henriques Britto (2006):

a tradução de um poema é uma operação bem mais complexa do que a redistribuição de sentidos diversos por significantes diversos; os fatores que devem ser levados em conta são de toda ordem: formal, semântica, sintática, lexical, morfológica, fonética, prosódica, gráfica (p. 3).

Em outras palavras, se a literatura é uma “técnica decepcionante do sentido” (Barthes, 1970, p. 172), a poesia consegue ser decepcionante tanto do sentido quanto da forma, em seus mais diversos níveis, resistindo ainda mais a preenchimentos ou fechamentos, nos termos de Barthes. Por isso Britto (2012) afirma que o texto poético é um “caso-limite da literariedade” (p. 49), o que faz com que a tradução de poesia constitua um processo particular, que merece considerações teóricas igualmente particulares, dentro dos Estudos da Tradução.

Neste capítulo, destaco os principais aportes teóricos que nortearam e inspiraram meu processo tradutório. Seguindo a ordem cronológica, começo com a “transcrição” de Haroldo de Campos, dando ênfase ao impasse impossibilidade/possibilidade da tradução de poesia e à proposta da recriação poética, com os processos criativos por ela implicados, como “potencializadora” da língua para a qual se traduz a partir da influência da língua sendo traduzida. Em seguida, apresento, em instâncias de diálogo e de contraponto, alguns aspectos teóricos elaborados por Paulo Henriques Britto, principalmente no que diz respeito à função

social do tradutor – que traduz a fim de tornar acessíveis à população textos de um idioma que lhe é desconhecido –, às correspondências formais e funcionais e à avaliação qualitativa dos resultados obtidos.

Este capítulo não propõe ser um apanhado dos principais teóricos da tradução de poesia, ou mesmo os maiores da tradição brasileira – se fosse o caso, eu teria de ter incluído nomes como Mário Laranjeira e Paulo Vizioli. Ao invés disso, foquei em Haroldo de Campos e Paulo Henriques Britto por serem os que mais proximamente contribuíram e/ou inspiraram minha práxis tradutória diante da obra cummingsiana neste projeto em específico. Ao selecionar, refletir sobre e combinar algumas das propostas teóricas desses dois autores, com menção a outros que surgem em paralelo ao discuti-los, fui estabelecendo minha própria abordagem e fundamentando meus comentários de tradução, apresentados no capítulo seguinte.

### **3.1 A transcrição de Haroldo de Campos**

Haroldo de Campos (1929-2003) é figura central quando se trata da teorização sobre tradução de poesia, principalmente em nosso país. Em seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, publicado pela primeira vez em 1963, ele estabelece algumas das bases da sua teoria da “transcrição” (mesmo que tal termo ainda não tivesse sido cunhado): partindo da impossibilidade filosófica da tradução de poesia, e tendo por base autores como Fabri, com a “sentença absoluta”, e Bense, com a “informação estética”, Haroldo defende a formulação teórica de um tipo específico de tradução que consiga atender às necessidades específicas da linguagem poética – a recriação. Ele explica:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (Campos, 1992, p. 34).

Para compreender a “impossibilidade” da tradução do texto criativo/poético – termo que engloba, para Haroldo, textos em verso ou prosa, desde que confirmem “primacial importância ao tratamento da palavra como objeto” (p. 34) – é preciso constatar a

não-arbitrariedade do signo linguístico como parte fundamental da natureza artística desses textos, de seu valor como informação estética. Daí se implica que a “informação estética é [...] inseparável de sua realização”, pois “qualquer alteração na sequência de signos verbais do texto [...] perturbaria sua realização estética, por pequena que fosse” (p. 33). Haroldo entende que, diferentemente das outras instâncias da linguagem, em que as relações significante-significado são arbitrárias, em poesia os diferentes níveis do signo linguístico são mobilizados simultaneamente a fim de criar relações significativas e motivadas; enfim, não-arbitrárias (p. 33-35).

Minha prática tradutória também parte dessa compreensão filosófica: a de que a tradução como é tradicionalmente compreendida, como “transposição” de signos arbitrários de uma língua para outra, seria impossível, na medida em que os signos poéticos são motivados por relações de outras ordens, como ritmo, estilo e forma. Esse entendimento implica que só resta a criação de um novo poema, mas conectado ao original por serem formas “isomórficas”, numa “criação paralela, autônoma porém recíproca” (Campos, 1992, p. 35): numa recriação. Se por um lado a tradução de um poema seria teoricamente impossível, por outro a recriação seria elevada ao nível de arte: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível [...] Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (Rónai *apud* Campos, 1992, p. 34-35).

É importante destacar que a recriação de Haroldo é, como ele mesmo coloca em ensaio posterior, uma “outra articulação dialética” (2015, p. 89) daquilo que Jakobson já havia elaborado como “transposição criativa”, em famosíssimo trecho do ensaio “Aspectos Linguísticos da Tradução” (1959), com o qual Haroldo teve contato apenas alguns anos depois:

Em poesia [...] as categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e contraste, e transmitem assim uma significação própria [...]; quer essa denominação seja absoluta ou limitada, *a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa* (Jakobson, 1975, p. 72, grifos meus)

Por trás desse raciocínio, que os dois teóricos concebem por caminhos distintos, está a recusa do conteúdo semântico de um texto poético como elemento único e/ou central

para sua tradução, pois na recriação “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (Campos, 1992, p. 35). O que tradicionalmente seria percebido como conteúdo central da mensagem – sua carga semântica – passa a ser “apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (p. 35). Em outras palavras, o tradutor deve se ocupar a seguir, em sua recriação, um “contorno” semântico do texto original, podendo elaborar desdobramentos dentro dos limites do que foi ou não dito, com a consciência de que a semântica divide sua importância com os demais níveis de significação.

Na minha prática, busquei sempre estar atenta a como, nos poemas originais, Cummings dá mais ou menos valor a esses níveis em diferentes momentos do texto, para buscar recriar mais proximamente aqueles que estão postos em evidência em cada ponto – com a consciência de que seria impossível uma equivalência total; uma transposição das significâncias de todos os níveis de uma língua para a outra (se fosse assim, os sistemas seriam iguais e não distintos). Por exemplo, no poema “if everything happens that can't be done” (seção 4.3, p. 85) o extrato fonético de alguns versos se destaca, em minha percepção, bem mais do que o nível semântico ou estilístico; por isso traduzi “than books/ could plan” como “que livro algum/ pode querer” – priorizando recriar o ritmo marcado pela rima em português (a palavra “algum” rima com “um”, mais adiante) mais do que o sentido de “planejar” ou o tom coloquial do trecho – e “and birds sing sweeter/ than books/ tell how” como “e pardal canta mais doce/ que livro/ ensina falho”, transcribindo o sentido original também em nome da rima (“falho” e “galho”, mais adiante), mas permanecendo dentro dos limites estabelecidos pela “baliza do sentido” do texto original.

Ainda no mesmo ensaio fundador, e referindo-se ao trabalho do poeta e tradutor estadunidense, e contemporâneo de E. E. Cummings, Ezra Pound, Haroldo diz da importância de uma “fidelidade” tradutória não às palavras, mas aos efeitos poéticos que elas constroem no texto como um todo: “se é certo que [Pound] não traduz as palavras, [ainda assim] permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom” (Campos, 1992, p. 37). Ou seja, a recriação visa o tom de um poema, o efeito total que perpassa seus diferentes níveis: se fôssemos fiéis puramente à semântica de um texto não o seríamos à sua função, àquilo que o texto causa como objeto estético, também chamado por Haroldo de “espírito” ou “clima particular” (p. 37).

Por isso, na minha tradução do poema “the great advantage of being alive” (seção 4.4, p. 97), por exemplo, há momentos em que transcribo de maneira que aparentemente foge à baliza do sentido, mas acredito que seja autorizada por ela e que leva em conta o espírito do texto como um todo, seus efeitos mais marcantes. Foi assim que traduzi “that we are in love, that we are in love” como “somos apaixonados, amor, somos amados”, explorando a potencialidade do que se *pode* dizer em português, a fim de compensar a perda de certas significâncias presentes no poema em inglês (nesse caso, o jogo de palavras que é feito com a expressão “we are in love”, em outros pontos do poema, e que se perde no português em “somos apaixonados”, a fim de ganhar aspectos formais importantes, como os desvios gramaticais).

Na recriação (ou transcrição), as particularidades de cada língua são elementos para se abraçar como possibilidades de criação; o contato entre os dois sistemas linguísticos, produzindo duas informações estéticas isomórficas, é visto como possibilidade de ter “os recursos da língua do tradutor ampliados ao influxo violento da língua estranha” (Campos, 2015, p. 155). Para explorar essa perspectiva, passo a outro dos textos de Haroldo, “A palavra vermelha de Hölderlin”, publicado em 1967.

Poeta e filósofo alemão, Hölderlin (1770-1843) foi também um tradutor ímpar, apesar de escritores seus contemporâneos, como Goethe, ficarem “perplexos” com sua tradução de Antígone, a famosa peça grega, acusando-o de traduções “monstruosas” (Campos, 2015, p. 174). Isso porque

Hoederlin traduziu o verbo “kalkháino”, que se costumava verter figuradamente mediante a expressão “preocupar-se com algo”, pelo sentido literal “tingir-se de vermelho” (o verbo encerra primariamente uma visualização da vivência marinheira do povo grego, pois significa “assumir a cor vermelho-púrpura do mar na antecipação da tempestade”) [...] (Campos, 1977, p. 113).

Um exemplo que poderíamos pensar, seguindo uma lógica parecida, seria se traduzíssemos “o rio sangrou” para o inglês como “the river bled”, literalmente, ao invés do sentido figurado de “o rio transbordou”. Foi essa super-literalidade, percebida nas traduções de Hölderlin com certa frequência que, aliada ao fato de que ele não era um especialista em grego, fez com que seus contemporâneos entendessem trechos como esse como erros de ordem linguística e reagissem com escárnio, ridicularizando sua produção como tradutor.

Na posteridade, no entanto, Hölderlin é resgatado como um visionário, precursor de uma potencialidade criativa da tradução poética: “Hölderlin escandalizou seus contemporâneos (inclusive os poetas...) porque, com intuição de poeta, preferiu à pálida convenção do sentido translato a força concreta da metáfora original” (Campos, 2015, p. 180). No enalço de outro grande teórico da tradução, Walter Benjamin – com o qual Haroldo também dialogou proximamente<sup>46</sup> –, Haroldo compreende que no momento em que Hölderlin opta pela força poética de uma fala “que se turva de vermelho”, resgatando a metáfora original da língua grega que o tempo tornou uma “convenção pálida” – cuja força poética o uso prosaico da língua terminou por desfazer entre os próprios falantes – ele exemplifica como a tradução, ao colocar dois sistemas linguísticos em contato, possibilita um alargamento poético de ambos, demonstrando como o tradutor pode dar vida, com o olhar específico de sua tarefa, às partes adormecidas das línguas. A transcrição tem, assim, um interesse e uma vontade de “despertar a linguagem”, o que nos leva diretamente às características da escrita cummingsiana, descritas e analisadas no Capítulo 1 (p. 20), que parecem fazê-lo de antemão – antes mesmo da tradução.

Dessa maneira, a “literalidade exponenciada” de Hölderlin, fiel à “‘forma’ (antes do que ao conteúdo) do original” (Campos, 2015, p. 179) seria um ganho em nível poético: “não há dúvida de que o sentido (conteúdo denotativo) do original assim se rarefaz, se hermetiza; mas a compulsão poética da linguagem, em contraparte, aumenta consideravelmente” (p. 180). Haroldo não deixa de considerar, também, que “quando o tradutor alarga as fronteiras de sua língua e subverte-lhe os dogmas ao influxo da sintaxe e da morfologia estrangeiras” esse processo cria um efeito de “estranhamento” para o leitor (Campos, 2015, p. 181), mas esse processo seria parte do efeito poético almejado. Aqui, vale pontuar que o “estranhamento”, citado por Haroldo, é um conceito literário caro aos formalistas russos, tendo sido definido por Chklóvski em 1917 como uma “complicação da forma”, uma maneira de “aumentar a dificuldade e a duração da percepção”, e como o objetivo da arte: “o discurso poético – seja foneticamente, lexicalmente, sintaticamente ou semanticamente – [...] [é] criado com a finalidade explícita de desautomatizar a percepção” (Molina, 2019, p. 172).

---

<sup>46</sup> Ainda que não seja parte essencial do escopo deste trabalho, acredito ser relevante pontuar que Haroldo de Campos estudou e referenciou, principalmente, os trabalhos de Roman Jakobson e de Walter Benjamin em diversos de seus ensaios, mantendo-se em diálogo constante com eles. Destaco aqui o “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (Campos, 2015, p. 77-104), de 1985, e o “A ‘Língua Pura’ na teoria da tradução de Walter Benjamin” (Campos, 2015, p. 157-172), de 1997.

Retomando meu exemplo anterior, é certo que causaria estranhamento ao leitor de língua inglesa deparar-se com a construção “the river bled”, mas é justamente esse estranhamento, aliado à construção da imagem poderosa da metáfora original – há muito perdida mesmo aos falantes do português –, que revelaria o poder poético dessa expressão, presenteando a língua inglesa com uma potência que ela desconhecia e enriquecendo a experiência do leitor da tradução a partir do diálogo entre as duas línguas.

Inspirada por esse raciocínio, deixo potencialidades adormecidas em inglês alargarem o português no *corpus* deste trabalho, ao escolher, por exemplo, traduzir “outgrow” como “sobrecrescer” e “sizeless” como “destamalha”. Nessas ocasiões, estou ciente de que traduzo termos não-marcados (já que essas palavras não são neologismos em inglês) por termos marcados – mencionando os conceitos de Henri Meschonnic –, mas entendo que a oportunidade de criação dessas novas palavras é, no fim das contas, a possibilidade de conquistar em português poemas de língua portuguesa (Campos, 2004, p. 30), e que devo essa riqueza à experiência poética do leitor da tradução. Além disso, acredito que se tratam de construções vocabulares que estão de acordo com o estilo de Cummings, justificadas pelo espírito de sua obra e das características de sua linguagem, como discutido no Capítulo 1.

Haroldo relaciona, ainda, o fazer tradutório de Hölderlin ao de Ezra Pound, em razão de uma das empreitadas mais famosas do modernista estadunidense: a de traduzir poemas chineses mesmo não sendo sinólogo. Nessa tarefa, a “empatia” e a “intuição reveladora” que teria tido Pound, segundo Haroldo, de maneira a conseguir recriar poemas chineses em inglês e devolver-lhes “as vibrações originais” mesmo sem o conhecimento linguístico, ecoam a ideia de que Hölderlin traduziu como traduziu por sua “intuição de poeta” (Campos, 2015, p. 179). Em outras palavras, a recriação é um projeto criativo que exige habilidades da mesma categoria daquelas dos poetas: Haroldo afirma que os melhores sinólogos, apesar de sua maestria, não foram capazes de recriar poesia de qualidade semelhante às do poeta Pound (p. 179). É nesse sentido que valorizo as oportunidades que encontro, em português, de tornar o poema mais autônomo (principalmente em sua sonoridade), mais criativo, mais vivo do que a mera transposição semântica jamais conseguiria: foi o caso de “amor é pro doar como pro durar é o doado” como tradução de “love's to giving as to keeping's give” e “(e lírio é mais sábio/ que livro/ não aflora)” como tradução de “(and buds know better/ than books/ don't grow)”, por exemplo.

É a ideia de que a transcrição implica numa tarefa também artística e criativa que nos leva ao tema que encerra o ensaio de 1963: a potencialidade da tradução de poesia como

um projeto pedagógico, que deve unir “professores de língua” e “artistas”, a fim de tornar a tarefa da recriação uma “cooperação fértil” (Campos, 1992, p. 46). Para isso, segundo Haroldo, é essencial que os poetas percebam a tradução de poesia com a complexidade que lhe é inerente, “como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz”, ou seja, que não se trata simplesmente de um fazer secundário ao da criação poética, e que os professores especialistas nas línguas envolvidas tenham “aquilo que Eliot chamou de ‘olho criativo’ isto é, não esteja[m] bitolado[s] por preconceitos acadêmicos” (p. 47), em outras palavras, tenham a inclinação necessária para permitir à arte que o seja.

Assim, esta dissertação leva adiante a tradução de poesia nos moldes pedagógicos descritos por Haroldo: se encontram, ao mesmo tempo, a professora de línguas (tanto inglesa quanto portuguesa) – assim como outros professores e professoras que me orientam e auxiliam na caminhada – e o olhar criativo da poeta a fim de pensar a recriação com “aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação” (Campos, 1992, p. 47). Para Haroldo, a tradução é ação, assim como a poesia.

### **3.2 A proposta de Paulo Henriques Britto**

Como um contraponto à transcrição, de certa maneira, temos as proposições teóricas de Paulo Henriques Britto (1951-), um dos principais nomes da tradução literária no Brasil. Sua teoria se insere na herança da “transcrição” e a ela reage, com reformulações relevantes: Britto tanto defende aspectos que haviam sido majoritariamente negligenciados por Haroldo de Campos, como a função social do tradutor, quanto sistematiza seus procedimentos, priorizando aspectos empíricos, enquanto Haroldo havia priorizado aspectos teóricos.

Quanto à necessidade de compreender a tradução de poesia como um trabalho específico de recriação, Britto está em consonância com Haroldo e Jakobson, afirmando:

Em poesia, é claro, não podemos estabelecer uma diferença tão nítida entre forma e sentido, e o que é preciso *reconstruir* na tradução poética é uma totalidade textual integrada por sons, significados, imagens e até mesmo a disposição visual de símbolos gráficos sobre o papel (Britto, 2006, p. 3, grifo meu).

Mas ele também coloca que o objetivo primeiro da tradução é “produzir um texto que provoque no leitor um efeito de literariedade – um efeito estético, portanto – de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original” (Britto, 2012, p. 50). Essa perspectiva, que chamo de função social do tradutor, é a gênese da minha paixão pela tradução, como já mencionado na introdução deste trabalho. Acredito ser essencial aos tradutores ter a consciência de que nosso trabalho não se trata somente de um fazer acadêmico ou teórico, mas da busca por dar conta, ao máximo possível em cada uma das vezes, das diferenças linguísticas e culturais entre pessoas que falam idiomas distintos.

Para entender a importância dessa questão social, basta imaginar um mundo em que para ler a obra de Dostoiévski, por exemplo, seria primeiro necessário dominar o russo; em seguida, o alemão para Nietzsche, o inglês para Shakespeare, o português para Machado, o francês para Proust... isso se ainda houvesse tempo numa vida. Assim, concordo com Britto (2012) quando afirma que o tradutor tem “a obrigação de se esforçar ao máximo para aproximar-se tanto quanto possível da inatingível meta de fidelidade, e [não tem] o direito de desviar-se desse caminho por outros motivos” (p. 34), pois acredito que a tradução tem como fim a socialização de determinada produção cultural entre os falantes de outra língua. As populações confiam em e dependem de seus tradutores para dar-lhes acesso a obras que lhes seriam, de outra maneira, inacessíveis.

Isso implica que há, ao contrário do que poderia parecer se levássemos somente a transcrição em conta, uma diferença essencial entre texto traduzido e texto original, que Britto (2012) elabora nos seguintes termos: enquanto a produção poética demarca uma “trajetória centrífuga”, na qual se busca ao máximo evitar uma “proximidade excessiva em relação a diversos modelos literários”, a tradução literária, pelo contrário, revela um “processo centrípeto” em que o tradutor deve evitar “afastar[-se] demais do texto original” (p. 35), ainda que seja “inviável qualquer projeto de tradução total” (Britto, 2006, p. 4), como já exploramos na seção anterior.

Em outras palavras, mesmo que Britto concorde com Haroldo sobre a tradução de poesia exigir um “trabalho criativo” (Britto, 2012, p. 19) e de “recriação” (Britto, 2006, p. 4), ele se preocupa, depois que já estavam pontuadas as maneiras como tradução e criação poética se aproximam, em dar destaque a como as duas se distinguem. Meu projeto tradutório pretende sempre levar isso em consideração: o objetivo é conquistar em português um poema o mais próximo possível do original – dos efeitos que mais se destacam em cada ponto, de seu

“espírito total”, do estilo do poeta... – para que o leitor possa dizer “Sim, eu já li Cummings!” sem que esteja mentindo. Em outras palavras, quero fazer possível ao leitor da tradução o alcançar da poética cummingsiana, o sentir de suas palavras e o refletir de suas implicações, de maneira que poderia haver um diálogo produtivo e compreensível entre um leitor do poema original e um da tradução, em uma sala de aula de análise literária, por exemplo, com experiências o máximo possível semelhantes diante de formas isomórficas de um poema.

Essa preocupação social de manter a atividade recriadora, ou tradutora, como um processo centrípeto faz com que Britto (2006) proponha maneiras sistematizadas de pensar a tradução poética, definindo-a também em termos práticos. A seguir, num dos trechos mais famosos de suas proposições, temos a descrição das etapas envolvidas na tradução de poesia:

Em resumo, nosso trabalho se resume a:

- (i) identificar as características poeticamente significativas do texto poético;
  - (ii) atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e
  - (iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas — ou seja, tentar encontrar correspondências para elas.
- (Britto, 2006, p. 4)

Está pontuada a importância de uma atividade analítica e particularizada para cada poema, a fim de elencar quais elementos sustentam sua construção de sentidos em cada ponto. Segundo Britto, o tradutor de poesia deve “recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original — ou, ao menos, uma boa parte deles” (Britto, 2002, p. 1). Sem esquecer que, para que isso seja possível, devem-se levar em conta fatores “de toda ordem: formal, semântica, sintática, lexical, morfológica, fonética, prosódica” (Britto, 2006, p. 3).

Ainda no âmbito das sistematizações, Britto (2002) busca elaborar uma metodologia para que a tradução de poesia possa ser avaliada de maneira mais objetiva, ou seja, para que se possa discutir os êxitos e as falhas de uma tradução, ainda que ele admita se tratar de uma tarefa “complexa e delicada” (p. 1). Para levar a cabo a elaboração pretendida, ele primeiro define “o que queremos dizer quando afirmamos que um determinado elemento de um poema traduzido corresponde a um determinado elemento de um poema original” (p. 1): o conceito de correspondência.

Existem dois tipos de correspondência segundo Britto: a formal, que consiste em “tentar recriar formas análogas às do original com os recursos do português”, e a funcional,

que “[procura] encontrar no nosso idioma recursos formais que tenham, no contexto poético lusófono, um significado análogo ao das formas utilizadas no original” (Britto, 2006, p. 4); sendo que cada uma delas pode se dar de maneira mais forte – mais específica – ou mais fraca – mais geral (Britto, 2002, p. 1-2).

Como exemplo de correspondências mais fortes ou mais fracas, levando em consideração o nível da métrica, Britto (2002) explica que um verso pentâmetro jâmbico, em inglês, ao ser traduzido como um verso decassílabo em português teria “a acepção mais ‘forte’ da expressão ‘o verso A corresponde ao verso B’, porque se daria no nível mais próximo da realidade fônica do verso” (p. 1), mas que essa correspondência poderia ser “enfraquecida”, a depender das relações mais relevantes de efeito nos dois textos, até a distinção, de caráter mais geral, entre verso longo e verso curto: “poderíamos dizer que um alexandrino em português corresponde a um pentâmetro inglês, na medida em que ambos são ‘versos longos’” (p. 1). Mas essa seria apenas a correspondência formal; é preciso também considerar que

ao pressupormos que um pé jâmbico do inglês corresponde a duas sílabas em português brasileiro não levamos em conta as diferenças entre os sistemas métricos dos dois idiomas, [...] tampouco consideramos o fato importante de que determinados metros do inglês podem corresponder *funcionalmente* a metros portugueses *formalmente* diferentes (Britto, 2002, p. 1, grifos meus)

Por isso, é essencial considerar os dois tipos de correspondência: o efeito dos elementos poéticos também se estabelece num nível contextual, cultural, não somente formal. Cabe ao tradutor estar atento tanto a questões intralinguísticas quanto extralinguísticas a fim de decidir qual seria o grau ideal de força ou de fraqueza de determinada correspondência, em neste ou naquele nível linguístico, a fim de que o poema recriado seja, nos efeitos de sua totalidade, o mais análogo possível ao original: “idealmente, para cada recurso poético do original deveríamos encontrar um recurso que seja correspondente a ele tanto no plano formal quanto no funcional” (Britto, 2006, p. 12), no entanto, “tais soluções [...] nem sempre são possíveis” (p. 13).

Exemplos de soluções tradutórias que acredito serem satisfatórias funcionalmente e insatisfatórias formalmente podem ser percebidos no *corpus* deste trabalho, em trechos como “e do falso que desprovam provando amar” como tradução de “what falsest both disprove by proving true”, na seção 4.2, e “e qualquer feito/ só meu tem dedo seu [...]” como tradução de “and whatever is done/ by only me is your doing [...]”, na seção 4.6. Assim como

há escolhas que privilegiam a correspondência formal e deixam de lado a funcional (por razões devidamente explicadas, em cada caso, nos comentários do Capítulo 3), como em “pois o amor somos em nós sou em eu é em você” como tradução de “for love are in we am in i are in you”, na seção 4.4.

A partir dessas correspondências, Britto define a “perda poética”: “quanto mais fraca a aceitação de correspondência – ou seja, quanto mais alto o nível de generalidade em que ela se dá, maior a perda” (Britto, 2002, p. 2). De maneira análoga, utilizo também neste trabalho o conceito de “ganho poético”: quando as escolhas tradutórias possibilitam a conquista de “achados poéticos no e para o português” (Freire, 2017, p. 33), que estão em consonância com as prioridades tradutórias estabelecidas para aquele poema e “enriquecem” a tradução, chamo esses elementos de “ganhos”. Como explico na introdução do Capítulo 3 (p. 62) esses ganhos se dão na maior parte das vezes no nível sonoro, como em “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm” como tradução de “now all the fingers of this tree(darling)have” (4.5), em que há o ganho da rima interna em português que não tem correspondência no poema original.

Ao defender que podemos aplicar esse esquema de “avaliação” para definir a qualidade de uma tradução de poesia, Britto fornece uma perspectiva teórica essencial para o meu trabalho, que envolve inevitavelmente a avaliação da qualidade processual da tradução em si: os comentários do Capítulo 3, sendo analíticos e críticos, comparam diferentes possibilidades para atingir as correspondências pretendidas e emitem juízos de valor, ou seja, opiniões a respeito de suas eficácias, de sua maior ou menor força, fundamentadas no estudo, no ensino e na vivência dos dois idiomas, assim como nas considerações teóricas apresentadas neste capítulo e no anterior.

\*\*\*

Acredito que as teorias de Paulo Henriques Britto e Haroldo de Campos, apesar de partirem de pontos distintos, não são necessariamente contraditórias: não se estivermos considerando, como no caso deste trabalho, a prática da tradução. Ao contrário: questões de ambas as teorias me atraem de diferentes maneiras, contribuindo com meu projeto pessoal frente à poesia de E. E. Cummings. É isso que pretendo discutir, ainda que brevemente, como encerramento deste capítulo.

Primeiro, Britto defende o estabelecimento de uma hierarquia entre os elementos constitutivos de cada poema, implicando que o trabalho do tradutor começa no momento mesmo da leitura atenta e profunda, que orientará a tomada de decisão de quais aspectos serão privilegiados ou não, mantidos ou não, em cada ponto do texto traduzido. Esse posicionamento dá uma roupagem mais objetiva ao que Haroldo de Campos subscreve quando afirma que a tradução é “a melhor leitura” que se pode fazer de um poema (1992, p. 45). Essa importância do tradutor ser, em primeiro lugar, um bom leitor é enfatizada por Britto em termos mais práticos, é verdade, mas sem deixar de lado a importância da criatividade – aliada ao domínio técnico – e da afinidade com o texto e com o autor que se traduz, todas condições necessárias para captar o “espírito” da obra (como por vezes Haroldo chama em seus ensaios). Britto apenas coloca essas questões de maneira mais sistematizada, o que considero muito útil, especialmente para tradutores iniciantes, na medida em que acaba sendo fácil “perder-se” nos escritos mais filosóficos de Haroldo.

Em segundo lugar, a transcrição de Haroldo de Campos denota uma postura filosófica sobre a tradução de poesia que defende uma certa “liberdade”, ou coloca a criatividade em primeiro plano, mas isso não significa necessariamente “romper” ou se afastar do texto original. Acredito que ao elaborar uma transcrição, “balizada”, como diz o próprio Haroldo, pela semântica do texto – que impõe seus limites a cada ponto –, o tradutor não deixa de estar produzindo um texto que edifique, na língua para a qual está traduzindo, a presença e o “espírito” do autor que traduz. A transcrição também se trata, assim, de uma maneira de permitir que um poema possa

ser lido por leitores de poesia que não dominam [determinado idioma], e que [seja] de tal modo análogo ao original que seus leitores, após lê-lo, [possam] afirmar, sem mentir, que haviam lido o poema [original] em questão (Britto, 2012, p. 36)

Em meu projeto tradutório, busco colocar os princípios da recriação/transcrição de Haroldo em prática com um certo equilíbrio<sup>47</sup>, a fim de não perder de vista a função social do tradutor, e encontro em Britto as formalizações teóricas desse cuidado.

---

<sup>47</sup> Andréia Guerini (2000) indica haver uma tensão entre teoria e prática tradutória em Haroldo de Campos: “a teoria de tradução como criação e como operação crítica defendida por Haroldo de Campos não se aplica, neste caso [do poema italiano *L’Infinito*], à sua própria tradução” (p. 268). Ela demonstra que ele parecia ser menos radical, em sua prática, do que seus escritos teóricos dariam a entender. Compreendo esse fato como uma indicação de que o próprio Haroldo considerava importante o “equilíbrio” entre a criação tradutória, de certa maneira necessária para honrar o “espírito” de um poema ao recriá-lo em uma outra língua, e a função social do tradutor.

Quando trato de Cummings, o ponto da convergência prática dos dois teóricos fica ainda mais claro: sua escrita já tem todas as características condizentes com o transcriar. É como se Cummings transcriasse em sua própria língua: seu estilo é tão próximo das posições teóricas de Haroldo de Campos que ele foi, como já vimos em detalhes na seção 2.2, o escolhido para o extenso projeto tradutório de seu irmão Augusto. É evidente que o trabalho de traduzir Cummings com o objetivo de fazer os falantes de um idioma, que não o inglês, poderem afirmar que o leram, sem mentir, exige um processo de transcrição de seus textos, capaz de dar conta de recriar, em uma outra língua, a maior parte dos significados ali engendrados. Porque é isso que constitui sua obra; é isso que faz Cummings ser Cummings.

Penso que a transcrição só deveria ser alvo de críticas quando um tradutor a utiliza para publicar um texto, dizendo ser de um autor, só para sê-lo de maneira extremamente distinta. Em outras palavras, no momento em que um tradutor se propõe a vivificar um texto que não tem em si tal vocação, vontade, ou mesmo espaço (em um sentido sistemático, dentro da língua de origem). Quanto a Cummings, não acredito que seria possível recriar, em português, os efeitos que ele constroi sem levar em conta as possibilidades de emular esses efeitos no nosso próprio sistema linguístico, de maneiras análogas às dele: trata-se de encontrar janelas que ligam os novos signos que vou escolhendo, no português, para representar os outros, os que Cummings escolheu no inglês. Quando um “buds” aparece ao lado de um “books” não haveria por que não escolher a sensação sonora que se estabelece entre “lírios” e “livros” somente porque em inglês “buds” não condiz com uma flor específica. Estamos transcriando, nos limites semânticos do texto original, efeitos o mais aproximados possível em cada caso, mas sem limitar as possibilidades poéticas do sistema em que adentramos, porque isso é Cummings: a vivificação da língua.

Sendo assim, as considerações teóricas de ambos os autores são colocadas para conversar durante minha prática tradutória, assim como conversam o inglês e o português, Cummings e eu, a primeira metade do século XX e a primeira do século XXI. Não vejo por que escolheríamos um ou outro, em qualquer um dos casos, se estão todos sincronicamente colocados, como afirma Haroldo, a partir do momento em que existe a tradução.

#### 4 CAPÍTULO 3 - TRADUÇÕES COMENTADAS

“Um poema”, bem como sua tradução, “só termina por acidente de publicação [...]” (Quintana, 2005, p. 251).

Chegamos ao coração deste trabalho. Neste capítulo, minhas traduções são apresentadas ao lado dos poemas originais e seguidas de comentários que buscam explicitar o raciocínio, a técnica e o processo criativo por trás de cada uma. Antes de ir a elas, cabe expor mais detidamente quais prioridades perpassam meu projeto tradutório de maneira geral e fazer algumas orientações práticas sobre a organização deste capítulo.

Primeiro, é importante destacar que minhas traduções priorizam reconstruir, no “barro” do português, tanto as ideias que movimentam os poemas quanto o estilo do autor: seus convites à valorização da vida, do ser e do amar; como ele explora e desobedece os limites da linguagem oferecendo ao leitor o alcance da “realidade” a partir do sentir e não do pensar; como ele desvela a potência das palavras para além de seu uso cotidiano, ao mesmo tempo em que seu tom é intimista e acessível. Esse objetivo faz com que eu caminhe uma linha tênue como tradutora, entre exercer uma criatividade autônoma – que produza um texto em língua portuguesa capaz de soar tão fluido e lúdico quanto o de língua inglesa – e me manter o mais próxima possível das *ideias* comunicadas, que entendo como provocações essenciais para a experiência da obra cummingsiana.

Escolhi caminhar essa linha – na esperança de conseguir me equilibrar sobre ela – a partir de uma atividade tradutória cujo foco principal é enriquecer o ritmo do poema traduzido, visando proporcionar uma experiência melódica o mais poética e natural possível ao leitor da tradução. Essa estratégia só pôde ganhar forma após um conjunto de primeiras traduções em que me preendi demais às correspondências formais (como a métrica ou o esquema rimático fixo) e passei a compreender, na prática, uma das diferenças entre os sistemas linguísticos com os quais estou lidando: enquanto o inglês parece ser uma língua mais sintética, que tende a palavras mais curtas e a construções compostas, o português geralmente apresenta mais sílabas e faz menor uso sistemático da justaposição<sup>48</sup>. O resultado foi que, ao seguir uma correspondência formal muito próxima ao inglês, o poema traduzido

---

<sup>48</sup> Essa percepção prática ganhou mais força teórica com a leitura do trabalho de tradução anotada e comentada do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, por Ana Cristina César (2016), em que questões como essas são pontuadas diversas vezes.

me parecia soar não-natural, não funcionar tão bem como um poema autônomo. Por exemplo, para o trecho “despite what fear denies, what hope asserts, / what falsest both disprove by proving true”, do poema 4.2, minha tradução inicial lia: “apesar do que medo nega, do que esperança detém / do que falso ambos desprovam provando amar”, que, acredito eu, soa pouco vivaz e melódico em português.

Foi quando essas questões foram pontuadas durante minha banca de qualificação que pude finalmente desbloquear essa “cautela formal” que estava tendo até então. Passei a revisitar as traduções, lendo-as em voz alta repetidas vezes – gravando leituras de diferentes versões e comparando-as –, pensando em sua autonomia como poemas em português. Deixei de pensar a métrica e as rimas como correspondências necessárias, como limitações do que a tradução poderia fazer, e passei a enxergá-las como recursos que poderiam agir a partir de e de acordo com o próprio poema traduzido. É por isso que para a proposta final de tradução do trecho anterior, lê-se: “apesar do que medo nega, crença detém, / e do falso que desprovam provando amar”, que ao invés de fazer as mesmas repetições formais do trecho em língua inglesa (funcionais e naturais em inglês, mas que teriam um efeito menos coloquial e até “robótico” em português), adaptam esse trecho para a realidade melódica da nossa língua.

Assim, optei por buscar, entre poema original e tradução, correspondências formais mais gerais (Britto, 2002, p. 1-2) no que diz respeito à métrica – muitas vezes considerando apenas as relações “verso longo” x “verso curto”, ao invés de tentar recriar a quantidade exata de sílabas, por exemplo – e aos esquemas rimáticos – muitas vezes permitindo que a posição de uma rima fosse modificada, como quando um esquema ABAB em inglês acaba sendo “transformado” em ABBA na tradução.

Acredito que essa estratégia tenha me possibilitado um maior “espaço de manobra” com a língua portuguesa, que me permitiu priorizar que correspondências de outros tipos fossem mais “específicas”, nos termos de Britto. Por exemplo, a potencialidade estilística de um termo sendo usado de maneira inesperada (“my blossoming”, por exemplo, virando “dando em flor”) ou a repetição de palavras (como no verso “i am now and you are and we’re”, que apesar de virar o mais longo “e agora você é eu sou agora e nós somos”, teria, acredito eu, perdido muito de sua potência poética caso algum de seus termos tivesse sido omitido em nome de encaixar o verso no mesmo número de sílabas do inglês. Outra questão, complementar a essa, é que optei por utilizar com mais liberdade os recursos melódicos que iam se apresentando no texto traduzido, principalmente aliterações e assonâncias, priorizando

que as possibilidades particulares que a língua portuguesa ia apresentando fossem aproveitadas sempre que possível.

Isso não significa dizer que a importância desses recursos para a experiência total dos poemas foi ignorada, apenas que eles foram utilizados de maneira mais autônoma a partir das possibilidades da língua para a qual se traduz. Por exemplo: com relação à métrica, levei em conta a existência ou não de uma métrica fixa no poema original diversas vezes durante minhas escolhas tradutórias, mas em nome dos versos em português terem um número aproximado de sílabas poéticas entre si, criando uma dinâmica sonora parecida com o que acontece no original, e não de apresentarem o mesmo número de sílabas dos do verso em língua inglesa. Foi esse o critério utilizado para a escolha de “e brilhante tal nosso agora chega ao então”, por exemplo, como tradução de “and shining this our now must come to then”, no poema 4.5, ao invés de “e brilhante tal nosso agora há de chegar ao então”, que teria uma carga estilística talvez mais próxima do *must come*, mas que faria destoar o ritmo do poema traduzido (com 4 sílabas poéticas a mais do que os versos anteriores). Quanto às rimas, também levei em consideração sua dinâmica no poema original: quando há um esquema rimático fixo tentei recriá-lo de maneira aproximada na tradução, ainda que muitas vezes não nos pontos exatos, e se por acaso o esquema sofre uma quebra, por exemplo, ou os versos passam a ser brancos, procurei criar correspondências na tradução. Da mesma maneira, em momentos em que Cummings se utiliza de recursos como aliterações, assonâncias ou repetições para marcar o ritmo do poema original, tentei conquistar enriquecimentos semelhantes no estrato fônico do português, ainda que a partir de recursos distintos ou deslocados na estrofe – ou seja, buscando correspondências mais funcionais do que formais.

Resumidamente, pode-se dizer que minhas traduções passaram por três momentos de criação (sem contar com os diversos momentos de revisões): um primeiro, em que busquei, muito detidamente, correspondências formais; um segundo, em que fui orientada a um exercício de “desobediência”, visando uma maior naturalidade e beleza poética do texto traduzido; e, por fim, um retorno à preocupação formal, mas agora do texto traduzido de maneira autônoma. Foi nesse último momento que descobri algumas possibilidades de transcrição interessantes, como o uso por vezes diferenciado de pontuações gráficas nos textos traduzidos (ver poemas 4.1 e 4.5) e a omissão de algumas palavras, principalmente repetições, para que os poemas em português tivessem maior fluidez.

Destaco ainda que o que dá equilíbrio à minha prática tradutória é sempre priorizar que a baliza do sentido seja também obedecida: minhas recriações são

desdobramentos das mensagens originais, focadas em explorar as possibilidades rítmicas do português, mas igualmente preocupadas em possibilitar ao leitor da tradução que elabore paráfrases, de cada estrofe ou até mesmo de cada verso, análogas às que um leitor de língua inglesa elaboraria. Um exemplo é a tradução de “true lovers in each happening of their hearts” como “amantes natos em cada ato de seu peito”: o leitor de ambas as línguas consegue chegar à provocação que Cummings propõe, ao mesmo tempo em que a tradução tem ritmo muito mais vivaz do que se lêssemos “amantes verdadeiros em cada acontecimento de seus corações”.

Quanto às orientações práticas para a leitura deste capítulo, começarei explicitando – de maneira mais sistemática do que fiz na introdução deste trabalho – como foi feita a escolha dos poemas que compõem o *corpus*. Primeiro, selecionei os poemas cummingsianos de maior circulação na internet – seja em redes sociais, como é o caso de “i carry your heart with me(i carry it in” e “now all the fingers of this tree(darling)have”, ou em blogs de divulgação ou estudo de poesia, como “nothing false and possible is love”. Depois, selecionei dessa lista os poemas líricos cujo conteúdo central era o amor (deixando de fora poemas como “anyone lived in a pretty how town” e “may my heart always be open to little”, com os quais pretendo lidar em trabalhos futuros) e excluí os três que já tinham traduções de Augusto de Campos (“somewhere i have never travelled,gladly beyond”, “i like my body when it is with your” e “since feelings is first”), pois o processo da retradução não é o foco do projeto, desta vez. Por fim, selecionei da lista resultante os poemas que possuem gravações oficiais de declamações de E. E. Cummings (cujos links estão em notas de rodapé em cada seção), por entender que isso lhes dá uma importância maior, que eles já foram de alguma maneira pré-selecionados pelo próprio autor.

Ao fim, todos os seis poemas escolhidos fazem parte da segunda metade da produção cummingsiana, tendo sido publicados em três livros: *1 x 1 [One Times One]* (1944), *XAIPE* (1950) e *95 Poems* (1958). Neste capítulo eles são expostos em seções que seguem a ordem cronológica de suas primeiras aparições ao público. Cada seção começa com uma breve introdução sobre o poema em questão, para depois apresentá-lo em um quadro comparativo: do lado esquerdo tem-se o poema original e do lado direito a minha proposta de tradução. Em alguns casos em que os poemas apresentam jogos estruturais mais elaborados (ver 4.3 e 4.4), adicionei uma coluna ao canto esquerdo com numerações dos versos, de acordo com a necessidade dos comentários, a fim de facilitar o acompanhamento da leitura.

Após a apresentação do quadro, faço uma análise estrutural do poema como um todo, indicando quais padrões o particularizam e quais recursos sonoros mais contribuem para seu efeito total – como os versos e as estrofes estão organizados, se há esquema rimático fixo ou se a hermeticidade é uma característica marcante, por exemplo. Em seguida, sigo a ordem das estrofes para comentar o processo por trás das principais escolhas tradutórias, contemplando diversos níveis linguísticos – semântico, estrutural, rítmico – de acordo com sua importância em cada caso. Assim, apresento os principais desafios de cada estrofe e os caminhos percorridos em busca de soluções; quando minhas escolhas falham em recriar significâncias relevantes no poema original indico-as como perdas tradutórias; quando o oposto acontece, e a tradução cria novos elementos que estão de acordo com e adicionam ao espírito do poema original, indico-as como ganhos tradutórios.

Com o objetivo de facilitar o acompanhamento dos comentários pelo leitor e de fazer com que as correspondências rítmicas entre os textos sejam mais facilmente identificadas, elaborei um sistema que marca visualmente os recursos sonoros de cada poema<sup>49</sup>, seguindo três regras:

- 1) Rimas e rimas internas, num mesmo texto, são destacadas pela mesma cor (as cores iguais entre texto original e tradução indicam que aquela rima recria ou compensa uma rima do texto original na estrofe correspondente, e não que as palavras rimam entre si. Por exemplo, “may” e “obey” estão marcadas em verde e “quando” e “comando”, na estrofe equivalente, também);
- 2) Repetições, seja de palavras, sintagmas ou frases inteiras, e rimas parciais (quando não fazem parte do esquema rimático do poema) são sublinhadas;
- 3) Aliteraões e assonâncias são marcadas em negrito (na grafia da letra cujo som se repete).

Com essas indicações devidamente elaboradas, vamos aos poemas.

#### 4.1 “nothing false and possible is love” (1944)<sup>50</sup>

O poema a seguir, publicado pela primeira vez na coletânea *l x l* [*One Times One*] de 1944, celebra o amor, definindo-o muitas vezes de maneira hermética (“love's to giving as

<sup>49</sup> O Anexo C (p. 135) consiste na apresentação dos poemas e de suas respectivas traduções sem as marcações visuais. Recomenda-se que as primeiras leituras sejam feitas dessa maneira, para uma apreciação mais direta dos textos, sem as implicações teóricas dos comentários. Em seguida, o leitor poderá voltar a este capítulo.

<sup>50</sup> Para ouvir a leitura de Cummings: <https://open.spotify.com/intl-fr/track/7mcSe1aWlQoECPfevX5YNc>

to keeping's give”) ou paradoxal (“nothing false and possible is love”). Dessa maneira, Cummings valoriza a experiência sentimental, sensorial, ao invés da intelectual: o “fazer sentido” é, durante todo o poema, deixado em segundo plano em nome do *sentir*, fato que está refletido em suas construções sintáticas desviantes.

Em suma, o poema expressa o amor como vivência poderosa, capaz de transcender a realidade de quem ama e é amado, dos “verdadeiros amantes” – “true lovers” –, tornando-os infinitos em sua fé. Fé esta que está marcada, textualmente, pelo uso de termos religiosos (“pray”; “kneeling”), elevando o amor, em toda sua complexidade-simples, ao âmbito do divino.

Quadro 1: “nothing false and possible is love” – Texto original e minha tradução “nada falso e possível é amor”

<p>nothing false and possible is <b>love</b> (who's imagined, therefore <b>limitless</b>) <b>love's</b> to <b>giving</b> as to <b>keeping's give</b>; as <b>yes</b> is to if, <b>love</b> is to <b>yes</b></p> <p><b>must's</b> a schoolroom in the <b>month</b> of <b>may</b>: life's the deathboard <b>where</b> all now turns <b>when</b> (love's a universe beyond <b>obey</b> or <b>command</b>, reality or <b>un-</b>)</p> <p>proudly depths above <b>why's</b> first <b>because</b> (faith's last doubt and <b>humbly heights below</b>) kneeling, <b>we</b>—true lovers—pray that <b>us</b> will ourselves continue to <b>outgrow</b></p> <p>all <b>whose</b> <b>mosts</b> if you <b>have</b> <b>known</b> and <b>i've</b> only <b>we</b> our least begin to guess</p>	<p>nada falso e possível é <b>amor</b> (quem é <b>imaginado</b>, então <b>ilimitado</b>) <b>amor</b> é pro <b>doar</b> como pro <b>durar</b> é o <b>doado</b>; como o <b>sim</b> é para o <b>se</b>, para o <b>sim</b> é o <b>amor</b></p> <p><b>dever</b> é sala de <b>aula em mês</b> de <b>maio</b>: <b>viver</b>, o <b>quadro-morto</b> onde <b>todo</b> agora vira <b>quando</b> (amor é um universo além de <b>comando</b>, <b>obedecer</b>, realidade ou des-)</p> <p><b>altivos abismos</b> <b>acima</b> da <b>prima</b> razão do <b>por que</b> (última dúvida do <b>crer</b> e modestas alturas <b>abaixo</b>) <b>ajoelhados</b>, rezamos—amantes <b>natos</b>—pedindo <b>que</b> continuemos a nós <b>mesmos</b> <b>sobrecrescer</b></p> <p>todos cujos tantos <b>se</b> você já <b>conheceu</b> e <b>eu</b> apenas <b>nós</b> <b>nosso</b> <b>menor</b> começo a adivinhar</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

Estruturalmente, trata-se de um soneto shakespeariano, com 14 versos divididos em três quartetos e um dístico final (*couplet*). O esquema rimático não é fixo: a primeira e a terceira estrofes apresentam rimas alternadas (ABAB), mas na segunda estrofe apenas o primeiro e o segundo versos rimam (“may” e “obey”) e o dístico final é composto de versos brancos. Além disso, o poema apresenta métrica regular e ritmo marcado por recursos sonoros diversos, como assonâncias e aliterações (com destaque à aliteração do /s/ que perpassa todas as estrofes e quase todos os versos), repetições e rimas internas.

Como já mencionado na introdução deste capítulo, priorizei criar dinâmicas de ritmo em português que explorassem as possibilidades dos nossos signos, de maneira independente, principalmente com relação a recursos como aliterações e assonâncias. Já quanto às rimas, tentei manter correspondências de posicionamento, quando possível, mas também permiti que houvesse deslocamentos (geralmente no interior da mesma estrofe) ou compensações a partir de outros recursos. Além disso, tive o cuidado de manter o dístico final em versos brancos também na tradução, por entender que o encerramento do poema sem a satisfação da rima faz parte do efeito pretendido: o leitor é convidado a sentir também as complexidades do amor, a rezar pedindo pelas bênçãos que não necessariamente compreende, mas é capaz de *sentir* pelo poder poético da linguagem.

O primeiro verso (“nothing false and possible is love”), além de paradoxal, parece carregar uma ambiguidade que coloca em cheque o uso ou não uso do artigo definido em português: “nada falso e possível é o amor” ou “nada falso e possível é amor”. Enquanto em inglês os dois sentidos convivem na mesma estrutura, em português me parece que cada uma encerra, majoritariamente, apenas um: na primeira opção, “o amor” é o sujeito gramatical, colocado como conceito, como ideia abstrata e, portanto, seu significado é de que “o amor” em si não é, de maneira alguma, falso e/ou possível; já na segunda opção, temos que qualquer coisa que seja falsa e/ou possível não pode ser amor, “amor” sendo, então, o predicado ao invés do sujeito, a experiência do amor.

Analisando uma e outra forma em português, acredito que a versão sem artigo definido permite um pouco mais de elasticidade semântica, conseguindo melhor reconstruir a ambiguidade do texto original. Fico então com “nada falso e possível é amor”.

No segundo verso (“who's imagined, therefore limitless”), nota-se a personificação do amor a partir do uso do pronome “who”, ao invés do “which”, que deveria ser usado para coisas inanimadas segundo a gramática da língua inglesa. Em uma primeira versão da tradução, lia-se: “(quem é imaginado, assim ilimitado)”, já com o ganho, oportuno em português, da rima interna entre “imaginado” e “ilimitado”. Após diversos retornos e leituras em voz alta, debati a possibilidade de alongar o verso, modificando-o para “quem sendo imaginado é então ilimitado”, em nome da assonância do /o/. No entanto, voltei atrás, decidindo por priorizar que a cadência em português fosse mais semelhante à do verso original (“(quem é imaginado, então ilimitado)”), mantendo a pausa da vírgula, tendo as sílabas tônicas das palavras que rimam entre si marcando o ponto médio e o ponto final do verso (sílabas 6 e 12) e escolhendo “então” ao invés de “assim” pelo ecoar com “quem”.

O terceiro verso (“love's to giving as to keeping's give”), além de ser marcado pela aliteração do /s/ e do /v/ e pela repetição da forma verbal *-ing* (“giving” e “keeping”), apresenta uma complexidade semântica desafiadora. Meu primeiro passo foi tentar organizar, em português, os signos que poderiam ser utilizados para reconstruir o nível semântico do verso: “o amor está para o dar/doar/entregar como o dar está para o manter/preservar/sustentar/continuar”. Fica perceptível que as múltiplas interpretações e nuances do verbo “keeping” contribuem para a hermeticidade da mensagem. Em seguida, ainda na busca pela compreensão do sentido engendrado, busquei explicitar a lógica da equivalência entre as duas relações (“love”/“giving” = “give”/“keeping”) em duas perguntas: para o dar, o doar (um ato de caridade, de altruísmo) o que o amor significa? E para o manter, o preservar algo, o que o doar significa? A resposta parece ser que assim como para doar-se o amor é essencial, é a força motriz de qualquer entrega e dedicação, da mesma maneira para a manutenção ou preservação de algo o doar-se é também uma força motriz, uma condição essencial.

Acredito que essa compreensão não encerra todos os sentidos possíveis desse verso, mas me parece ser a mais condizente com a mensagem total do poema e com a poética cummingsiana. Com isso, priorizei reconstruir a mensagem em português de maneira que fosse possível recriar um percurso lógico semelhante ao do inglês e a chegada em perguntas correspondentes. Primeiro, escrevi “amor é para o doar como para o manter é o doar”. Em seguida, procurando explorar a aliteração do /d/, decidi trocar “manter” por “durar”, que acredito ser mais uma das palavras semanticamente suficientemente próximas de “keeping”, quando interpretada dessa maneira, e aumentei a cadência do ritmo ao contrair preposição e artigo nas duas vezes em que aparecem: “amor é pro doar como pro durar é o doar”. Por fim, percebi a oportunidade de rimar a última palavra do verso com “ilimitado”, no verso anterior, com pouca mudança de sentido, e assim temos a proposta final de tradução: “amor é pro doar como pro durar é o doado”, num verso que acredito conseguir recriar todos os pontos priorizados.

Para finalizar a primeira estrofe, no verso “as yes is to if,love is to yes”, volta a ser relevante a questão de usar ou não artigos definidos em português. Isso porque quero construir a correspondência funcional desse verso no sistema da nossa língua, e não simplesmente pensar que se o inglês não usa artigos nessa construção sintática também não usaremos. Assim, é importante considerar qual é o efeito, em inglês, da falta dos artigos. Parece-me, como dito anteriormente na discussão do primeiro verso, que a falta de artigos

caracteriza justamente o generalização da afirmação: “love is to yes” – todo o amor, o amor como conceito geral, está para o sim, todo o sim como conceito geral. No entanto, em português, esse mesmo efeito se dá muito mais pelo contrário: a presença do artigo é o que marca esse movimento generalizante, conceitual, “o amor”, em oposição à experiência “amor” (sem artigo). Assim, “como o sim é para o se, o amor é para o sim” me parece a construção mais correspondente. Acredito também que essa escolha está em consonância com o recurso característico de Cummings, como vimos no Capítulo 1, de deslocar a função sintática de palavras como “se” e “sim”, nominalizando-as.

Mas, em nome do ritmo da estrofe como um todo, ainda era preciso adaptar um pouco essa estrutura: decidi inverter a ordem dos elementos (“como o sim é para o se, para o sim é o amor”) para que o “amor” fosse a última palavra do verso e pudesse ecoar com o primeiro, numa repetição. Mesmo que nesse ponto o recurso rítmico original seja uma rima (entre “limitless” e “yes”), acredito que retomar a sonoridade, ainda que de outra maneira, seja uma solução suficientemente boa para enriquecer o ritmo da estrofe traduzida, sem propor malabarismos semânticos.

Quadro 2: “nothing false and possible is love” – Texto original e minha tradução “nada que falso e possível é amor” (2ª estrofe)

<p><b>must's</b> a schoolroom in the <b>month</b> of <b>may</b>:          life's the deathboard <b>where</b> all now turns <b>when</b>          (love's a universe beyond <b>obey</b>          or <b>command</b>, reality or <b>un-</b>)</p>	<p><b>dever</b> é sala de aula em mês de maio:          viver, o <b>quadro-morto</b> onde <b>todo</b> agora vira <b>quando</b>          (amor é um universo além de <b>comando</b>,  <b>obedecer</b>, realidade ou des-)</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

O primeiro verso em inglês é marcado pela aliteração do /m/, que foi possível recriar em português na sequência “em mês de maio”, e do /s/, que se perdeu na tradução, mas que tentei compensar pela adição de rimas internas. Já um ganho poético em nossa língua foi a assonância do /a/ em “sala de aula”. Esses fatores permitiram que o verso traduzido mantivesse correspondência semântica elevada e ainda uma rica dinâmica sonora, sem maiores complicações.

No segundo verso, destaco minha jornada com a palavra “deathboard”. Pesquisando em dicionários online, somente um (Merriam-Webster) continha um verbete aparentemente equivalente, cujo significado tinha relação com a prancha dos piratas (“plank”)<sup>51</sup>. No entanto, além da estranheza da palavra aparecer em somente um dicionário, o

<sup>51</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/death%20board>

verbeta ainda estava grafado com espaçamento: “death board”. Não parecia ser o que Cummings queria dizer. Pesquisando o termo entre aspas no Google, para que aparecessem somente as instâncias em que a palavra estava escrita sem espaçamento, os únicos resultados se referiam a filmes e jogos de terror. Tudo parecia indicar se tratar de um neologismo, o que levantava a questão: qual seria a intenção semântica de unir justamente essas duas palavras e não quaisquer outras?

Relendo a estrofe com atenção, percebi que o verso anterior estava como que deslocado, semanticamente isolado dos demais (“must’s a schoolroom in the month of may”) e confesso que foi primeiro a semelhança visual entre as palavras “schoolroom” e “deathboard”, ambas formadas por justaposição, que finalmente me fez notar que elas poderiam pertencer ao mesmo campo lexical: “schoolroom” e “blackboard”! Aí parece estar, então, a intenção do neologismo: Cummings elabora uma segunda metáfora dentro do contexto lexical da sala de aula, dotando a imagem do quadro-negro de significados metafísicos. Levando tudo isso em consideração, criei um neologismo também em português, que tivesse implicações correspondentes: “quadro-morto”. Noto que ele também ecoa o último som da palavra que lhe deu origem (“quadro-negro”), como acontece em inglês, além de estabelecer uma rima vocálica com a palavra “todo”, no mesmo verso.

Em seguida, o trecho “where all now turns when” também impôs um desafio: além de cada uma dessas palavras serem caras ao vocabulário conceitual de Cummings, ou seja, possuírem uma carga semântica cuja recriação em português deveria ser priorizada, sua organização sintática aqui cria uma ambiguidade proposital. Podemos ler “all now turns when” como “todas as coisas agora se transformam quando” (como se o complemento de “quando” tivesse sofrido omissão) ou “todo agora se transforma em quando” (agora e quando sendo substantivados, transformados em conceito). Em português, a escolha necessária de traduzir “all” ou como “tudo” ou como “todo” acaba resolvendo essa ambiguidade em uma das direções (o primeiro implicando a primeira interpretação e o segundo, a segunda). Optei pela escolha de “todo” por compreender que a conceitualização desses termos está mais em consonância com a visão central do poema, mas é uma pena que ambiguidade se perca em português.

Como, em inglês, o início desses dois primeiros versos é marcado pela aliteração do /s/ (“must’s” e “life’s”), decidi explorar a possibilidade de rimar em português as palavras que estão nos pontos correspondentes: “dever” e “viver”, obedecendo devidamente à baliza semântica. Além disso, a escolha da palavra “dever” cria uma ambiguidade que, acredito eu,

representa um ganho tradutório: não só comunica o sentido da obrigação, correspondente ao verbo modal “must”, mas também fortalece o campo semântico da escola que vem logo em seguida, pois pode significar também “tarefa escolar”.

Com relação aos versos 3 e 4 (“(love's a universe beyond obey/ or command, reality or un-)”), inicialmente eu havia modificado completamente a ordem em que os elementos são listados, priorizando seguir o esquema rimático ABBA da primeira estrofe, com a construção “(amor é universo além de comando/ ou des-, realidade ou acato)”. Assim, “quando” e “comando” rimavam entre si e “maio” e “acato” também, ainda que numa rima vocálica. No entanto, depois de apontamentos feitos pela banca durante o exame de qualificação, percebi que era mais importante que esse trecho em português recriasse o destaque dado ao neologismo *un-*: além de estar enfatizado pela posição final no verso, ele rima internamente com “command”<sup>52</sup> e pode ser lido como negação da primeira palavra do verso seguinte (“unproudly”). Além disso, essa estrofe, em inglês, não segue o esquema de rimas da anterior, então porque eu daria prioridade a esse aspecto na tradução?

Assim, decidi que era preciso reelaborar o quarto verso, de maneira que a maior parte dos efeitos desse *un-* fossem recriados. Então, pensei em grafar: “(amor é um universo além de comando/ ou obedecer, realidade ou des-)”, para conseguir a aliteração do /d/ (obedecer, realidade, des) e manter o “des”, em posição final, podendo ser lido também em conjunto com a palavra que inicia a estrofe seguinte na tradução (“desaltivos”). Diversas leituras em voz alta depois, decidi que para manter o verbo “obedecer” – que inclusive pode ser lido, junto com “comando”, como uma certa continuação da metáfora da sala de aula, que permeia toda a estrofe –, sem sobrecarregar a sonoridade do verso, seria preciso modificar a pontuação em português e abrir mão da repetição da conjunção “ou”: assim, temos “[...] além de comando,/obedecer, realidade ou des-)”. Agora, o falante do português tende a associar o estranho “des” ao verbo anterior mais facilmente, quase ouvindo um “desobedecer”.

Quadro 3: “nothing false and possible is love” – Texto original e minha tradução “nada que falso e possível é amor” (3ª estrofe)

proudly depths above <b>why's first</b> because (faith's last doubt and <b>humbly heights below</b> ) kneeling, we—true lovers—pray that <b>us</b> will ourselves continue to <b>outgrow</b>	<b>altivos abismos acima</b> da <b>prima</b> razão do <b>por que</b> (última dúvida do <b>crer</b> e modestas alturas <b>abaixo</b> ) <b>ajoelhados</b> , rezamos—amantes <b>natos</b> —pedindo <b>que</b> continuemos a nós <b>mesmos</b> <b>sobrecrescer</b>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

<sup>52</sup> Este fato é perceptível na leitura de Cummings do poema, cujo link já foi compartilhado em nota de rodapé no início desta seção.

A hermeticidade dos dois primeiros versos parece ser causada pelo elevado número de antíteses: cada uma das palavras do primeiro verso pode ser lida como o contrário das do segundo, em ordem sintática inversa, formando um X. Dessa maneira, um verso pode ser inteiramente observado como o inverso do outro, a partir das seguintes duplas: “proudly” e “humbly”; “depths” e “heights”; “above” e “below”; “why” e “faith”; “first” e “last”; “because” e “doubt”, organizadas sintaticamente em quatro grupos de três palavras cada.

Constatada a importância dessa estrutura para o efeito do trecho, era preciso segui-la também na tradução. Trabalhei com base nesses grupos de três, mas sem deixar de considerar a importância de reconstruir os pares antitéticos. Coloquei cada construção lado a lado e fui lapidando sua passagem para o português: dentre as possibilidades de tradução de cada um, fui escolhendo os signos de acordo com critérios rítmicos (buscando assonâncias, aliterações e o equilíbrio na extensão das palavras). O resultado foi:

- (1) “proudly depths above” = altivos abismos acima
- (2) “humbly heights below” = modestas alturas abaixo
- (3) “why’s first because” = prima razão do por que
- (4) “faith’s last doubt” = última dúvida do crer

Na relação antitética dos grupos 1 e 2, é especialmente produtivo o contraste semântico das palavras “depth” e “above” seguidas uma da outra (a contradição de uma profundidade posta “acima”, ao contrário da ideia esperada, “abaixo”), que também pode ser visto, de maneira espelhada, no contraste entre “heights” e “below”. Em português, mantive essa relação semântica e consegui a assonância do /a/ em todas as quatro palavras: “altivos abismos acima” e “modestas alturas abaixo”.

Já na relação entre os trechos 3 e 4, é relevante destacar a rima interna vocálica entre “por que” e “crer”, que colore a musicalidade do trecho, além do ganho da rima interna entre “prima” e “acima” no mesmo verso. Além disso, em “última dúvida” temos a assonância do /u/ nas sílabas tônicas.

Quanto ao terceiro verso, era importante que a tradução mantivesse o léxico religioso (“kneeling” e “pray”) e a centralidade semântica e gráfica do conceito “true lovers”, ao mesmo tempo em que, idealmente, deveria rimar com algum outro verso da estrofe. Após o exame de qualificação e as sugestões compartilhadas pela banca, primeiro eu considerei

“ajoelhados,nós—amantes natos—rezamos que” que cumpria com todos os requisitos. A tradução de “true lovers”, para manter a consistência do termo, se deu com base no poema seguinte, “true lovers in each happening of their hearts” (4.2), e seu raciocínio está registrado na página 77. Outro recurso que tem início nesse terceiro verso e que ecoa até o fim do poema em inglês é a repetição de pronomes marcando a 1ª pessoa do plural: “we” (que aparece novamente no último verso), “us”, “ourselves”, “our” (também no último). Num primeiro momento, procurei recriar essa repetição também em português; no entanto, após releituras, optei por omitir o “nós”, já que sua marcação já está na conjugação do verbo “rezamos”. Assim, ganhei espaço na tradução para a adição de mais uma palavra de cunho religioso (“pedimos”), fortalecendo ainda mais essa isotopia: “ajoelhados,rezamos—amantes natos—pedindo que”

Sobre o quarto verso, ainda que “outgrow” não constitua neologismo em inglês, optei pela invenção da palavra “sobrecrescer” a partir da “tradução literal” de suas partes constituintes (justaposição de “out” e “grow”), buscando corresponder ao sentido “original” da palavra e resgatar sua potência poética adormecida de significar um “crescer além”, superar-se, libertar-se de. Essa foi uma oportunidade de brincar com uma construção que é normalizada em inglês, mas que em português se torna criativa, explorando o diálogo poético entre as duas línguas. Além disso, o neologismo constitui um recurso característico do estilo cummingsiano, mesmo que não seja o caso nesse trecho específico. Acredito que recriar uma ideia, tornando-a mais poderosa poeticamente, quando em consonância com a experiência total do poema e da poética do autor, constitui um importante ganho tradutório.

Quadro 4: “nothing false and possible is love” – Texto original e minha tradução “nada que falso e possível é amor” (dístico final)

all <b>whose</b> <b>mosts</b> if you <b>have</b> <b>known</b> and <b>i've</b> only we our <b>least</b> begin to guess	todos <b>cujos</b> <b>tantos</b> se você já <b>conheceu</b> e <b>eu</b> apenas <b>nós</b> <b>nosso</b> <b>menor</b> começo a adivinhar
--	---

Fonte: elaborado pela autora.

O dístico final explicita a oração dos “amantes natos”: eles pedem, religiosamente, ajoelhados, que possam continuar a superar, a sobrecrescer “all whose mosts if you have known and i've/ only we our least begin to guess”. Enquanto em inglês o ritmo é marcado pela aliteração do /s/ e do /h/ e pela rima interna entre “known” e “outgrow”, no verso anterior, marquei o ritmo da tradução utilizando de outros recursos: há a rima interna entre “conheceu” e “eu”, a aliteração do /n/ (“nós nosso”), a rima vocálica entre “nosso” e

“menor”, a assonância do /u/ final em “nosso” e “começo” e a assonância do /a/ em “a adivinhar”. Além disso, busquei reconstruir a obscuridade da construção sintática e a consequente hermeticidade do dístico original, sem solucionar nenhuma de suas ambiguidades. Cheguei a considerar omitir o “nós”, por pensar que ele já estaria marcado pelo “nosso”, mas compreendi que, nesse ponto específico, Cummings está brincando com a sintaxe, causando ambiguidades ao inserir um elemento inesperado em uma posição também inesperada, por isso faço o mesmo em português e o estranho “nós” está também grafado na tradução.

Destaco ainda que uma nova ambiguidade acabou sendo criada em português, quase sem querer: “começo” pode ser substantivo (“o começo”) ou verbo (“eu começo”), nesse caso, a depender da pronúncia do leitor. Acredito que essa possibilidade seja mais um ganho da tradução, presenteando o leitor brasileiro com mais um desafio a desvendar, mais uma camada de significados possíveis, em consonância com o espírito do texto e com o estilo de Cummings.

#### 4.2 “true lovers in each happening of their hearts” (1944)<sup>53</sup>

Tendo sido publicado pela primeira vez também na coletânea *l x l* [*One Times One*], este poema se dedica à descrição não do amor, mas dos “true lovers”. Em construções ainda mais herméticas do que as que vimos até aqui, que fizeram com que a tradução passasse por diversas edições e reelaborações durante o processo, Cummings diz do poder que um amor sincero, verdadeiro e fiel assegura àqueles que amam, sendo como um dom capaz de transcender o tempo e o espaço (“such a forever is love’s any now”), e dos desafios que esse dom lhes permite superar (“only love immortally occurs beyond the mind”).

Quadro 5: “true lovers in each happening of their hearts” – Texto original e minha tradução “amantes natos em cada ato de seu peito”

<p><u>true</u> lovers in each happening of their hearts live longer than all <b>which</b> and every <b>who</b>; <b>despite what</b> fear <b>denies</b>, <b>what</b> hope <b>asserts</b>, <b>what</b> <b>falsest</b> both <b>disprove</b> by <b>proving true</b></p> <p>(all doubts, all certainties, as villains <b>strive</b> and heroes through the mere <b>mind</b>'s poor pretend —grim comics of duration: only love</p>	<p>amantes <b>natos</b> em cada <b>ato</b> de seu peito vivem <b>além</b> de todo que e cada <b>quem</b>; <b>apesar</b> do que medo nega, crença <b>detém</b> e do falso que <b>desprova</b> <b>provando amar</b></p> <p>(<b>todo</b> saber <b>toda dúvida</b> tal vilão <b>busca</b> e herói pelo <b>fraco</b> fingir do <b>pensamento</b> —sombriocômicos pedaços de <b>tempo</b>: só o amor</p>
---	--

<sup>53</sup> Para ouvir a leitura de Cummings: <https://open.spotify.com/intl-fr/track/17gP3XHj3opNBpHjmQOrch>

<p>immortally occurs beyond the <b>mind</b>)</p> <p><b>such</b> a forever <b>is</b> love's any <b>now</b> and <b>her</b> each <b>here is such</b> an everywhere, even more <b>true</b> would <b>truest</b> lovers grow if out of midnight dropped more <b>suns</b> than are</p> <p>(<b>yes</b>;and if time <b>should</b> ask into his was all <b>shall</b>,their eyes would never miss a <b>yes</b>)</p>	<p>além da <u>mente</u>,imortalmente,segue <b>sendo</b>)</p> <p>tal <b>pra sempre</b> é do amor qualquer <b>presente</b> e cada seu aqui é tão um <b>todo canto</b>, os já amantes natos cresceriam sem tamanho se da meia-noite soltassem mais sóis do que são</p> <p>(<b>sim</b>;e se o tempo perguntar pelo seu foi tudo vai,seus olhos jamais perderiam um <b>sim</b>)</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

Novamente, o poema segue a forma básica do soneto shakespeariano, mas sem esquema rimático fixo: a primeira e a segunda estrofes ainda chegam a apresentar rimas (“who” e “true”; “strive” e “mind”), mas o restante é composto por versos brancos, característica que procurei recriar no texto traduzido. Apesar disso, o ritmo é bastante marcado, com métrica regular, muitas aliterações (“live longer”; “mere mind”; “poor pretend”; “her” e “here”), rimas internas (“despite” e “denies”; “miss” e “yes”) e repetições (“what”; “all”; “such”; “yes”).

No primeiro verso, é preciso comentar a retomada da expressão “true lovers”, que aqui apresenta centralidade ainda maior do que no poema anterior. Por sua importância conceitual no universo de valores cummingsiano, e por ter recorrência no *corpus*, decidi que o termo precisaria ser traduzido levando em conta duas prioridades: recriar sua potência semântica, considerando a polissemia de “true” (que pode significar verdadeiro, fiel, correto...), e grafá-lo de maneira consistente, permitindo ao leitor brasileiro seu reconhecimento nos momentos em que aparece. O primeiro problema era que traduzir “true” por qualquer um dos adjetivos em português citados anteriormente limitaria o alcance de seus significados: amantes verdadeiros, amantes fieis, amantes corretos, são ideias que pouco carregam umas das outras – enquanto em inglês estão todas numa só. Decidi tentar transcriar o termo para algo que, em consonância com o estilo cummingsiano, implicasse em uma maior pluralidade de ideias. Foi o estrato fonético que me indicou o caminho.

Percebi que o primeiro verso, em inglês, era majoritariamente composto de monossílabos tônicos (“true”, “each”, “their”, “hearts”), com a cadência entre sílabas tônicas e átonas marcando seu ritmo. Em português, no entanto, são mais raras as palavras monossílabas, e as possibilidades mais literais de tradução (“verdadeiros/sinceros/corretos amantes em cada acontecimento de seus corações”) teriam sílabas demais. A fim de encurtar a extensão do verso e torná-lo mais melódico, pensei em usar “ato” ao invés de

“acontecimento” e “peito” ao invés de coração. Foram essas decisões que me deram a chave para a pretendida transcrição de “true lovers”: “amantes de fato em cada ato de seu peito”, com o ganho poético da rima interna.

Dei-me por satisfeita com essa solução e assim permaneceu por muitos meses. Até que, revisando a pesquisa e a escrita do Capítulo 1 desta dissertação, me ocorreu o seguinte entendimento: usar “de fato” para caracterizar os amantes poderia estar contradizendo uma das bases da poética cummingsiana; afinal, ele vê a existência como dádiva, o natural e a natureza como realidade imensamente mais bela e complexa do que qualquer coisa que o intelecto humano consiga racionalizar a partir dos “fatos”. Não poderia ser. Felizmente, desde o início, o português havia me dado outra possibilidade, que cumpriria com os mesmos critérios fonéticos e conversaria diretamente com o apreço de Cummings pelo “to be born”: “amantes natos”. Agora, sim, há uma pluralidade de implicações contundentes com o espírito do poema e da obra: “amantes natos em cada ato de seu peito”.

No segundo verso, além de ter o cuidado de manter o deslocamento da função sintática de “que” (“which”) e “quem” (“who”), nominalizando-os, busquei compensar a perda da aliteração do /l/ (“live longer”) no texto original explorando as possibilidades do texto traduzido de maneira independente, a partir da rima interna entre “além” e “quem”, ficando com “vivem além de todo que e cada quem”. Destaco ainda que a mesma rima é retomada no final do verso seguinte, com “detém”, sem que se perca de vista a baliza do sentido (“hope asserts”; “esperança detém”).

O final da primeira estrofe (“despite what fear denies, what hope asserts, / what falsest both disprove by proving true”) é marcado pelo paralelismo, com a conjunção *what* sendo repetida três vezes, e pela musicalidade: “despite” rima internamente com “denies”; “disprove” rima parcialmente com “proving”; “asserts” rima internamente com “falsest”. Numa versão anterior desse verso traduzido lia-se: “apesar do que medo nega, esperança detém, / e do que mais falso contestam ao comprovar”, com a repetição da sílaba inicial em “contestam” e “comprovar” e rima interna entre este último, em posição final, e “apesar”, em posição inicial. É importante destacar que essa versão, que omite as conjunções nos elementos coordenados, já era uma maneira de dar mais fluidez ao trecho em português a partir do recurso oposto ao utilizado nesse ponto em língua inglesa: a fluidez do verso original é acentuada pela repetição do “what”, conjunção sonora que é reiterada três vezes, como um desaguar na palavra seguinte. A repetição de “do que”, em português, teria efeito contrário, travando a leitura, além de deixar os versos muito mais longos do que seria necessário.

Mas a versão final desses versos ainda passaria por algumas mudanças. Mais uma vez, somente depois de muitos meses e diversas releituras, ocorreu-me que, em inglês, a estrofe começa e termina com a mesma palavra, “true”, o que causa uma expansão em seus sentidos possíveis, gerando até mesmo uma ambiguidade: tanto podemos ler que os amantes são capazes de demonstrar a “falsidade” daquilo que o “medo nega” e que a “esperança detém” ao prová-los verdadeiros (o medo e a esperança) – e essa era a única maneira que eu tinha compreendido até então –, quanto que os amantes demonstram essa falsidade ao provarem que são, eles mesmos, “true”, por serem tão plena e simplesmente “true lovers”.

Esse entendimento renovado me levou a um momento muito bonito com o texto e com Cummings, refletindo sobre como sua brincadeira com a sintaxe e com as palavras pode simplesmente gerar novas e novas descobertas continuamente. Senti tanto o texto quanto o autor vivos, vivos e em crescimento, imitando como a língua é feita viva; dizendo coisas novas em palavras que eu julgava já tão conhecidas; “vivendo além” a partir da poesia sobrecrecendo.

Assim, procurei uma maneira de recriar na tradução esse outro entendimento, o segundo, que diz muito mais sobre os amantes e seu valor. É verdade que se perde a ambiguidade no português, e é verdade que minhas palavras acabam dizendo menos, mas escolhi dizer na direção que, a meu ver, comunica mais. Pensei na possibilidade “e do que mais falso contestam pelo amar”, mas a simplicidade sintática da mensagem, destoando tanto da hermeticidade original, me fez descartá-la. Retornei ao jogo que Cummings faz entre “disprove” e “prove” e o vi com outros olhos: por que não fazer o mesmo jogo de prefixos também em português e criar um neologismo? Assim, temos minha proposta final: “apesar do que medo nega, crença detém/ e do falso que desprova provando amar”, que consegue reconstruir a minha recém-descoberta prioridade e ainda manter a musicalidade da rima.

(Mesmo enquanto escrevia esses comentários, novas mudanças foram sendo feitas, como a troca de “esperança” por “crença”, para tornar o número de sílabas mais próximas dos demais versos da estrofe. Como é bela a vivência da tradução!)

Quadro 6: “true lovers in each happening of their hearts” – Texto original e minha tradução  
 “amantes natos em cada ato de seu peito” (2ª estrofe)

(all doubts, all certainties, as villains <b>strive</b> and heroes through the mere <b>mind's</b> poor pretend —grim comics of duration: only love immortally occurs beyond the <b>mind</b> )	(todo saber <u>toda</u> <u>dúvida</u> tal vilão <u>busca</u> e herói pelo fraco fingir do <u>pensamento</u> —sombriocômicos pedaços de <u>tempo</u> : só o amor além da <u>mente</u> , <u>imortalmente</u> , segue <u>sendo</u> )
--	--

Nessa segunda estrofe, temos alguns desafios tradutórios importantes. Trata-se de um dos trechos mais herméticos do poema, primeiro pelo embaralhamento sintático que encontramos nos versos 1 e 2 – acredito que “villains” e “heroes” sejam os sujeitos da frase, com o verbo (“strive”) inserido entre os dois, causando um estranhamento considerável – e segundo pela misteriosa construção, quase solta sintaticamente, “grim comics of duration”, no verso 3. Além disso, há diversas marcações rítmicas, como as aliterações do /s/, do /m/ (“mere mind”) e do /p/ (“poor pretend”), e a rima entre os versos 1 e 4, indicando que além do trabalho de recriação semântica e sintática, também seria preciso buscar maneiras de marcar o ritmo do poema traduzido.

Com relação ao primeiro verso, percebi que a tradução de “strive” como “busca”, possibilitada pelo emprego de uma versão singular do sujeito “villians” na tradução, possibilitaria uma rima vocálica com “dúvida”, também no singular, como uma maneira de compensar a perda da aliteração do /s/ no verso original (se eu optasse por colocar tudo no plural, também em português, o verso ficaria longo demais, perderia a cadência rítmica). Para ganhar essa rima vocálica, também fiz uma leve inversão da ordem dos termos coordenados, sem perdas semânticas: “todo saber”, uma versão mais curta de “toda certeza”, vem como primeiro elemento, permitindo que “dúvida” e “busca” fiquem mais próximos. Assim, temos: “todo saber toda dúvida tal vilão busca” (“all doubts, all certainties, as villains strive”), ganhando também a aliteração do /t/. Destaco que, após diversas leituras em voz alta, optei pela omissão das vírgulas em português – que serão como que “deslocadas”, acrescentadas no último verso da mesma estrofe –, entendendo que essa omissão aumenta a fluidez do ritmo da leitura. Além disso, essa omissão das vírgulas como recurso rítmico está legitimada pelo próprio Cummings quando aparece na terceira estrofe do poema 4.3<sup>54</sup>.

Com relação ao segundo verso, durante muitos meses a tradução lia “e herói pelo fraco fingir da mera mente”. No entanto, em todos os momentos em que eu fazia leituras em voz alta desse trecho, algo sobre a construção “fraco fingir da mera mente” me incomodava, mesmo que as aliterações conquistadas em português (do /f/ – “fraco fingir” – e do /m/ – “mera mente”) fossem, formalmente, semelhantes aos recursos utilizados nos pontos equivalentes do poema em inglês (“poor pretend”; “mere mind”). Foi somente depois de muitas leituras de outras traduções comentadas, incluindo a de Ana Cristina Cesar (2016) sobre o conto *Bliss*, que cheguei à compreensão da origem do meu incômodo: para a

<sup>54</sup> No verso: “so world is a leaf so a tree is a bough” (p. 85, poema 4.3), Cummings omite a vírgula entre termos coordenados, optando pelo paralelismo entre as conjunções para marcação de ritmo, como faço aqui.

semântica do português, soa pouquíssimo natural uma construção em que temos, consecutivamente, dois núcleos nominais (adjetivo + substantivo) atrelados um ao outro numa relação de posse, enquanto essa estruturação é bastante comum em língua inglesa. Entendo que a poeticidade desse trecho, no poema original, está mais relacionada às aliterações, ao ecoar das palavras umas nas outras, e menos à sua organização sintática. Assim, para solucionar o incômodo que eu sentia, como falante do português lendo um texto em português, decidir manter somente a aliteração do /f/ e utilizar de uma palavra mais robusta para tentar compensar o efeito enfático de “mere mind”: “pelo fraco fingir do pensamento”. Assim, eu sacrifiquei a correspondência formal, nesse trecho, em nome da funcional e de conquistar uma sonoridade mais natural em nossa língua.

Mas esse não era o único verso que me incomodava na tradução: o que fazer com “grim comics of duration”? Era preciso primeiro compreender a ideia, o efeito desejado pela associação dessas palavras e nessa formação sintática particular. Primeiro, “grim” é um adjetivo, de difícil tradução para o português, que segundo o *Cambridge Dictionary* significa “extremamente ruim, preocupante, sem esperança; sério, triste; muito desagradável ou feio”<sup>55</sup>; já “comics”, remete ao adjetivo “comic”, que significa “divertido; que faz rir”<sup>56</sup>, mas que aqui está pluralizado, sendo utilizado como um substantivo. Segundo o mesmo dicionário, o substantivo “comic” pode significar uma pessoa (um comediante) ou as histórias em quadrinhos (“comic strip”; “newspaper comics”). Esses dois sentidos, o de comicidade e o das “histórias” contadas com texto verbal e visual e veiculadas em jornais e revistas (que, lembro aos leitores, já existiam na época de Cummings), estão atrelados à mesma palavra no sistema da língua inglesa, o que não acontece em português. Era preciso decidir, na tradução, qual dos dois significados privilegiar.

Mas além dessas duas palavras, temos a construção preposicional “of duration”, que classifica o tipo de “grim comics”: as “grim comics” não se referem a uma classe de objetos ou pessoas ou lugares, mas a um tipo de “duração”, ou seja, “o período em que algo dura”<sup>57</sup>. Numa tentativa de recriar essas significações em português, busquei organizar palavras aproximadas em sentido e de maneira equivalente em nossa sintaxe, obtendo “cômicas sombrias de duração”. No entanto, com a redução dos significados possíveis de “comics” em nossa língua, fiquei insatisfeita. Comecei a pensar no trecho traduzido como uma oportunidade de brincar com os novos signos que me foram apresentados, a fim de

---

<sup>55</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/grim>

<sup>56</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/comic>

<sup>57</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/duration>

dar-lhes novos efeitos poéticos. Seguindo o estilo de Cummings, pensei logo na possibilidade de um neologismo: “sombria-cômica”? Olhei para o verso anterior, que agora – depois das mudanças descritas anteriormente – terminava em “pensamento”. Percebi que podia desdobrar o conceito de “duração” a partir da expressão “pedaços de tempo”, que considero muito mais expressiva poeticamente e que cria uma rima com “pensamento”, no verso anterior. Essa decisão, por sua vez, me fez voltar ao neologismo, modificando-o suavemente, tornando-o mais fluido (sem a pausa do hífen): “sombriônicos pedaços de tempo”.

Depois daí, precisei modificar minha versão anterior do quarto verso: quando “duração” marcava o ponto médio do terceiro verso, lia-se como continuação “o amor somente/ imortalmente ocorre além da razão”. Era preciso que, agora, a rima se estabelecesse preferencialmente com “pensamento” (e “tempo”). A ideia me veio de repente, depois de muitas horas pensando somente nessa estrofe: e se, transcriando o sentido do “amor ocorrer”, eu lidasse com a construção mais bonita, e condizente com a potencialidade do verbo “ser” em Cummings, do “amor segue sendo”? Passando essa expressão para o fim do verso, eu conquistaria a rima nos pontos desejados (mesmo que se trate de uma rima vocálica). Depois disso, tive o cuidado de não perder os outros elementos centrais para o sentido do quarto verso (“immortally” e “beyond the mind”), chegando à proposta final: “sombriônicos pedaços de tempo:só o amor/além da mente,imortalmente,segue sendo”. Pontuo a adição das vírgulas, que destacam a pronúncia de “imortalmente”: julguei que seria uma oportunidade interessante de compensar a omissão feita no primeiro verso e de melhor marcar o eco entre “mente” e “imortalmente”, além de alongar um pouco mais o verso, deixando-o com uma quantidade de sílabas poéticas mais próxima da dos demais.

Quadro 7: “true lovers in each happening of their hearts” – Texto original e minha tradução  
“amantes natos em cada ato de seu peito” (3ª estrofe)

such a forever is love's any now  
and her each here is such an everywhere,  
even more true would truest lovers grow  
if out of midnight dropped more suns than are

tal pra sempre é do amor qualquer presente  
e cada seu aqui é tão um todo canto,  
os já amantes natos cresceriam sem tamanho  
se da meia-noite soltassem mais sóis do que são

Fonte: elaborado pela autora.

Aqui, apesar da falta de um esquema rimático, as aliterações e as rimas internas retornam, trazendo consigo uma beleza de ritmo que acompanha a beleza dos conceitos sugeridos – mais filosóficos e transcendentais em natureza – sobre como o amor é capaz de modificar a experiência do tempo (“such a forever is love’s any now”) e do espaço (“and her

each here is such an everywhere”) dos “amantes natos”. Destaco ainda no âmbito do ritmo a repetição de “such” – que em português tentei compensar pela aliteração do /t/ (“tal”, “tão”) em pontos correspondentes – e de “is” (que foi mantida na tradução), e a aliteração do /v/ (“forever”, “love”), do /n/ (“any now”) e do /h/ (“her”, “here”).

Com minha tradução do primeiro verso (“tal pra sempre é do amor qualquer presente”), busquei compensar a dinâmica sonora entre os pares “forever”/“love” e “any”/“now” com a rima parcial entre “pra sempre” e “presente”. Já no verso 2 (“e cada seu aqui é tão um todo canto”), há uma aliteração do /t/ (“todo”, “tão” e “canto”). Considero a ambiguidade de “canto” – sendo um espaço e, ao mesmo tempo, uma forma do verbo “cantar” – como um ganho poético para a tradução. No entanto, é preciso mencionar que em português há a perda da personificação do amor, e seu tratamento pelo gênero feminino, que Cummings faz a partir do emprego do pronome “her”. Na nossa língua, que apresenta marcação de gênero em diversas classes morfológicas (artigos, adjetivos, substantivos), o uso do pronome no feminino, caso eu tivesse optado por “e todo dela aqui” – que cheguei a considerar –, não causaria os mesmos efeitos de sentido quando, logo no verso anterior, o amor é referido no masculino (“é do amor”). Entendo que a adição de um “dela”, nesse ponto, iria fazer parecer que o eu lírico se referia a um outro ser ou elemento (à mulher amada, por exemplo), modificando o sentido principal da passagem. Assim, perdemos a personificação, mas mantemos as reflexões a respeito do amor e de sua transcendência.

Com relação ao terceiro verso (“even more true would truest lovers grow”), era preciso manter a consistência de “true lovers”, que aqui é retomado, também em português. Mas Cummings não faz uma simples repetição: ele explora a possibilidade de usar tanto o adjetivo “true” quanto sua forma superlativa “truest” (“o mais verdadeiro”), numa quase repetição que contribui para o ritmo do verso e cria uma aliteração do /s/ entre “truest” e “lovers”. Assim, a tradução desse trecho precisava recriar sua relação com o primeiro verso e seus principais núcleos semânticos (para que a mensagem permanecesse), além de explorar os recursos sonoros do português.

A primeira parte da solução era mais simples: retomar o primeiro verso, seguindo a mesma lógica de “true lovers”, exigia o uso da expressão “amantes natos”. A partir daí, o desafio era como construir o mesmo sentido do superlativo em inglês, na língua portuguesa, sem que fossem acrescentadas sílabas demais e conseguindo manter um ritmo interno condizente. Busquei, primeiro, uma tradução literal, para conseguir visualizar e ouvir melhor quais eram os pontos mais problemáticos e as possíveis soluções: “ainda mais natos

creceriam os amantes mais natos de todos”. Era um problema lógico: se eu decidira por dar aos amantes a profundidade de uma condição já inata, como poderia agora dizer que se nasce mais ou menos? Prefiri seguir pelo outro caminho que Cummings possibilita, e que me parece muito mais relevante em sua poética: o verbo “grow”, crescer. Assim, pretendendo transcriar o verso, a partir da ênfase dada ao crescer e tentando compensar a falta do superlativo em português, chego na expressão “sem tamanho”: um crescer tão grande que é imensurável, que sobrecresce (para fazer referência ao neologismo encontrado no poema anterior e que tem como base o mesmo verbo) o que se é de maneira inata. Assim, acredito chegar a uma ideia semelhante à que Cummings evoca e que carrega também uma potência poética em português: “os já amantes natos cresceriam sem tamanho”; “even more true would truest lovers grow”.

O quarto e último verso é uma das demonstrações mais claras do vocabulário conceitual cummingsiano, e por isso foi comentado no Capítulo 1 (p. 20). A compreensão da metáfora depende diretamente do entendimento do vocabulário próprio do autor, dos valores que ele tipicamente associa às palavras: “if out of midnight dropped more suns than are”. Essas imagens aparecem uma única vez e não têm ligações diretas nem com o verso anterior, nem com o seguinte, e sua musicalidade é bem pouco marcada. Mas sabemos que “ser” (“are”) é o maior dos elogios em Cummings e que ele é com frequência substantivado. Da mesma maneira, elementos da natureza, como o sol e a meia-noite, também possuem carga poética positiva.

Dessa maneira, entendo que esse verso é mais uma das instâncias em que o poeta defende a importância do sentir, tanto a natureza quanto a própria linguagem, em detrimento do “fazer sentido”, do entender. Era essencial que a tradução recriasse seu efeito hermético e mantivesse correspondentes para todos os elementos constituintes, não perdendo ou acrescentando nenhum, tentando tornar possível ao leitor percorrer os caminhos da metáfora original também em português. Durante muitos meses, minha proposta era: “se da meia-noite caíssem mais sóis do que são”, que reconstroí a aliteração em /s/, semelhante à marcação sonora original, e que eu acreditava manter todos os elementos da metáfora. No entanto, um dia percebi uma ambiguidade no verbo “drop” que de alguma maneira havia me escapado: ele significa tanto o ato de “cair” quanto o de “deixar algo cair”<sup>58</sup>. São os sóis que caem ou alguém os derruba? A meia-noite os derruba, ou outro alguém? Os próprios amantes natos?

---

<sup>58</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/drop>

Essas questões, que contribuem tanto para o teor místico do verso, me fizeram retornar ao verbo escolhido para a tradução e passar a vê-lo como um desafio inquietante: a opção por “caíssem”, em português, tornaria essas questões inacessíveis ao leitor da tradução. Foi assim que cheguei na opção “soltar”, ao invés de “cair”, que ainda resolve a ambiguidade, mas na direção que acredito ser mais poeticamente produtiva para o trecho: “se da meia-noite soltassem mais sóis do que são”. Compreendo que não se implica necessariamente, a partir de “soltar”, um “cair”, mas é a presença desse outro elemento, desse sujeito que estaria de alguma forma responsável por “segurar”, por “manter”, por não-soltar ou não-derrubar, que me fez optar por esse verbo no fim das contas.

(Será que se trata de um ganho tradutório, ainda que muito sutil, que “soltassem” ecoa “sol” em sua primeira sílaba?)

Quadro 8: “true lovers in each happening of their hearts” – Texto original e minha tradução  
“amantes de fato em cada ato de seu peito” (dístico final)

( <u>yes</u> ;and if time <b>should</b> ask into his was all <b>shall</b> ,their eyes would never miss a <u>yes</u> )	( <u>sim</u> ;e se o tempo perguntar pelo seu foi tudo vai,seus olhos jamais perderiam um <u>sim</u> )
--	---

Fonte: elaborado pela autora.

A conclusão do poema é muito rica tanto no nível gramatical quanto no nível semântico. Também se trata de um trecho hermético numa primeira leitura, que precisa ser desdobrado para que possamos compreender suas implicações. A figura de linguagem mais usada aqui é provavelmente a metonímia, já que elementos como o tempo, os olhos, o “sim”, podem ser interpretados na medida em que metonimicamente se associam a outros, com a parte pelo todo (“olhos” como parte do todo “pessoa”). Dessa maneira, recriar cada um desses elementos, que compõem o argumento poético final, foi uma das minhas prioridades. Além disso, a repetição do “yes”, ao início da estrofe e ao fim, para mim, precisava ser mantida, por se tratar de um conceito valiosíssimo em Cummings (e repetido em versos de outros poemas, como “as yes is to if,love is to yes”, na seção 4.1).

Procurei recriar os principais núcleos de sentido ou moldá-los de acordo com possibilidades poéticas que surgissem em nossa língua. Acredito ter sido o caso quando o “his was”, que parece personificar o tempo, dando-lhe o gênero masculino, pôde ser vertido ao português a partir do mais ambíguo “seu”, que não singulariza um gênero (logo no português, que acaba fazendo isso na maior parte das vezes!) e pode ser mais livremente associado a uma maior quantidade de elementos. Para um trecho que já é ambíguo de outras maneiras (em “all

shall”, “all” se refere a quê ou quem? “shall” o que exatamente? “ask”? “be”?), acredito que um termo de referência menos ancorada é mais produtivo para tradução.

Com relação à construção “all shall”, que, como exemplificado, é sintaticamente ambígua, a língua portuguesa apresentou limitações incontornáveis: só de ter que grafar a forma do verbo como singular ou plural já seria resolver uma das ambiguidades da construção em inglês (já que os *modal verbs* não sofrem contrações de gênero, número ou tempo), mas foi uma perda ainda mais significativa ter que escolher um verbo específico, quando em inglês o verbo modal pode acompanhar qualquer verbo principal! Era o momento de respirar fundo e aceitar: traduzir é feito de perdas e ganhos, possibilidades e impossibilidades, afinal.

Como era necessário decidir, segui pelo caminho da repetição do verbo “to be”, por ser o mais central na poética Cummingsiana. Ainda assim, restava o primeiro problema (eu poderia grafar “todos vão” ou “todo vai”) e o fato da palavra “all” também poder ser traduzida como “tudo” (“tudo vai”, “tudo vão”). No fim das contas, optei pela opção que daria maior grandiosidade, maior potência aos sentido do trecho, “tudo vai”, já que tudo engloba todo o resto – além de lembrar a expressão “tudo passa”, que também pode estar implicada na leitura do verso em língua inglesa, “all shall [pass]”. E é isso que ambos os textos dizem, no final das contas: mesmo que tudo, com o tempo, se desfça em “foi”, os amantes natos continuariam a ser, pois dizem sim.

### 4.3 “if everything happens that can't be done” (1944)<sup>59</sup>

O poema a seguir é o que encerra a coletânea *l x l* [*One Times One*], inclusive contendo seu título no último verso. Tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, trata-se de um poema emblemático do estilo cummingsiano: utilizando-se de diversas construções agramaticais (modificando classes morfológicas e embaralhando ordens sintáticas, por exemplo), numa estrutura que faz uso criativo dos parênteses, Cummings explora o potencial poético da linguagem a fim de celebrar o ser em detrimento do fazer, o sentir em detrimento do pensar e o amar em detrimento do entender.

O poema é, paradoxalmente, simples e complexo: com um vocabulário coloquial, mas elaborações sintáticas desviantes, Cummings elabora uma “confusão” libertadora. É a própria experiência do amar espelhada textualmente, sendo celebrada em toda sua potência paradoxal: o amor acontece e não pode ser feito (“happens e can't be done”), é a unidade que

---

<sup>59</sup> Para ouvir a leitura de Cummings: <https://open.spotify.com/intl-fr/track/5Sf4yzxrLKuYCVMOavxFex>

transcende o coletivo (“there’s nothing as something as one”), é a eternização de um momento (“forever was never till now”) e é também tantas outras coisas, que o poema dirá melhor:

Quadro 9: “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução  
 “se tudo acontece que é impossível de fazer”

1	if everything happens that can't be <b>done</b>	se tudo acontece que é impossível de <b>fazer</b>
2	(and anything's righter	(e qualquer coisa é mais certa
3	than books	que livro <b>algum</b>
4	could <b>plan</b> )	pode <b>querer</b> )
5	the stupidest teacher will almost <b>guess</b>	talvez perceba até professor <b>ruim</b>
6	(with a <b>run</b>	(com um <b>correr</b>
7	skip	pule
8	around we go <b>yes</b> )	ao redor vamos <b>sim</b> )
9	there's nothing as something as <b>one</b>	nada é tão algo quanto <b>um</b> .
1	<b>one</b> hasn't a why <b>or</b> because <b>or</b> <b>although</b>	<b>um</b> não tem motivo <b>ou</b> razão <b>ou</b> <b>embora</b>
2	(and <b>buds</b> know <b>better</b>	(e <b>lírio</b> é mais sábio
3	than <b>books</b>	que <b>livro</b>
4	don't <b>grow</b> )	não <b>aflorescer</b> )
5	<b>one's</b> anything old being everything <b>new</b>	<b>um</b> é coisa velha sendo tudo <b>nova</b>
6	(with a <b>what</b>	(com um <b>quê</b>
7	<b>which</b>	cujo
8	around we come <b>who</b> )	ao redor nos chega <b>ser</b> )
9	<b>one's</b> everything <b>so</b>	<b>um</b> é coisa-tudo toda <b>hora</b>
1	<b>so</b> world <b>is</b> a leaf <b>so</b> a tree <b>is</b> a <b>bough</b>	<b>assim</b> mundo é folha <b>assim</b> árvore é <b>galho</b>
2	(and <b>birds</b> sing sweeter	(e pardal canta mais doce
3	than <b>books</b>	que <b>livro</b>
4	tell <b>how</b> )	ensina <b>falho</b> )
5	<b>so</b> here is away and <b>so</b> your is a <b>my</b>	<b>assim</b> aqui é longe e seu é um meu <b>assim</b>
6	(with a down	(com um abaixo
7	up	suba
8	around again <b>fly</b> )	ao redor voar sem <b>fim</b> )
9	forever was never till <b>now</b>	o pra sempre era nunca até <b>agora</b>
1	<b>now</b> i love <b>you</b> <b>and</b> <b>you</b> love <b>me</b>	<b>agora</b> <b>você</b> me ama e eu amo <b>você</b>
2	( <b>and</b> books are shutter	(e livros são mais fechados
3	than books	que livros
4	can <b>be</b> )	podem <b>ser</b> )
5	<b>and</b> deep in the high that does nothing but <b>fall</b>	e nas profundezas da altura que pode só <b>cair</b>
6	(with a shout	(com um grito
7	each	cada
8	around we go <b>all</b> )	ao redor vamos <b>unir</b> )
9	there's somebody calling who's <b>we</b>	alguém chama quem é eu e <b>você</b>
1	<b>we're</b> <b>anything</b> <b>brighter</b> than even the <b>sun</b>	<b>somos</b> coisa brilhando além de sol <b>algum</b>
2	( <b>we're</b> <b>everything</b> <b>greater</b>	( <b>somos</b> tudo mais incrível

3	than books	que livro
4	might <u>mean</u> )	<u>extravia</u> )
5	<u>we're</u> everyanything more than <u>believe</u>	<u>somos</u> coisa-tudo a mais que <u>crer</u>
6	(with a <u>spin</u>	( <u>desvia</u>
7	<u>leap</u>	salta
8	<u>alive</u> we're <u>alive</u> )	<u>viver</u> <u>somos</u> <u>viver</u> )
9	we're wonderful one times <u>one</u>	<u>somos</u> maravilha um vezes <u>um</u>

Fonte: elaborado pela autora.

Primeiro, com relação à estrutura, o poema é dividido em 5 estrofes de 9 versos cada, não se enquadrando em nenhum padrão estabelecido na tradição poética inglesa. No entanto, ele segue alguns padrões estruturais bem fixos quanto ao uso dos parênteses, do esquema rimático e da repetição de palavras, versos ou partes de versos em pontos específicos das estrofes. É importante analisar e compreender esses padrões, observando como eles contribuem para os sentidos construídos pelo poema, para só então decidir quais são mais importantes de serem recriados em língua portuguesa, os que compõem a própria identidade do poema em questão.

Observemos primeiro o uso dos parênteses. Em cada estrofe, o primeiro verso é mais longo, estabelecendo o início de uma ideia mais abrangente/conceitual, enquanto o segundo verso é inserido em um parêntese que perdura sempre por três versos, com o quinto sendo, novamente, mais longo – como que livre da amarra formal e visual que o parêntese representa. Esse mesmo padrão se repete mais uma vez: o parêntese retorna no sexto verso, envolvendo uma tríade, e fecha novamente ao fim do oitavo verso, libertando o nono.

Cada estrofe contém três versos completos fora dos parênteses (1, 5 e 9) e dois conjuntos de três versos dentro dos parênteses (2, 3 e 4; 6, 7 e 8). Como mencionado, os versos fora dos parênteses são mais extensos e possuem um teor mais filosófico: não à toa, eles marcam o início, o meio e o fim da estrofe. Da mesma maneira, os versos dentro dos parênteses apresentam semelhanças formais, semânticas e rítmicas entre si, sendo, em geral, mais curtos e sintaticamente entrecortados. Além disso, seguem padrões muito detalhistas a depender se pertencem à primeira tríade ou à segunda, de forma que cada uma encerra uma narrativa em paralelo àquela dos versos “libertos”.

Apresento as primeiras tríades lado a lado no quadro a seguir, para facilitar sua visualização. Elas são responsáveis por explorar uma dicotomia muito central na obra cummingsiana: o contraste entre a emoção e a razão, em defesa da emoção. Aqui, o livro, símbolo da intelectualidade, é repetidamente colocado em comparação com e preterido diante

dos símbolos ligados à emoção, à natureza e ao amor (“than books”, inclusive, é sempre o terceiro verso de cada estrofe, sendo o segundo sempre finalizado com a forma comparativa de um adjetivo).

Quadro 10: Comparação dos primeiros parênteses de cada estrofe

2	(and anything's righter	(and buds know better	(and birds sing sweeter	(and books are shuter	(we're everything greater
3	than books	than books	than books	than books	than books
4	could plan)	don't grow)	tell how)	can be)	might mean)

Fonte: elaborado pela autora.

Nota-se uma progressão semântica desse padrão, que caminha em direção à tese final: primeiro, “qualquer coisa” estaria mais correta do que livros poderiam prever; depois, as flores, ainda em brotos, carregam mais conhecimento que os livros, pois crescem!; em seguida, o canto dos pássaros é tão doce que escapa aos livros; então, eles estão mais fechados do que é possível ser, ou seja, nunca se precisou menos da razão ou do saber de qualquer coisa. Finalmente, na última estrofe, os amantes são eles mesmos a representação do belo, do bom e do natural, maiores do que os livros poderiam significar. Essas comparações culminam no *we*, nos próprios amantes, colocando-os como epítome do argumento: eles são tudo e qualquer coisa de maior e melhor que qualquer racionalidade jamais alcançaria; eles são “um” (“there's nothing as something as one”; “we're wonderful one times one”). Ou seja, a narrativa interna dessas primeiras tríades também se conecta com os versos que estão fora dos parênteses; os dois caminhos, trilhados em paralelo, chegam a um ponto comum.

Já as segundas tríades (versos 6, 7 e 8) descrevem movimento, com abundância de verbos, advérbios, conjunções, preposições e *phrasal verbs*, e contêm as estruturas mais agramaticais do poema, com diversas mudanças de classes sintáticas e omissões. O uso da sintaxe é criativo e inesperado, com as palavras parecendo deslocadas tanto do restante do poema quanto entre si. Semanticamente, esses versos podem ser interpretados como a experiência da emoção de maneira ativa, da aventura, do desejo de movimento e mudança que tomam conta da vida dos enamorados: o eu lírico faz seu convite, com verbos quase sempre conjugados em “nós”, para um viver que culmina em sua exposição explícita na última estrofe (“alive we're alive”).

Quadro 11: Comparação dos segundos parênteses de cada estrofe

6	(with a run	(with a what	(with a down	(with a shout	(with a spin
7	skip	which	up	each	leap
8	around we go yes)	around we come who)	around again fly)	around we go all)	alive we're alive)

Fonte: elaborado pela autora.

Estruturalmente, os sextos versos sempre iniciam com a construção “with a”; os sétimos versos sempre contém uma só palavra e os oitavos quase sempre, com exceção somente da última estrofe, começam com a preposição “around”. É importante notar que são nessas segundas tríades que o eu lírico se coloca num “nós”, estabelecendo uma pessoa plural do discurso que conjuga quase todos os verbos que aparecem e sempre nos oitavos versos: “we go”, “we come”, “we’re alive”. Quando esse nós é colocado fora do parêntese, na terceira estrofe (e diluído, pois demonstrado somente a partir dos pronomes possessivos “your” e “my”), ele some de dentro do parêntese e o verbo “fly”, nessa mesma estrofe, é o único que não aparece explicitamente acompanhado do sujeito “we”. Ainda sobre as particularidade do “we”, somente na última estrofe ele está presente dentro e fora dos parênteses, nas primeiras tríades e nas segundas, sendo repetido em todos os espaços, como uma reiteração formal, sonora e visual de sua importância conceitual para o desfecho do argumento poético.

Por último, mas não menos importante, há a questão do esquema rimático fixo, seguindo o padrão ABCADEFDA: o primeiro verso rima com o quarto (ao final do primeiro parêntese), o quinto rima com o oitavo (ao final do segundo parêntese) e o nono volta a rimar com o primeiro. Assim, cria-se um ritmo bem definido e característico do andamento das estrofes, que será levemente alterado somente na última, quando o quarto verso não rima com o primeiro, mas com o sexto (veremos as consequências desse fato mais adiante). Além disso, é importante também pontuar que cada estrofe tem início repetindo a última palavra da estrofe anterior, de maneira que se conectam tanto sonoramente quanto semanticamente.

Com esses padrões extremamente detalhistas, em que as estruturas paralelas dialogam entre si e deságuam nos mesmos pontos semanticamente, Cummings dá estrutura à sua “bagunça” semântica. Recriar o máximo possível esses padrões, sem andar muito longe da baliza do sentido, foi minha maior prioridade tradutória.

Quadro 12: “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (1ª estrofe)

1	if everything happens that can't be <b>done</b>	se tudo acontece que é impossível de <b>fazer</b>
2	(and anything's righter	(e qualquer coisa é mais certa
3	than books	que livro <b>algum</b>

4	could <b>plan</b> )	pode <b>querer</b> )
5	the stupidest teacher will almost <b>guess</b>	talvez perceba até professor <b>ruim</b>
6	(with a <b>run</b>	(com um <b>correr</b>
7	skip	pule
8	around we go <b>yes</b> )	ao redor vamos <b>sim</b> )
9	there's nothing as something as <b>one</b>	nada é tão algo quanto <b>um</b> .

Fonte: elaborado pela autora.

O primeiro desafio foi a palavra “one” (“um”), que é essencial para a tese do poema, sendo inclusive retomada em seu verso final, e que marca a sonoridade da primeira estrofe e da última. No entanto, o português apresenta uma escassez de palavras que rimam com “um” (algum, nenhum, comum, jejum). Convenci-me, inicialmente, de que era preciso buscar uma maneira de reorganizar sintaticamente o primeiro verso a fim de encaixar uma dessas palavras em sua mensagem, sem ir muito além da baliza do sentido, para tornar a rima com o nono verso possível.

Tomei a tradução mais literal (“se tudo acontece que não pode ser feito”) e tentei desdobrá-la tendo em mente o encaixe da palavra “comum”. Ainda que deliberadamente forçando um pouco o sentido original, tentei “se tudo que não pode ser feito se torna comum”, e depois “se tudo infazível passa a ser comum”, e assim permaneceu durante meses. No entanto, após apontamentos da banca de qualificação, um elemento que eu não havia sequer notado veio à tona: a ambiguidade do verso em inglês.

Segundo o *Cambridge Dictionary*, o verbo “happen” significa tanto “ter existência ou tornar-se real” – que era o único sentido que eu havia considerado até ali – quanto “fazer ou ser ao acaso [*by chance*]”<sup>60</sup>. Isso significa que “if everything happens that can’t be done”, segundo o primeiro sentido, indica a possibilidade paradoxal de que tudo aquilo que acontece não pode ser feito (o deslocamento sintático da conjunção “that” solucionaria a ambiguidade nessa direção: “if everything that happens can’t be done”); mas de acordo com o segundo sentido, ela indica a possibilidade de que, de repente, simplesmente, ao acaso ou sem explicação, o “tudo” não pode ser feito. Esse entendimento tornou o verso muito mais complexo e interessante, além de dar-lhe cores muito mais próximas do universo de valores que Cummings defende: se o “tudo” não puder ser *feito*, ele simplesmente *é*.

Para buscar alternativas de reconstruir essa ambiguidade em português, retomei a tradução literal do verso (“se tudo acontece que não pode ser feito”), apenas para perceber que o verbo “acontecer” também em português carrega a possibilidade de uma existência ao

<sup>60</sup> Ver definição segundo o *Cambridge Dictionary*: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/happen>

acaso, fortuita (“acontece que”), e segundo Almeida (1981) esse é o significado “original” do verbo em língua portuguesa, em oposição a “ocorrer”. Mas, ainda que a ambiguidade e a complexidade do verso estivesse recriada, restava solucionar o problema do ritmo: o verso não poderia ser branco, pois o primeiro verso de cada uma das estrofes determina sua direção melódica, rimando com o quarto e o nono versos (e somente com o nono no caso da última).

Tentei primeiro fazer com que o verso terminasse em “nenhum” (“se tudo acontece por fazer nenhum”, “se tudo acontece de ser por fazer nenhum”), mas nenhuma opção conseguia reter a ambiguidade. Tentei, então, diminuir o nível da correspondência formal e, desistindo da rima com “um” (que não ficaria isolado, na medida que já rimava com “algum” no trecho “livro algum”), procurei rimar o primeiro verso com o sexto, terminado em “correr”, sonoridade bem mais comum em português. E foi assim que cheguei à resposta apresentada: “se tudo acontece que é impossível de fazer”: os dois sentidos são recriados em português, assim como o ritmo continua marcado. Para tornar as correspondências rítmicas mais próximas do texto original, inclusive, modifiquei levemente a tradução dos versos no primeiro parêntese, ficando com “e qualquer coisa é mais certa/que livro algum/pode querer”, fazendo a menção ao “livro” no terceiro verso, como ocorre em todas as outras estrofes, e criando mais uma rima com “fazer” e “correr”.

Tratando do segundo par de rimas (versos 5 e 8), a simples inversão sintática da frase em português já solucionou o problema: “professor ruim” (“stupid teacher”) passa ao final do verso 5, rimando com “sim” no verso 8. Vale a pena destacar que todos os padrões mencionados anteriormente sobre as segundas tríades foram mantidos: o verso 6 é iniciado por “com um” (“with a”), o 7 é composto de uma só palavra (o verbo “pule”, “skip”) e o 8 começa com a preposição “ao redor” seguida de um verbo conjugado na primeira pessoa do plural: “ao redor vamos sim” (“around we go yes”). Escolhi não deixar o “nós” explícito na tradução por acreditar que é mais natural, para o português brasileiro, que o sujeito fique oculto.

Por fim, com relação ao verso 9, vale destacar que considerei a possibilidade de traduzi-lo como “não há nada tão algo quanto um” (já que a dupla negativa é natural em português), mas, refletindo sobre a poética cummingsiana, me pareceu bem mais consistente cunhar uma frase tão importante na afirmativa (“nada é tão algo quanto um”). Chegando ao final da estrofe, noto também que Cummings faz o uso das quatro formas que o inglês dispõe de pronomes indefinidos terminados em “thing”: “everything”, “anything”, “nothing”, “something”, que são retomados em outros pontos do poema. Em português, não temos

palavras que sigam processos correspondentes de formação indicando essas ideias, mas, dentro do poema, quando elas são retomadas, tive o cuidado de manter a consistência dos termos (“tudo”, “qualquer coisa”/”coisa”, “nada” e “algo”).

Quadro 13: “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (2ª estrofe)

1	<u>one</u> hasn't a why <u>or</u> because <u>or</u> <b>although</b>	<u>um</u> não tem motivo <u>ou</u> razão <u>ou</u> <b>embora</b>
2	(and <b>buds</b> know <b>better</b>	(e <u>lírio</u> é mais sábio
3	than <b>books</b>	que <u>livro</u>
4	don't <b>grow</b> )	não <b>aflora</b> )
5	<u>one's</u> anything old being everything <b>new</b>	<u>um</u> é coisa velha sendo tudo <b>nova</b>
6	(with a <b>what</b>	(com um <b>quê</b>
7	<b>which</b>	cujo
8	around <b>we</b> come <b>who</b> )	ao redor nos chega <b>ser</b> )
9	<u>one's</u> everyanything <b>so</b>	<u>um</u> é coisa-tudo toda <b>hora</b>

Fonte: elaborado pela autora.

Na segunda estrofe, para traduzir “although”, após considerar opções como “conquanto” e “no entanto”, optei por “embora” por já envisionar a rima com “aflora”, no verso 4, que permitiria continuar trabalhando com o mesmo campo semântico original (“buds”, “grow”; aflorar). Sobre essa primeira tríade, outro ponto que vale a pena mencionar é que consegui compensar a aliteração do /b/ (“buds”; “books”) a partir da aliteração do /l/ em português (“lírio”; “livro”), deslocando o sentido da tradução para uma flor específica, enquanto no original se trata de um “botão” genérico, mas que representa um ganho para a tradução e não deixa de obedecer a baliza do sentido.

O verso 5 (“one's anything old being everything new”) será retomado no verso 9 a partir do neologismo “everyanything”, fato importante de recriar em português, além de considerar as rimas. Inicialmente, tentei “um é qualquer coisa velha nova ser”, mas seria preciso um grande malabarismo dos elementos nos versos 6, 7 e 8 para que o oitavo verso terminasse numa rima em “quê”. Recalculando a rota, percebi que era possível rimar “nova” com “aflora”, no verso anterior, e assim me permiti um leve deslocamento do esquema rimático: “um é coisa velha sendo tudo nova”. Destaco que “coisa” (como repetição parcial do “qualquer coisa” – “anything” – anterior, para não fazer o verso ficar longo demais) e “tudo” (“everything”) já estão sendo retomados da primeira estrofe: é pela junção dos dois, por *compounding*, que Cummings elabora o neologismo “everyanything”. Seguindo um raciocínio correspondente em português, proponho no verso 9 o neologismo por hifenização “coisa-tudo”, que me parece suficientemente conciso para ter uma boa sonoridade em

português (diferente de algo como “tudo-qualquer-coisa” ou “tudo-toda-coisa”, que soariam, em minha opinião, artificiais em nossa língua).

Para a tríade no segundo parêntese, depois de considerar muitas opções e priorizar a criação de um ritmo suficientemente fluido em português, proponho: “(com um quê/ cujo/ ao redor nos chega ser)” que, além de apresentar uma rima interna, consegue cumprir com todos os padrões estruturais do restante do poema: mantém-se o verso 6 iniciado por “com um” e o 8 pela preposição “ao redor”, assim como o verso 7 composto por uma só palavra (“cujo”), com a marcação da primeira pessoa do plural (“nos”) no verso 8.

Já com relação ao final do verso 9, que também deveria rimar com “embora” e “aflores”, percebi a possibilidade de trocar o advérbio de intensidade no verso original (“so”) por uma expressão relativa ao tempo em português (“toda hora”), considerando que intensidade e repetição no tempo de alguma maneira são correspondentes. É verdade que assim se perde a repetição da última palavra de uma estrofe como primeira da seguinte, mas acredito que fazer o verso 9 rimar com o 4 e o 1 (e, nesse caso, também com o 5, numa rima vocálica) é um recurso mais efetivo para a cadência rítmica da tradução do que a repetição de uma estrofe para a outra (que eu consegui recriar em metade das vezes).

Quadro 14: “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (3ª estrofe)

1	<u>so</u> world <u>is</u> a leaf <u>so</u> a tree <u>is</u> a <b>bough</b>	<u>assim</u> mundo <u>é</u> folha <u>assim</u> árvore <u>é</u> <b>galho</b>
2	(and <b>birds</b> sing sweeter	(e pardal canta mais doce
3	than <b>books</b>	que <b>livro</b>
4	tell <b>how</b> )	ensina <b>falho</b> )
5	<u>so</u> here is away and <u>so</u> your is a <b>my</b>	<u>assim</u> aqui é longe e seu é um meu <b>assim</b>
6	(with a down	(com um abaixo
7	up	suba
8	around again <b>fly</b> )	ao redor voar sem <b>fim</b> )
9	forever was never till <b>now</b>	o pra sempre era nunca até <b>agora</b>

Fonte: elaborado pela autora.

Quanto às rimas, a palavra “galho” já trouxe consigo a possibilidade de rimar com “falho” no quarto verso. Por isso, explorei o sentido dos versos originais (“than books/tell how”), transcribindo-os em português para uma mensagem de anti-racionalidade que julguei suficientemente semelhante à semântica do original e que, em consonância com o estilo de Cummings, ganha uma ambiguidade na tradução: tanto temos a leitura de que o canto do pássaro é mais doce “porque” livros ensinam falho, ou seja, é mais doce em razão dessa

incapacidade do intelecto humano de “acertar”, como a de que o canto é mais doce “do que” os livros ensinam falho, comparando as “quantidades” de cada característica.

Os versos 1 e 4 também deveriam rimar com o 9, mas optei por deixá-lo branco na tradução, dessa vez priorizando o desaguar de uma estrofe na outra, pela centralidade que o termo “agora” possui na poética de Cummings e por acreditar que essa estrofe traduzida, especificamente, já está suficientemente marcada pelas rimas, em todos os demais pontos correspondentes ao texto original.

Quanto ao verso 2, vale mencionar que mais uma vez escolho um termo específico para transcriar um mais geral seu correspondente: o pássaro de Cummings se transforma num “pardal” em português, decisão tomada após diversas leituras em voz alta, para encurtar o verso, mesmo que somente em uma sílaba.

O verso 5, por sua vez, é marcado pelo deslocamento de funções sintáticas de palavras como “away”, “your” e “my”, além de apresentar paralelismo na repetição da conjunção “so” (como também acontece no verso 1). Tive o cuidado de recriar esses elementos no texto traduzido: “assim aqui é longe e seu é um meu assim”, fazendo apenas uma suave inversão ao final para garantir a rima com “fim” no oitavo verso – palavra que foi obtida pela transcrição do verso original, explorando-o em desdobramentos semânticos que pudessem tornar possível uma rima em português: “around again fly”/”ao redor voar sem fim”. Chamo atenção para o fato de que os demais padrões, principalmente os que dizem respeito à segunda tríade dos parênteses, foram todos mantidos: “(com um abaixo/ suba/ ao redor voar sem fim)”, inclusive com o cuidado de seguir a quebra do padrão de marcação do “we” (que, como vimos na tabela 11, acontece em todas as estrofes com exceção dessa) ao grafar “voar” ao invés de “voamos”.

Por fim, no verso 9 decidi grafar o artigo definido em português como maneira de marcar a conceitualização do “pra sempre”, concretizando-o, acreditando que tenha efeito correspondente ao que em inglês se dá pela falta de artigo (como já visto nos comentários do poema 4.1, p. 66).

Quadro 15: “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (4ª estrofe)

1	<u>now</u> i love you <u>and</u> you love <b>me</b>	agora <u>você</u> me ama e eu amo <b>você</b>
2	( <u>and</u> books are shuter	( <u>e</u> livros são mais fechados
3	than books	que livros
4	can <b>be</b> )	podem <b>ser</b> )
5	<u>and</u> deep in the high that does nothing but <b>fall</b>	e nas profundezas da altura que pode só <b>cair</b>

6	(with a shout	(com um grito
7	each	cada
8	around we go <b>all</b> )	ao redor vamos <b>unir</b> )
9	there's somebody calling who's <b>we</b>	alguém chama quem é eu e <b>você</b>

Fonte: elaborado pela autora.

Chegamos, então, à penúltima estrofe, na qual todos os padrões de rimas e de repetições foram mantidos sem maiores problemas, mas chama atenção o neologismo “shuter”, cunhado por Cummings no verso 2. Analisando sua razão de ser, considero-o um neologismo com valor pouco semântico e mais estrutural: seu objetivo é manter um dos padrões de repetição demonstrados no quadro 10, o de que o segundo verso de cada estrofe sempre termina com a forma comparativa de um adjetivo. Nesse caso, como o padrão já está sendo seguido em português (pela estrutura “mais” + adjetivo), julguei não haver necessidade de criação de neologismo correspondente em português.

No verso 5, durante muito tempo minha tradução lia-se: “e no fundo da altura que pode só cair”. No entanto, em uma das últimas etapas de revisão, quando eu procurei reconsiderar a métrica dos versos em português (menos como correspondência formal e mais como funcional), reparei que em inglês, nessa estrofe, o verso 5 é o mais extenso: os versos “sobem” em número de sílabas poéticas, como que chegando a essa “altura” referida semanticamente, e depois vão diminuindo, caindo, como é sua “única opção”. Achei tão bonito esse pequeno detalhe que quis recriá-lo em português: aumentei as sílabas poéticas do verso, trocando “no fundo da altura” por “nas profundezas da altura”, fazendo a forma imitar o conteúdo também em português.

Já no verso 9, temos uma complexidade semântica que vale a pena ser mencionada como um desafio para a tradução. Por ser um verso sintaticamente embaralhado, ou que omite termos, era preciso primeiro entender seus sentidos possíveis em língua inglesa. Tentei desdobrá-los, na seguinte lista:

- 1) There’s somebody calling, asking who is “we”;
- 2) There’s somebody calling, asking who we (me and you) are;
- 3) There’s somebody calling for who we are;
- 4) There’s somebody calling, that somebody is “we”;
- 5) There’s somebody calling the “we” that belongs to someone.

Expondo as interpretações possíveis, acredito que não seria possível recriar ambiguidades perfeitamente equivalentes a essas em uma só frase num sistema linguístico

distinto. Era preciso escolher qual ou quais deveriam ser priorizadas dentre elas, considerando o contexto geral do poema. Depois de algumas tentativas, cheguei em “alguém chama quem somos”, que consegue construir em português tanto o sentido 2 quanto o 3, e levemente também o 1. São, no meu entendimento, os sentidos mais importantes, já que o 4 e 5 parecem mais uma consequência da imprecisão gramatical das estruturas originais, já que tanto o pronome “who” quanto o apóstrofo seguido de “s” podem assumir diferentes funções sintáticas.

No entanto, diante do desafio sintático original, a tradução “alguém chama quem somos” me pareceu muito simples, pouco ambígua por si mesma. Encontrei a solução a partir do estrato fonético do poema: para rimar com os versos 1 e 4, e sendo apenas um desdobramento do sentido original “we”, acrescento “eu e você” ao final do verso. Com um pouco mais de tumulto sintático, e mantendo a reconstrução dos mesmos sentidos citados anteriormente, a solução “alguém chama quem é eu e você” me parece mais produtiva, poeticamente, para o texto traduzido.

Quadro 16: “if everything happens that can't be done” – Texto original e minha tradução “se tudo acontece que é impossível de fazer” (5ª estrofe)

1	<u>we're anything</u> brighter than even the <u>sun</u>	<u>somos</u> coisa brilhando além de sol <u>algum</u>
2	( <u>we're everything</u> greater	( <u>somos</u> tudo mais incrível
3	than books	que livro
4	might <u>mean</u> )	<u>extravia</u> )
5	<u>we're everything</u> more than <u>believe</u>	<u>somos</u> coisa-tudo a mais que <u>crer</u>
6	(with a <u>spin</u>	( <u>desvia</u>
7	<u>leap</u>	salta
8	<u>alive</u> we're <u>alive</u> )	<u>viver</u> <u>somos</u> <u>viver</u> )
9	we're wonderful one times <u>one</u>	<u>somos</u> maravilha um vezes <u>um</u>

Fonte: elaborado pela autora.

Apesar de não ter sido possível começar essa estrofe com a mesma palavra que encerra a anterior (padrão que foi seguido na metade das vezes, como já dito anteriormente), a ideia do “somos” ainda aparece no verso anterior (“alguém chama quem é eu e você”), fazendo eco aqui, mesmo que distante.

Com relação ao esquema rimático, conforme eu havia comentado no início, essa é a única estrofe que, em inglês, não mantém a rima entre os versos 1, 4 e 9, mas somente entre o 1 e o 9 (“sun” e “one”; início e fim), colocando o 4 para rimar, parcialmente, com o verso 6 (“mean” e “spin”). Em português, conseguir seguir a mesma quebra, rimando 1 e 9 (“algum”

e “um”), com mais uma transcrição que acredito ser suficientemente próxima do sentido original (“brighter than even the sun”/“mais brilhante que sol algum”), e 4 e 6 (“extravia” e “desvia”).

Com relação aos padrões da segunda tríade, é verdade que em inglês o verso 6 ainda começa com “with a” (“with a spin”). Em português, por priorizar que a rima com o verso 4 fosse possível, tive que abandonar essa estrutura da preposição inicial (“com um desvio”, apesar de tão próximo em sentido, não iria rimar com “extravia”). Entretanto, essa quebra estrutural se dá em um contexto semântico em que pode representar um ganho poético: o coração desse verso é o verbo “spin”, cujo movimento brusco e rebelde traduzo como um desviar; em português, o desvio formal reflete sua rebeldia semântica.

Por fim, o verso 8 causou indecisão com relação a duas escolhas: primeiro, decidir se em português o verbo seria “ser” ou “estar” (já que em inglês “be” contém os dois sentidos) e se o sentido de “alive” seria traduzido como “vivos” ou “viver”, sendo a segunda opção um ganho rítmico para o poema ao rimar com “crer” (verso 5). Eu fiquei indo e vindo entre “vivos somos vivos” e “viver vamos viver”, até me decidir por uma terceira opção, a meu ver mais criativa, que consegue manter tanto a rima quanto a centralidade do *ser*, que perpassa a poética Cummingsiana: “viver somos viver”. Essa solução também me agrada por manter a repetição do “somos”, que acontece em vários momentos da estrofe, e por conseguir reconstruir a implicação original de que o verso se refere ao momento presente, no agora.

#### 4.4 “the great advantage of being alive” (1950)<sup>61</sup>

Publicado pela primeira vez na coletânea *XAIPE* (1950), este poema é um dos que melhor demonstram a potência da poética cummingsiana, com seu estilo linguístico particular dando vida a uma visão otimista e transcendentalista da existência. Aqui, a grande maravilha da vida (“the great advantage of being alive”), e o que faz o viver o ser propriamente, ao invés de ser um “imorrer”, é que “love are in we am in i are in you”. No decorrer de cada estrofe, Cummings reelabora essa ideia principal em jogos de palavras distintos, explorando as possibilidades da sintaxe e dando à gramática um potencial semântico que vai além do que ela normalmente teria. Vamos a ele.

Quadro 17: “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução  
 “a grande maravilha de se estar vivo”

<sup>61</sup> Para ouvir a leitura de Cummings: <https://open.spotify.com/intl-fr/track/3wt3omfcge6rRz8GuicZEV>

1	the <u>great</u> advantage of being <u>alive</u>	a grande <u>maravilha</u> de se estar <u>vivo</u>
2	(instead of <u>undying</u> ) is not so <u>much</u>	(ao invés de <u>imorrído</u> ) não é tanto que <u>pode</u>
3	that mind no more can <u>disprove</u> than <u>prove</u>	a razão não mais <u>desprovar</u> que <u>provar</u>
4	what heart <u>may</u> feel and soul <u>may</u> <u>touch</u>	o que coração <u>talvez</u> sinta e alma <u>talvez</u> <u>toque</u>
5	—the <u>great</u> (my darling) happens to <u>be</u>	—a <u>maravilha</u> (querida) acontece de <u>ser</u>
6	<u>that love are in</u> <u>we</u> , <u>that love are in</u> <u>we</u>	que o <u>amor</u> somos em nós, <u>amor</u> em eu e <u>você</u>
7	and here is a secret they never will <u>share</u>	e eis um segredo que eles vão sempre <u>esconder</u>
8	for whom create is less than <u>have</u>	para quem criar é menor do que <u>ter</u>
9	or <u>one times one</u> than <u>when times where</u> —	e <u>um vezes um</u> que quando <u>vezes onde</u> —
10	<u>that we are in love</u> , <u>that we are in</u> <u>love</u> :	somos <u>apaixonados</u> , amor, somos <u>amados</u> :
11	with us they've <u>nothing</u> times <u>nothing</u> to do	com a gente eles têm <u>nada</u> vezes <u>nada</u> a <u>fazer</u>
12	(for love are in we am in i are in <u>you</u> )	(pois o amor somos em nós sou em eu é em <u>você</u> )
13	this world (as timorous itsters <u>all</u>	este mundo (como todos os tímidos <u>issis</u>
14	to <u>call</u> their cowardice quite <u>agree</u> )	ao acusar <u>covardice</u> até podem <u>admitir</u> )
15	shall never discover our touch and <u>feel</u>	jamaiz há de <u>descobrir</u> nosso tocar e <u>sentir</u>
16	— <u>for</u> love are in <u>we</u> are in love are in <u>we</u> ;	—pois o amor somos em nós é em amor sou em <u>você</u> ;
17	<u>for</u> you are and i am and we are ( <u>above</u>	que é e eu sou e nós somos (acima e <u>abaixo</u>
18	and under all possible worlds) <u>in</u> <u>love</u>	de todos os mundos possíveis) <u>apaixonados</u>
19	a <u>billion</u> brains may coax <u>undeath</u>	<u>mil</u> mentes talvez extraíam <u>imorte</u>
20	from <u>fancied</u> fact and spaceful <u>time</u> —	de tempo espaçoso e <u>fato</u> <u>acreditado</u> —
21	<u>no</u> heart <u>can</u> leap, <u>no</u> soul <u>can</u> <u>breathe</u>	coração não <u>salta</u> ou alma <u>exala</u>
22	but by the sizeless truth of a <u>dream</u>	que pela destamãha verdade dum <u>sonho</u>
23	whose <u>sleep</u> is the sky <u>and</u> the earth <u>and</u> the <u>sea</u> .	cujo <u>sono</u> são os céus e a terra e o <u>mar</u> .
24	For love are in you am in i are in <u>we</u>	Pois o amor é em você sou em eu somos um <u>par</u>

Fonte: elaborado pela autora.

Começando pela análise estrutural, trata-se de um poema composto por 4 sextetos, com esquema rimático fixo: ABABCC. No entanto, é importante destacar que todas as estrofes têm pelo menos uma rima consonantal, ou seja, imperfeita (como é o caso de “alive” e “prove”, na primeira estrofe; “have” e “love”, na segunda; “all” e “feel”, na terceira; e “time” e “dream”, na quarta), o que demonstra que Cummings também lidava de maneira mais “livre” com as rimas em determinados momentos. Além disso, há uma característica marcante para o andamento do poema, tanto estruturalmente quanto semanticamente, que estabeleci desde o início como uma das prioridades de recriar em português: o fato de que cada estrofe se encerra com um *couplet*, separado dos demais versos não espacialmente, mas por rimar entre si (CC) e por apresentar um conteúdo semântico destacado dos demais, sempre como uma “solução” para o restante da estrofe.

É dentre esses *couplets* que está o “coração” do poema: o último verso da segunda estrofe, o verso 12, “(for love are in we am in i are in you)”. Ele concentra a brincadeira de

Cummings com a expressão “we are in love”, levando-a ao extremo do embaralhamento sintático, sendo o mais desafiador para a recriação no sistema de outra língua. Além disso, ele “ecoa” no restante do poema a partir dos versos 6, 10, 16 e 24, que são como reformulações da mesma ideia, expressando em formas diversas um conteúdo semelhante. No quadro a seguir, coloco esses versos ecoantes lado a lado, na ordem que aparecem no poema, a fim de melhor evidenciar sua relação:

Quadro 18: Comparação entre os versos 6, 12, 16 e 24 (Poema Original)

v. 6 (1ª estrofe)	v. 10 (2ª estrofe)	v. 12 (2ª estrofe)	v. 16 (3ª estrofe)	v. 24 (4ª estrofe)
that love are in we,that love are in we	that we are in love,that we are in love	(for love are in we am in i are in you)	—for love are in we are in love are in we	For love are in you am in i are in we

Fonte: elaborado pela autora.

Chama a atenção que, além de marcar o meio do poema, o verso 12 é o único entre eles que está entre parênteses – parecendo indicar visualmente que se trata do núcleo mais profundo do argumento poético, do “coração” do poema (e essa não será a única vez que a associação entre parênteses e coração será feita; ver poema 4.6, p. 117). Diante da importância desse verso, e dos demais que o retomam, primeiro era preciso trabalhar em sua recriação em português para, somente a partir dele, lidar com os demais.

Destrinchando sintaticamente os elementos de “(for love are in we am in i are in you)”, encontramos três frases emaranhadas uma na outra: “love are in we”, “love am in i”, “love are in you”. Entendendo que todas funcionam de maneira análoga, decidi por analisar a primeira mais de perto, considerando que é ela a que aparece enfatizada anteriormente no verso 6 (“that love are in we, that love are in we”). Ela é a primeira construção desse tipo que o leitor encontra e não à toa: trata-se da gênese das demais, que simplesmente desdobram o pronome *we* em seus dois componentes (“i” e “you”).

Podemos dividir o estranhamento causado pela construção “love are in we” em duas frentes: primeiro, a sensação agramatical criada tanto pelo verbo *to be* sendo conjugado numa pessoa que não corresponde com o sujeito da frase quanto pelo pronome *we* estando em posição de objeto, quando gramaticalmente só pode ocupar posição de sujeito (ou seja, “love are in we” gramaticalmente deveria ser “love is in us”); segundo, o reconhecimento, posterior à leitura, de que se trata de um embaralhamento sintático da expressão muito usual da língua inglesa “we are in love” (“nós estamos/somos apaixonados”). Ou seja, numa construção agramatical, Cummings escondeu uma expressão corriqueira da língua, usando exatamente as

mesmas palavras, mas colocadas fora de ordem. Um dos efeitos que se cria é o de que passamos a nos referir ao amor em si, optando por colocá-lo como sujeito da frase – que chama tanta atenção justamente por ser tão desviante – no lugar de um pronome (nesse caso, o “we”), que seria o sujeito esperado.

Assim, desloca-se o sentido da frase em direção ao amor, colocando-o como personagem principal dessa história, ao mesmo tempo que se constroem semanticamente duas possibilidades de interpretação: os indivíduos mencionados, amante e amado(a) (o eu e o você), tanto estão apaixonados (“we are in love”) quanto carregam o amor dentro de si (“love is in us”). As duas pessoas possuem o amor, o amor habita nelas: são pessoas apaixonadas talvez um pelo outro, talvez pelo próprio amor, talvez pelas duas coisas.

Com isso, busquei construir na tradução um pouco de cada um desses efeitos centrais: no nível formal, o estranhamento gramatical e o embaralhamento sintático; no nível semântico, os dois sentidos mencionados. Além disso, o nível sonoro e rítmico também não poderia ser esquecido: era preciso adaptar o número de sílabas poéticas, para os versos não ficarem muito curtos nem muito longos, e manter as rimas, principalmente dos dois últimos versos de cada estrofe, os *couplets* mencionados anteriormente, pois representam momentos de realização, de fechamento, do sentimento sendo retratado: a chave e a fechadura, os amantes se encontrando como se encontram as rimas, dando ao leitor o prazer de uma completude ao final de cada estrofe.

Comecei por grafar em português a maneira literal de traduzirmos a expressão “we are in love”: “nós estamos no amor/nós somos no amor”. Daí, tentei embaralhar a ordem da frase, sem modificar as palavras: “no amor estamos nós”, “amor estamos no nós”, “o amor estamos em nós” (nessa última opção, separando o artigo “o” e a preposição “em”, é verdade, mas isso seria apenas desmembrar o que já existe na forma contraída “no”). Da mesma maneira, as três construções podiam ser feitas optando pela tradução de “ser” no lugar de “estar”: “no amor somos nós”, “amor somos no nós”, “o amor somos em nós”. Ainda da mesma maneira, há também a opção de lidar com a frase não a partir da tradução literal, parte por parte morfológica da construção do inglês, mas funcional, traduzindo a expressão “in love” por aquela equivalente na prosódia do português: “nós estamos apaixonados”. E embaralhando: “apaixonados estamos nós”, “estamos nós apaixonados”.

Ficou logo evidente que, na tradução funcional, o embaralhamento das palavras em português não carrega nem de perto o mesmo efeito agramatical e sintaticamente marcado que apresenta em inglês, que é tão importante para o poder poético desse verso. Afinal, o

português aceita, gramaticalmente, essas inversões (entre sujeito, verbo de ligação e complemento) sem maiores consequências, nem formais, nem semânticas, talvez somente estilísticas. Por isso descartei essas últimas opções, mas com a consciência de que se trata de uma perda para o sentido total do poema traduzido: o leitor não poderá fazer o resgate semântico da expressão “nós estamos apaixonados” (ao menos, não nesse verso). Ainda assim, argumento que, nesse caso, é mais importante privilegiar a força dos estranhamentos gramaticais e que o próprio Cummings escolheu privilegiar a palavra em si, o amor, colocando “love” como sujeito, como personagem e força principal da construção, mais do que o “estar apaixonado” (que ele optou por “esconder”, deixar menos evidente).

Assim, decidida por ter como prioridade a recriação dos estranhamentos sintáticos do trecho, peguei os embaralhamentos iniciais e tentei torná-los ainda mais lúdicos: “amor somos em nós”; “amor somo-nos”; “amor estamo-nos”; “no amor somo-nos”. No entanto, além dessas construções soarem muito lusitanas – mais próximas do português de Portugal do que do brasileiro –, na leitura em voz alta a cacofonia do “nos” (pronúncia muito próxima a “nus”) parecia uma distração infeliz.

Tentei outra abordagem: peguei todo o verso 12 (com suas três orações) e tentei traduzi-lo priorizando recriar em português a falta de concordância verbal e os objetos morfológicamente inadequados, empregando pronomes retos ao invés de oblíquos. Peguei algumas propostas-base e saí traduzindo o verso, com as frases seguintes espelhando a sintaxe da primeira:

“apaixonado somo-nos sou-me és-te”

“em amor estamo-nos estou-me estás-te”

“em amor somo-nos sou-me és-te”

“amor somos em nós sou em eu é em você”

A última opção foi a que mais me agradou por alguns motivos. Primeiro, porque “desobedece” as mesmas regras gramaticais do inglês e “obedece” a centralidade do amor, já que ele fica também como sujeito em português, como papel principal, carregando o significado de algo que se leva por dentro, que se possui e que se *é* (sentido ainda mais profundo em português, que separa o “ser” do “estar”). Com relação ao ritmo, temos um encadeamento de sílabas curtas, criando, talvez, uma musicalidade mais agradável do que nas outras tentativas, além de serem palavras simples e cotidianas no português brasileiro.

Assim, dei por decidida a tradução do verso principal, do coração do poema: “amor somos em nós sou em eu é em você”. Eu poderia, então, voltar ao início e passar à sua tradução verso por verso.

Quadro 19: “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução “a grande maravilha de se estar vivo” (1ª estrofe)

1	the <u>great</u> advantage of being <u>alive</u>	a grande <u>maravilha</u> de se estar <u>vivo</u>
2	(instead of <u>undying</u> ) is not so <u>much</u>	(ao invés de <u>imorrído</u> ) não é tanto que <u>pode</u>
3	that mind no more can <u>disprove</u> than <u>prove</u>	a <u>razão</u> não mais <u>desprovar</u> que <u>provar</u>
4	what heart <u>may</u> feel and soul <u>may</u> <u>touch</u>	o que <u>coração</u> <u>talvez</u> sinta e alma <u>talvez</u> <u>toque</u>
5	—the <u>great</u> (my darling) happens to <u>be</u>	—a <u>maravilha</u> ( <u>querida</u> ) acontece de <u>ser</u>
6	<u>that love are in</u> <u>we</u> , <u>that love are in</u> <u>we</u>	que o <u>amor</u> somos em nós, <u>amor</u> em eu e <u>você</u>

Fonte: elaborado pela autora.

A musicalidade do poema original se baseia majoritariamente em rimas e repetições. Colorir as estrofes traduzidas com rimas em pontos equivalentes às do original ou levemente deslocadas dentro da mesma estrofe se deu sem muitas dificuldades, nesse caso. Nota-se que, nos versos 3, 4 e 5, o português apresentou a possibilidade de duas rimas internas a mais: uma entre “razão” (“mind”) e “coração” (“heart”) e outra entre “maravilha” (“great”) e “querida” (“darling”). Para permitir que a primeira rima fosse possível, optei por substituir “mente” por uma outra palavra que entendi como suficientemente próxima, “razão”, sem me preocupar muito em manter a consistência entre os termos, nesse caso, porque o próprio Cummings faz o uso de outra palavra, “brains”, mais adiante no mesmo poema, para sinalizar o mesmo campo semântico – e gerar a aliteração “billion brains” –, o que legitima a emprego da mesma estratégia na tradução, também com objetivos rítmicos. Já para tornar a segunda rima possível, tive o cuidado de recriar a referência do verso 5 ao verso 1: retornei ao primeiro verso traduzido e transcriei o sentido de “great advantage” para “grande maravilha”, que considero funcionalmente próximo o bastante, para que “a maravilha(querida)” (verso 5) retomasse “a grande maravilha” (verso 1).

No verso 2, ainda que “undying” não seja um neologismo em inglês (tendo o sentido de “permanente”, “sem fim”<sup>62</sup>), vi a possibilidade de enriquecer a língua portuguesa criando um novo vocábulo a partir de um raciocínio semelhante ao processo que deu origem à “undying”: eu precisava escolher um prefixo de negação em português que, adicionado a um radical de “morte”, tivesse também uma boa sonoridade. Primeiro, decidi usar o participio

<sup>62</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/undying>

“morrído” (ao invés de “morto” ou “morrendo”) com a intenção de criar uma rima interna com “vivo”, no final do verso anterior. A partir daí, considerei “amorrído” e “desmorrído” antes de chegar a “imorrído”, que me pareceu a melhor opção por dois motivos: primeiro, acredito que o prefixo “im” soa melhor quando seguido do som nasal da sílaba “mo” do que o “a”, que acaba gerando certa cacofonia por lembrar a palavra “aborrido”; segundo, o prefixo “des” é usado, em inglês, logo no verso seguinte, na palavra “desprove”, e julguei que não seria adequado que na tradução as duas palavras repetissem o mesmo prefixo negativo quando no original essa repetição não acontece.

Quanto à construção “disprove than prove”, no verso 3, depois de muitas revisões percebi que ela soava familiar: Cummings emprega as mesmas palavras principais em um outro verso, no poema 4.2 (p. 75), onde lemos “disprove by proving”. Procurei, então, que a tradução desses dois trechos fosse consistente, permitindo que o leitor brasileiro também identifique a retomada da ideia: “desprovar que provar”/“desprovam provando”.

O verso 6 merece atenção especial por ser formado exatamente pela primeira parte do verso 12 em repetição (“that love are in we,that love are in we”). Minha prioridade era garantir que os pontos de eco e retomada entre os dois (tanto estrutural quanto semântica) fossem recriados na tradução. Primeiro considerei grafar “que amor somos em nós,amor somos em nós”, mas isso o tornaria um verso branco e, conforme já mencionado, a rima entre os dois últimos versos de cada estrofe, devido à importância semântica e rítmica desse recurso, também deveria ser recriada.

Diante desses objetivos, aceitei que seria necessário transcriber o verso, tentando, no “barro” do português, transmitir um efeito semelhante à repetição de Cummings, mas abrindo mão de fazê-la completa em nome do ritmo do poema traduzido – como um poema autônomo em certa medida. Minha solução foi repetir a ideia, mas sem usar as mesmas palavras: desdobrei o “nós” em seus elementos constituintes, “eu e você”, assim como Cummings faz em seu verso 12 (“(for love are in we am in i are in you)”), chegando na proposta “que o amor somos em nós,somos em eu e você”. Após diversas releituras, decidi que ao invés da palavra repetida ser “somos”, deveria ser o próprio amor, assim como Cummings faz no verso 12 ao grafá-lo como sujeito, dando-lhe maior destaque. Chego, então, à proposta final: “que o amor somos em nós, amor em eu e você”. Ainda há uma repetição de sonoridade marcante, mesmo que não seja da estrutura completa, além de uma rima perfeita entre os dois versos finais, como pretendido. Além disso, o verso em português pode causar um estranhamento agramatical (“amor em eu”, com o pronome reto ao invés do oblíquo), que

considero um ganho poético por estar em consonância com o estilo do autor, mesmo quando o ponto correspondente no poema original não apresenta recurso do mesmo tipo.

Quadro 20: “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução “a grande maravilha de se estar vivo” (2ª estrofe)

7	and here is a secret they never will <b>share</b>	e eis um segredo que eles vão sempre <b>esconder</b>
8	for whom create is less than <b>have</b>	para quem criar é menor do que <b>ter</b>
9	or <u>one times one</u> than <b>when times where</b> —	e <u>um vezes um</u> que quando <u>vezes onde</u> —
10	<u>that we are in love, that we are in love:</u>	<u>somos apaixonados, amor, somos amados:</u>
11	with us they've nothing <u>times</u> nothing <b>to do</b>	com a gente eles têm <u>nada</u> vezes <u>nada</u> a <b>fazer</b>
12	(for love are in we am in i are in <b>you</b> )	(pois o amor somos em nós sou em eu é em <b>você</b> )

Fonte: elaborado pela autora.

O ponto mais importante de discutir com relação a essa estrofe (já que a tradução do verso 12 já foi comentada) é a tradução do verso 10, “that we are in love, that we are in love”, que, vindo apenas dois versos antes, consiste numa versão não embaralhada de “love are in we”, como que entregando a chave para sua leitura.

O grande problema é que, a partir do momento em que não foi possível recriar a funcionalidade da expressão “we are in love” no verso 12 em português, se eu traduzisse o verso 10 pela sua equivalência funcional mais próxima (“somos/estamos apaixonados”) estaria perdida a relação dos dois na tradução, assim como o verso 10 estaria isolado dos demais com os quais dialoga no original (ver Quadro 18). Essa brincadeira que Cummings estabelece no decorrer de todas as estrofes, reelaborando uma mesma ideia em jogos de palavras diversos, é o espírito do poema, e eu não queria abrir mão de recriá-la em português.

Seguindo esse raciocínio, busquei listar quais efeitos e relações, na prática, precisariam ser recriados: era importante que a tradução do verso 10 fosse relacionável aos versos 6 (“que o amor somos em nós, amor em eu e você”) e 12 (“(pois o amor somos em nós sou em eu é em você)” – para os quais eu já tinha traduções – e que também recriasse o recurso da repetição, que é sua característica mais marcante em inglês, e a retomada sintática entre “that we are in love” e “love are in we” (primeira oração do verso 12), na medida em que a primeira é como que a ordem sintática “normal” da segunda.

Minha primeira solução foi, assim como na tradução do verso 6 anteriormente, buscar uma repetição parcial ao invés de total: se eu lidasse com elementos coordenados entre vírgulas, que repetissem uma palavra entre si, eles poderiam cada um dar conta de uma das minhas prioridades tradutórias para esse verso. Primeiro, recriei o sentido funcional do verso

em questão, por julgar ser importante que a ideia estivesse explicitamente marcada também no texto traduzido: “que somos apaixonados”. Depois, com o próximo termo coordenado, foquei em retomar “o amor somos em nós” (no verso 12), “organizando” sua ordem sintática, desembaralhada-a – “nós somos em amor” – e depois omitindo o sujeito a fim de favorecer o ritmo, obtendo “que somos apaixonados,somos em amor”. Depois disso, o português mesmo ofereceu um presente: por que não acrescentar “somos amados”, como um terceiro elemento coordenado, e conquistar uma rima interna com “apaixonados”? É apenas mais um dos desdobramentos que a baliza do sentido permite e que já vinham sendo feitos por Cummings: se ele escrevesse em português, não acho que ele perderia essa oportunidade. Eu tinha, então “somos apaixonados,somos amor,somos amados”. Por fim, para diminuir um pouco o número de sílabas, optei por deixar que a segunda oração fosse somente um vocativo, ainda mantendo a repetição do “somos”, mas somente duas vezes, num número de sílabas mais próximo do restante da estrofe: “somos apaixonados,amor,somos amados”.

Quadro 21: “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução “a grande maravilha de se estar vivo” (3ª estrofe)

13	this world(as timorous itsters <b>all</b>	este mundo(como todos os tímidos <b>issis</b>
14	to <b>call</b> their cowardice quite <b>agree</b> )	ao acusar <b>covardice</b> até podem <b>admitir</b> )
15	shall never discover our touch and <b>feel</b>	jamais há de <b>descobrir</b> nosso tocar e <b>sentir</b>
16	— <b>for</b> love are in <b>we</b> are in love are in <b>we</b> ;	—pois o amor somos em nós é em amor sou em <b>você</b> ;
17	<b>for</b> you are and i am and we are( <b>above</b>	que é e eu sou e nós somos( <b>acima e abaixo</b>
18	and under all possible worlds) <b>in love</b>	de todos os mundos possíveis) <b>apaixonados</b>

Fonte: elaborado pela autora.

Antes de mais nada, “itsters”, no verso 13, foi por muito tempo um mistério: o que Cummings estaria sugerindo? Qual seria, morfológicamente, a origem desse neologismo? Fui tentando decifrá-lo: sua base é “it”, o pronome pessoal do caso reto, referente a 3ª pessoa do singular, usado para categorias inanimadas; mas se considerarmos o primeiro “s” (“its”) pode se tratar do pronome possessivo. Mas e o sufixo “ter”, nesse caso, o que significaria? Foi a partir de outras palavras em língua inglesa que utilizam o mesmo sufixo (“youngster”, “gangster”, “hipster”) que consegui traçar meu caminho até a definição do sufixo “-ster” no *Cambridge English Dictionary*: “uma pessoa que é associada a algo”<sup>63</sup>. Foi essa a descoberta que começou a esclarecer o mistério.

<sup>63</sup> <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/ster>.

O próximo passo foi tentar reorganizar sintaticamente a frase em que tal neologismo está inserido, colocando os elementos das orações na ordem direta. Assim, os três primeiros versos dessa estrofe podem ser lidos da seguinte maneira: “as all timorous itsters quite agree, to call their cowardice, this world shall never discover our touch and feel”. Fica claro, pela concordância do pronome “their”, que o “s” ao final do neologismo se trata de uma desinência de plural; “itsters” sendo, então, um substantivo (adjetivado com a palavra “timorous”) que exerce papel sintático de sujeito.

Unindo essa compreensão sintática às informações morfológicas coletadas anteriormente, cheguei, finalmente, a uma definição da palavra: “itsters” parece se referir aos indivíduos associados ao “isso”, às coisas inanimadas do referido “mundo” (“this world”) que “jamais descobrirá o tocar e o sentir” dos amantes (“shall never discover our touch and feel”).

Diante dessa compreensão, ficou claro para mim que se tratava de uma instância do poema em que uma transcrição precisaria ser efetuada. Deixei que minha criatividade viesse à tona e acredito que a solução encontrada, a tradução pela construção “issis”, é satisfatória por três motivos: primeiro, porque se trata de um neologismo também capaz de causar estranhamento ao leitor brasileiro, que precisa de uma certa pausa, semelhante à necessária em língua inglesa, para interpretar os desdobramentos semânticos implicados; segundo, porque o sentido do “isso” é também o ponto de partida para o neologismo em português, relacionando-se ao “it” do original, ambos ligados a coisas inanimadas, não-humanas; e, terceiro, pela rima interna que “issis” estabelece com “covardice”, no verso seguinte (rima que acontece, em pontos semelhantes do original, entre as palavras “all” e “call”).

É verdade que, com essa tradução, perdemos o sentido recuperável em inglês de que se trata de um grupo de pessoas associadas a um determinado fazer ou comportamento, mas, em compensação, ganhamos o sentido de “e se” (os dois tendo pronúncias muito próximas) que dialoga muito bem com uma outra instância de sentido marcada na frase original: a da timidez (“timorous”) e da covardia (“cowardice”) que caracterizam essas pessoas, ou seja, pessoas repletas de “e se”, ao invés de ações. Além disso, a partir do neologismo “issis” também é possível ao leitor da tradução recuperar que se trata do sujeito da frase e que esse sujeito é uma coletividade (a partir da conjugação do verbo “podem”, no plural).

Quanto às rimas dessa terceira estrofe, a tradução apresenta, acredito, tanto um ganho quanto uma perda. O verso 15, além de rimar com o 14 (“sentir” e “admitir”), apresenta

o ganho de uma rima interna a mais (“descobrir”). Já o verso 16 apresenta uma perda melódica ao não conseguir recriar a rima interna do original, que se dá com a repetição da palavra *we* (“—for love are in we are in love are in we”). Mas esse verso deve ser comentado em mais detalhes.

O verso 16 é um dos mais próximos do verso 12, sendo também construído em torno da expressão “we are in love”, com três construções consecutivas e embaralhadas sintaticamente: “love are in we”, “are in love”, “are in we”, também carregando a possibilidade da leitura, no meio, como um quarto sintagma escondido entre os outros, de “we are in love”. Segui para sua tradução um raciocínio correspondente ao que orientou a tradução do verso 12, e mais uma vez o sentido funcional de “we are in love” se perde em nome de continuar o eco/diálogo/referência entre esses versos na tradução. Além disso, a funcionalidade da expressão “estar apaixonado” agora já está presente de maneira explícita no texto traduzido (no verso 10, discutido anteriormente), não sendo mais uma perda preocupante para a mensagem total do poema.

Proponho, então, como tradução para o verso 16, “—pois o amor somos em nós é em amor sou em você”, exercendo liberdade de transcrição principalmente ao optar por encerrar o verso com o termo “você”, quando no original temos apenas os elementos “nós” (“we”) e “amor” (“love”). Explico: considereei uma prioridade recriar, de alguma maneira, a cadência do ritmo desse trecho em inglês, assim me parecendo oportuno que o “você” final ecoasse a terminação das duas estrofes anteriores na tradução (versos 6 e 12). Assim, mesmo que a rima interna do “we” seja perdida, o “você” ecoa mais uma vez, num ganho sutil para o ritmo. Para que esse encaixe do “você” fosse um desdobramento do “we”, ao invés de simplesmente uma adição, era importante que o “eu” estivesse também marcado no mesmo trecho, por isso a escolha por “sou em você”. Acredito que o resultado estabelece correspondências sintáticas satisfatórias: “love are in we”/ “o amor somos em nós” (com o verso original e a tradução retomando o início do verso 12); “are in love” / “é em amor”; “are in we” / “sou em você”.

Quanto aos versos 17 e 18, numa versão anterior da tradução lia-se: “pois você é e eu sou e nós somos(acima e abaixo/ de todos os mundos possíveis)apaixonados”). Apesar da rima que encontrei entre “abaixo” e “apaixonados” ser apenas parcial, vocálica, acredito que ela seja particularmente legítima dado ao fato de que esse poema em inglês é cheio de rimas também parciais. Depois de diversas leituras em voz alta, decidi modificar essa proposta apenas levemente: acredito que a repetição de “pois você” no início do verso prejudicava sua

fluidez em língua portuguesa, que não é muito chegada a repetições de sujeitos dessa maneira – é normal que optemos, na oralidade do português brasileiro, pela omissão de termos com bem mais constância que em língua inglesa. Assim, proponho: “que é e eu sou e nós somos(acima e abaixo/ de todos os mundos possíveis)apaixonados”, ambos com 13 sílabas poéticas.

Quadro 22: “the great advantage of being alive” – Texto original e minha tradução “a grande maravilha de se estar vivo” (4ª estrofe)

19	a billion brains may coax <b>undeath</b>	<b>mil mentes</b> talvez extraíam <b>imorte</b>
20	from fancied fact and spaceful <b>time</b> —	de tempo espaçoso e <b>fato acreditado</b> —
21	<b>no</b> heart <b>can</b> leap, <b>no</b> soul <b>can</b> <b>breathe</b>	coração não <b>salta</b> ou alma <b>exala</b>
22	but by the sizeless truth of a <b>dream</b>	que pela destamalha verdade dum <b>sonho</b>
23	whose <b>sleep</b> is the sky <b>and</b> the earth <b>and</b> the <b>sea</b> .	cujo <b>sono</b> são os céus e a terra e o <b>mar</b> .
24	For love are in you am in i are in <b>we</b>	Pois o amor é em você sou em eu somos um <b>par</b>

Fonte: elaborado pela autora.

Quanto às rimas dos dois últimos versos (“sea” e “we” no original), durante muito tempo me dei por satisfeita com uma rima entre “oceanos” e “ambos”; foi somente durante o exame de defesa que me foi sugerido a possibilidade de rimar “mar” e “par”, numa transcrição de “nós” que respeita a baliza do sentido original e que, em minha opinião, faz os versos finais soarem mais naturais no português brasileiro - “ambos” pode soar rebuscado demais, além de ser pouco prosaico em posição final. Dei prioridade em manter a rima do *couplet* final, assim como em todas as outras estrofes, por considerar essa marca rítmica uma das mais importantes para o espírito total do poema.

Destaco, ainda com relação ao verso 24, que tive o cuidado de continuar retomando o verso 12, reorganizando seus elementos de maneira correspondente. Vejamos uma segunda versão do quadro 18, mas agora acrescentando as traduções de cada um dos versos, para facilitar a visualização de suas relações entre si em cada uma das línguas e de uma língua com a outra:

Quadro 23: Comparação entre os versos 6, 12, 16 e 24 (Poema Original e Tradução)

v. 6 (1ª estrofe)	v. 10 (2ª estrofe)	v. 12 (2ª estrofe)	v. 16 (3ª estrofe)	v. 24 (4ª estrofe)
that love are in we,that love are in we	that we are in love,that we are in love	(for love are in we am in i are in you)	—for love are in we are in love are in we	For love are in you am in i are in we

que o amor somos em nós, amor em eu e você	somos apaixonados, amor, somos amados	(pois o amor somos em nós sou em eu é em você)	pois o amor somos em nós é em amor sou em você	Pois o amor é em você sou em eu somos um par
--	---------------------------------------	--	--	--

Fonte: elaborado pela autora.

Outros recursos de musicalidade que foram recriados ou compensados nessa estrofe são: no verso 19, a aliteração do /m/ em “mil mentes” (em posição correspondente à do /b/ em “billion brains”); no verso 20, a rima interna em “fato acreditado” (em ponto correspondente à aliteração do /f/ em “fancied fact”); no 21, a rima interna vocálica entre “salta e “exala” (que é um ganho tradutório) e nos versos 22 e 23 a rima vocálica entre “sonho” e “sono” (buscando compensar a perda da rima vocálica em inglês entre “sleep” e “see”, no verso 23 original).

Por fim, é importante comentar os dois neologismos grafados em português. O primeiro, “imorte”, no verso 19, foi criado seguindo o mesmo raciocínio de “imorrído” (verso 2), assim como “undearth”, no original, retoma “undying”. Já o segundo (“destamanho”, verso 22) existe somente no texto traduzido. Em inglês, Cummings usa o adjetivo “sizeless”, formado pela adição de um sufixo muito comum (-less, que significa “sem”, “falta” ou “menos”) ao substantivo “size”. Minha primeira tradução para esse trecho foi, simplesmente, “verdade sem tamanho” (“sizeless truth”). Foi somente após meses de contato com o estilo cummingsiano e com as traduções de seus poemas que voltei a esse exemplo com um olhar renovado: por que não, mais uma vez, explorar o poder poético “adormecido” na língua de partida e transcriar essa informação estética em português numa estrutura criativa e inesperada, que explore as possibilidades do nosso próprio idioma?

Assim, tive a ideia de acrescentar algum afixo à palavra “tamanho”, de sentido correspondente ao sufixo -less. Cheguei aos prefixos de negação: afinal, a negação de algo é bastante próxima, em efeito, da falta de algo. Proponho, então, “destamanho”, seguindo no encaixe do “destamanho” de Guimarães Rosa<sup>64</sup>. Sendo um dos escritores mais celebrados por seus neologismos em português, Rosa empregou o termo para significar algo grande demais, imensurável, em consonância com o “sizeless” do inglês e condizente com o estilo cummingsiano.

#### 4.5 “now all the fingers of this tree(darling)have” (1950)<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Ver conto “Sagarana” (1946) de Guimarães Rosa.

<sup>65</sup> Para ouvir a leitura de Cummings: <https://open.spotify.com/intl-fr/track/36sVXXHIPS7BnoVvsCSqg>

Também sendo publicado pela primeira vez na coletânea *XAIPE* (1950), o poema a seguir trata da passagem do tempo, da efemeridade da vida e da inevitabilidade da morte, mas também do que o poeta acredita estar (ou ser) além das duas. Mesmo diante das mudanças que sofrem todas as coisas, o eu lírico argumenta que tudo pode ser transcendido pelo ser dos amantes, pelo amar. Linguisticamente, uma das características mais bonitas deste poema é a mudança das classes gramaticais das palavras: advérbios e conjunções, como “agora”, “então” e “até”, são substantivados, sendo empregados como grandes pilares do argumento poético.

Quadro 24: “now all the fingers of this tree(darling)have” – Texto original e minha tradução “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm”

<p>now <u>all</u> the fingers of this tree(darling)<u>have</u>  <u>hands</u>,and <u>all</u> the <u>hands</u> <u>have</u> people;<u>and</u>  <u>more</u> each <u>particular</u> <u>person</u> is(my <u>love</u>)  alive than every world can <u>understand</u></p> <p><u>and</u> <u>now</u> you <u>are</u> <u>and</u> i am <u>now</u> <u>and</u> <u>we're</u>  a <u>mystery</u> <u>which</u> will <u>never</u> <u>happen</u> <u>again</u>,  a <u>miracle</u> <u>which</u> has <u>never</u> <u>happened</u> <u>before</u>—  <u>and</u> <u>shining</u> this our <u>now</u> must come to <u>then</u></p> <p>our <u>then</u> shall be some darkness during <u>which</u>  fingers <u>are</u> without <u>hands</u>;<u>and</u> i have no  <u>you</u>;<u>and</u> all trees <u>are</u>(any more than <u>each</u>  leafless)its silent in <u>forevering</u> <u>snow</u></p> <p>—but never fear(<u>my</u> own,<u>my</u> beautiful  <u>my</u> <u>blossoming</u>)for also <u>then's</u> <u>until</u></p>	<p>agora <u>todos</u> os <u>dedos</u> desta árvore(meu <u>bem</u>)<u>têm</u>  <u>mãos</u>,e todas as <u>mãos</u> <u>têm</u> gente;<u>e</u> <u>mais</u>  cada ser em <u>particular</u> <u>está</u>(meu <u>querer</u>)  vivo do <u>que</u> <u>qualquer</u> mundo pode <u>entender</u></p> <p><u>e</u> <u>agora</u> você é <u>e</u> eu sou <u>agora</u> <u>e</u> nós somos  <u>mistério</u> <u>que</u> após <u>nunca</u> <u>haverá</u> de <u>novo</u>,  <u>milagre</u> <u>que</u> antes <u>nunca</u> <u>houve</u> de <u>fato</u>—  <u>e</u> <u>brilhante</u> tal nosso <u>agora</u> chega ao <u>então</u></p> <p>nosso <u>então</u> será alguma <u>escuridão</u> em <u>que</u>  dedos <u>são</u> sem <u>mãos</u>;<u>e</u> eu sou sem <u>você</u>;  <u>e</u> toda árvore <u>é</u>(cada <u>menos</u> que <u>qualquer</u>  <u>desfolhada</u>)sua <u>calada</u> em neve <u>eternante</u></p> <p>—mas nunca <u>tema</u>(minha <u>bela</u>;meu <u>amor</u>  dando em <u>flores</u>)pois também o <u>então</u> <u>é</u> <u>até</u></p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

O poema, com três quartetos e um dístico final, pode ser considerado um soneto shakespeariano. Enquanto os três quartetos seguem um esquema rimático clássico (ABAB), o dístico final, que tradicionalmente seria rimado, é composto de versos brancos. Apesar disso, sua melodia é trabalhada a partir de outros recursos, como as rimas internas (entre “forevering” e “blossoming” e “then” e “until”) e repetições, sendo esse último recurso de grande destaque durante todo o poema, mas especialmente na segunda estrofe. Além disso, algumas aliterações também se destacam (como a do /h/ na primeira estrofe).

No primeiro verso, eu havia considerado traduzir “all the fingers” por “cada dedo”, ao invés de “todos os dedos”, em nome da aliteração do /d/, mas voltei atrás quando me foi pontuado que o efeito dessa repetição é um certo “congestionamento” no ritmo da leitura, o contrário do que acontece nos dois primeiros versos em inglês – mais uma vez a abundância de palavras monossílabas em inglês contribuindo para esse fato. Por isso opto por “todos os dedos”, em que a aliteração do /s/ tentar dar maior fluidez à leitura em português, além do ganho de uma rima parcial entre “todos” e “dedos”. Outra questão que considerei, num primeiro momento, foi a omissão do “agora” inicial, a fim de encurtar o verso (que terminou sendo um pouco mais que os demais da mesma estrofe), mas a importância que essa palavra tem mais adiante para o argumento poético me convenceu a marcá-la também na tradução, com ênfase inicial correspondente.

Ainda no primeiro verso temos um ganho tradutório valioso: a rima interna entre “meu bem” e “têm”, como tradução de “(darling)have”. Sobre isso, é importante destacar que considero a consistência semântica dos vocativos amorosos de Cummings, na tradução, menos importante do que sua equivalência funcional: não pretendo que eles sejam termos consistentes no decorrer das traduções (principalmente neste poema e no próximo, o 4.6, onde mais aparecem), apenas que mantenham seu papel sintático como vocativo e sua marcação reiterada da relação carinhosa e íntima entre eu lírico e seu interlocutor, a pessoa amada.

O verso seguinte (“hands, and all the hands have people; and”) tem seu ritmo marcado pela repetição da palavra “hands” e sua rima interna com “and”, localizadas no início, meio e fim. Por muito tempo, na minha tradução lia-se “mãos, e cada uma das quais com gente; e mais”, para explorar a possibilidade da rima interna entre “quais” e “mais”. No entanto, a expressão “das quais” é bem menos coloquial do que simplesmente “todas as mãos”, além de faltar com o recurso da repetição que marca o trecho no poema original. Decidi então por modificá-lo para “mãos, e todas as mãos têm gente; e mais”, ganhando a aliteração do /m/ e do /t/, além de também repetir a escolha de “todos” no primeiro verso (mesmo que agora no feminino pelas regras de concordância do português).

Vale destacar que grafar o “mais” ao final desse segundo verso, quando seu correspondente semântico em inglês aparece no início do verso seguinte, foi uma escolha motivada pelo ritmo do português (dando mais robustez ao final do verso, após a pausa gráfica, do que se lêssemos simplesmente “e”) e que acabou ganhando um estranhamento sintático ainda mais acentuado nesse trecho, estranhamento este que já existe no original, a partir do embaralhamento ainda mais acentuado da ordem dos termos. Reconfigurando, em

cada língua, na ordem direta teríamos: “and each particular person is more alive than every world can understand”/ “e cada ser em particular está mais vivo do que qualquer mundo pode entender”.

O terceiro verso (“more each particular person is(my love)”) apresenta ritmo marcado no início, no meio e no fim, a partir da rima interna vocálica entre more e love e da aliteração do /p/ em particular e person (além de ecoar também com people, do verso anterior). Em português, sem muito esforço de minha parte, surgiu a possibilidade de uma rima interna entre “particular” e “está”. Já a escolha de traduzir o parênteses “(my love)” como “(meu querer)” foi em nome da criação de duas rimas – uma interna (“ser” e “querer”) e outra com o verso seguinte (“querer” e “entender”) –, pois, conforme já mencionado, a equivalência que priorizo para a recriação dos vocativos amorosos cummingsianos é mais funcional que semântica. Assim, chego à proposta final: “cada ser em particular está(meu querer)/vivo do que qualquer mundo pode entender”. Vale mencionar também a aliteração do /k/ em português (“que qualquer”) em posição correspondente à aliteração, em inglês, do /v/ (“alive than every”).

Quadro 25: “now all the fingers of this tree(darling)have” – Texto original e minha tradução “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm” (2ª estrofe)

<p><u>and</u> <u>now</u> you <u>are</u> <u>and</u> i am <u>now</u> <u>and</u> <u>we're</u>  a <u>mystery</u> <u>which</u> will <u>never</u> <u>happen</u> <u>again</u>,  a <u>miracle</u> <u>which</u> has <u>never</u> <u>happened</u> <u>before</u>—  <u>and</u> shining this our <u>now</u> must come to <u>then</u></p>	<p>e <u>agora</u> você é e eu sou <u>agora</u> e nós somos  <u>mistério</u> <u>que</u> após <u>nunca</u> <u>haverá</u> de <u>novo</u>,  <u>milagre</u> que antes <u>nunca</u> <u>houve</u> de <u>fato</u>—  e <u>brilhante</u> tal nosso <u>agora</u> chega ao <u>então</u></p>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

Além de recursos relacionados à sonoridade, como as repetições, uma aliteração e o esquema rimático fixo, essa estrofe também é marcada por antíteses (“a mystery which will never happen again/ a miracle which has never happened before”) e estruturas sintáticas desviantes (“and shining this our now must come to then”).

Destaco que consegui recriar ou compensar diversos desses elementos na tradução: as repetições da palavra “agora” e das estruturas sintáticas do segundo verso no terceiro (análoga às repetições do poema original), a aliteração do /m/ (entre “mistério” e “milagre”, solução que a proximidade das duas línguas tornou simples), a rima entre o segundo verso e o terceiro (“de novo” e “de fato”, com o segundo termo sendo uma transcrição de “before” e obedecendo à baliza do sentido da frase original), a antítese entre “após” e “antes” (recriando a relação contrária entre “again” e “before” ao mesmo tempo em

que se compensa a repetição da conjunção “which” no original) e, por fim, a ambiguidade sintática em “e brilhante tal nosso agora”, que é correspondente à da construção em inglês “shining this our now”.

Quanto a esse último, vale destacar que a ambiguidade é causada, em ambas as línguas, pela ordem sintática dos elementos e pela falta de pontuação, tornando possível duas leituras: “shining this, our now must come to then” (“brilhante tal, nosso agora chega ao então”) ou “shining, this our now must come to then” (“brilhante, tal nosso agora chega ao então”). Também levei em consideração a oportunidade de fazer ecoar, como acontece em inglês com “shining” e “forevering”, “brilhante” e “eternante” (cuja criação comento mais adiante) em pontos correspondentes da tradução. Além disso, considerei por muito tempo traduzir o verbo modal “must” como “deve chegar” ou “há de chegar”, mas por questões de fluidez rítmica do português optei pela forma “chega”, mais concisa, que de alguma maneira reconstrói o caráter da obrigatoriedade do verbo modal utilizado em inglês justamente por estar conjugado no presente e não no futuro.

É importante pontuar que essa estrofe revela muito sobre o conteúdo do poema, sendo muito significativas as repetições do “now” e a explicitação dos pronomes “you” e “i” pela primeira vez (o que também acontece na tradução com “você” e “eu”). É nessa estrofe que o argumento poético começa a ser desenhado com mais clareza: o foco é o *ser* do “eu” e do “você” no “agora”; um agora que é celebrado em toda sua grandeza, que é mistério e que é milagre. O agora, transformado em muito mais do que um advérbio, é o bem mais precioso dos amantes, e o amor é a âncora primordial do ser mesmo – ou principalmente – quando o “agora” se transforma no “então”, que por sua vez não pode ser evitado (“our now must come to then”; “nosso agora chega ao então”).

Quadro 26: “now all the fingers of this tree(darling)have” – Texto original e minha tradução “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm” (3ª estrofe)

our <b>then</b> shall be some darkness during <b>which</b> fingers <b>are</b> without <b>hands</b> ; <b>and</b> i have <b>no</b> <b>you</b> ; <b>and</b> all trees <b>are</b> (any more than <b>each</b> leafless) its silent in <b>forevering</b> <b>snow</b>	nosso <b>então</b> será alguma <b>escuridão</b> em <b>que</b> dedos <b>são</b> sem <b>mãos</b> ; e eu sou sem <b>você</b> ; e toda árvore é (cada menos que <b>qualquer</b> desfolhada) sua <b>calada</b> em neve <b>eternante</b>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

Temos a descrição do que será esse “então” – que, substantivado, representa a passagem do tempo, um não-agora, um não-ser, essencialmente, um não-viver. Cummings

representa a melancolia desse estado retomando as metáforas primaveris da primeira estrofe (com as árvores, os dedos e as mãos), mas retirando-lhes a vivacidade.

Quanto aos recursos sonoros, surgiu a oportunidade de um ganho tradutório: a rima interna entre “então” e “escuridão”, que também deságua no segundo verso (“são” e “mãos”). Destaco que escolhi “alguma escuridão” ao invés de “certa escuridão” por “certa” também significar “correta” em português, ambiguidade indesejada no contexto do poema. No segundo verso, há ainda a aliteração do /s/ (“dedos são sem mãos; e eu sou sem você”), além da rima com o verso anterior (“que” e “você”). Propositamente, deixei o segundo verso ser o mais curto da estrofe (com 11 sílabas), para espelhar a perda do eu lírico: “eu sou sem você”.

No terceiro verso, para continuar enriquecendo a sonoridade a estrofe, vi a possibilidade de inverter sintaticamente a construção dentro do parêntese, “(any more than each)”, a fim de colocar o pronome “qualquer” (“any”) no final do verso para que rimasse internamente com “é” (“e toda árvore é(cada menos que qualquer”). Para evitar que a inversão modificasse a mensagem pretendida, troquei o advérbio “mais” (“more”) por “menos”, garantindo a reconstrução da lógica original (“any more than each” = “each less than any”).

O quarto verso (“leafless)its silent in forevering snow”) contém três elementos desafiadores que deveriam ser recriados na tradução: “leafless”, “its silent” e “forevering snow”. Meu primeiro passo foi tentar reorganizar a sintaxe desse trecho, para identificar as funções e os efeitos mais importantes de cada elemento, para só depois tratar de como recriá-los.

Para começar a entender o sintagma “its silent” era preciso voltar ao verso anterior, quando “all the trees are” é interrompido pelo parêntese. Se levamos em consideração como a frase continua, fora dos parênteses, há uma agramaticalidade notável: “all the trees are its silent” (algo como “todas as árvores são seu silenciosa”). Tal efeito poderia ter sido evitado facilmente, seja com a exclusão do pronome possessivo its (“all the trees are silent”; “todas as árvores são silenciosas”) ou com o emprego do substantivo silence ao invés do adjetivo silent (“all trees are its silence”; “todas as árvores são seu silêncio”), fato que indica que esse estranhamento sintático, que permite que os dois sentidos coexistam, era proposital e deveria ser recriado na tradução – mais tarde, descobri que tal recurso é chamado de escolha seletiva por Fairley (1975), conforme apresentei no Capítulo 1 deste trabalho (p. 20). Assim, optei pela estrutura “toda árvore é([...])sua calada”, que consegue recuperar em português, de maneira semelhante, as duas leituras possíveis. Além disso, “calada” rima internamente com “cada” no verso anterior.

Já “leafless”, dentro do parêntese, possibilita a leitura “all the trees are leafless”, ou seja, seria a resposta não revelada antes: as árvores perderão suas folhas, assim como o eu lírico perderá a pessoa amada. Por se tratar de um adjetivo (formado pelo substantivo “leaf” e sufixo *-less*), temos o encaixe sintático com o verbo de ligação anterior ao parêntese (“are”; é). Assim, priorizei reconstruir esse encaixe, permitindo que em português também pudesse haver a continuação da frase interrompida pelo parêntese, e explorar a possibilidade da língua portuguesa de recriar a ideia pretendida (“sem folhas”) numa só palavra. Foi então que, repetindo a mesma estratégia que empreguei para traduzir “sizeless” como “destamanha” no poema 4.3 (p. 85), cunhei “desfolhada”, um neologismo que cumpre com os objetivos pretendidos (“toda árvore é ([...]) desfolhada”) e ainda rima internamente com “calada” no mesmo verso.

Por fim, para a tradução de “forevering snow” era preciso compreender o neologismo criado por Cummings: o advérbio “forever” foi tratado como um adjetivo, recebendo o sufixo *-ing* (como acontece, por exemplo, em “the heartbreaking story”; “the terrifying movie”; “the understanding teacher”). No entanto, a terminação *-ing* também remete ao *present participle*, forma verbal que faz parte dos *continuous tenses* (tempos verbais que expressam ações contínuas). Assim, o neologismo “forevering” gera o efeito de uma certa continuidade, que não haveria em um adjetivo como “forevered”, por exemplo (grafado com a estrutura do *past participle*). A fim de recriar esses efeitos em português, primeiro escolhi o advérbio “eterno” (no lugar de “para sempre”, para lidar com uma única palavra) e tentei grafá-lo como um adjetivo: “eternizado”. No entanto, além dessa estrutura não ser um neologismo em português, ela não causava o efeito de uma ação contínua no tempo. Foi então que cheguei a “eternante”, numa solução que acredito cumprir com os principais efeitos almejados.

Quadro 27: “now all the fingers of this tree(darling)have” – Texto original e minha tradução “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm” (dístico final)

—but never fear( <u>my</u> own, <u>my</u> beautiful <u>my</u> blossoming)for also then's until	—mas não <u>tema</u> (minha <u>bela</u> ;meu <u>amor</u> dando em <u>flor</u> )pois também o então é até
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

No dístico final, chama atenção em inglês a repetição do pronome possessivo “my” – voltando a enfatizar a proximidade entre o “eu” e o “você”, em consonância com o pedido que abre a estrofe (“never fear”; “nunca tema”), mesmo após um “então” marcado de

tantas perdas. Nesse contexto, decidi que valeria a pena dar atenção ao sentido desse vocativos. São três: “my own”, “my beautiful”, “my blossoming”, sendo o primeiro e o terceiro menos comuns e com efeito mais poético em língua inglesa. Para a tradução de “my own” considerei por muito tempo a escolha de “meu bem”, principalmente pela oportunidade da rima interna com “também”. No entanto, hesitei ao perceber que esse mesmo vocativo já fora marcado na primeira estrofe da tradução, e Cummings não faz a repetição de nenhum deles no poema original. Voltei à primeira estrofe e considerei com mais atenção as escolhas que fizera: “meu bem” como tradução de “darling” e “meu querer” como “my love”; foi então que percebi a oportunidade de compensar a perda desse “my love”, que é tão intenso nas duas línguas, a partir de sua adição neste dístico final. Assim, propus: “—mas não tema(minha bela,meu amor”, fazendo a escolha por “bela”, ao invés de “linda”, pela rima parcial entre “bela” e “tema”. Em seguida, esse verso sofreu apenas uma mudança gráfica, que explicarei mais adiante.

Já no último verso, no terceiro vocativo utilizado, temos “blossoming”, adjetivo com terminação em -ing que lembra a mesma lógica de “forevering”, do verso anterior, apesar de não ser um neologismo em língua inglesa. Inicialmente, segui o mesmo raciocínio de “eternante” para sua tradução, visando reconstruir o efeito de continuidade no tempo e a função de adjetivo. Assim cheguei ao neologismo “floreante” (tendo descartado a opção “florescente” pela proximidade com “fluorescente”, que poderia distrair o leitor do sentido pretendido, que é o resgate do verbo “florear”). Essa palavra rimaria internamente tanto com “eternante” quanto com “brilhante”, e por muito tempo a tradução do dístico final ficou assim: “—mas não tema(minha bela,meu amor/minha floreante) [...]”.

No entanto, durante a banca de qualificação, me foi pontuado que o português parecia pedir por uma rima quase óbvia, que estava logo ali, entre “amor” e “flor”: “—mas não tema(minha bela,meu amor/minha flor) [...]”. Tive muito o que pensar! O que me deixava incerta sobre ambas as opções era que “my blossoming” me parecia ter uma função muito particular no poema, sendo uma escolha morfológica típica do estilo cummingsiano – afinal, ele empregou esta palavra como um vocativo carinhoso, que é incomum em língua inglesa, justamente no poema em que árvores, folhas e galhos são algumas das figuras principais. Ou seja, eu não conseguia esquecer que ele não simplesmente grafara “flower”, quando poderia muito bem tê-lo feito; ao invés disso, ele escolheu dar ênfase a um movimento, um crescimento dessa flor, que está em “bloom”, dando, metonimicamente, essas mesmas características à pessoa amada e ao seu amor por ela. Ao mesmo tempo, eu conseguia também

ouvir, e conseqüentemente sentir, todo o apelo da rima entre “amor” e “flor” em português: tão singela, tão poeticamente bem-vinda, pela força que tem em sua simplicidade; e isso também era, para mim, mais do que típico de Cummings!

Era um impasse, e convivi com ele por muitas semanas: indo de uma decisão a outra, escrevi essa passagem dos comentários diversas vezes. Não sei ainda se a opção pela qual estou decidindo será a definitiva, mas sua potência no momento em que me ocorreu diz que é uma terceira via pela qual vale a pena caminhar: e se eu aliviasse um pouco a correspondência formal, desprendendo-me da necessidade de grafar três vocativos nesse trecho, e visse essa flor em movimento como uma continuação do “meu amor” no verso anterior? E se, a partir daí, eu conseguisse fazer os dois: manter a ideia do movimento, do florescer, ao mesmo tempo, em que rimava “amor” e “flor”? E foi assim que me vi escrevendo “—mas não tema(minha bela;meu amor/dando em flor) [...]”. O “dando em flor” se aproveita da expressão em português de que uma árvore “dá” frutos; nesse caso, transcrio o amor do eu lírico como fosse uma árvore – a própria árvore do primeiro verso – “dando” flores.

Sinto que o impacto dessa proposta é ainda maior em português: o amor e a pessoa amada, mais do que uma flor desabrochando, passam a ser comparados à própria árvore, aquela do início que tem dedos e mãos e gente, ela mesma dando em flores. Por fim, decidi que seria importante grafar a separação prosódica entre os dois primeiros vocativos com um ponto e vírgula, em português, ao invés de uma vírgula, que seria mais branda, para melhor orientar a fluidez da leitura: a primeira pausa deve ser maior que a segunda, já que agora o verso final está em *enjambement* com o anterior.

Por fim, “for also then’s until” encerra o poema numa construção marcada pelas funções sintáticas desviantes, explicando o motivo pelo qual a pessoa amada não deve temer: o “então” descrito na estrofe anterior, o cenário desolador que pode ser associado ao morrer, não é o destino final. Há um “até” (“until”), um reencontro após o “então”, um depois onde os amantes voltam a ficar juntos, numa pós-vida em que nada poderá separá-los novamente. Na tradução desse trecho (“pois também o então é até”), sem que fosse minha intenção, “é” e “até” rimam entre si, espelhando a sonoridade que também ecoa entre “then” e “until”, marcando, em ambas as línguas, a satisfação sonora do reencontro dos amantes no “até”.

#### 4.6 “i carry your heart with me(i carry it in” (1958)<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Para ouvir a leitura de Cummings: <https://open.spotify.com/intl-fr/track/7FQ9tIRIbXS9CINc8p6Omo?si=3efc3cc6f1cf48ec>

O último poema desta seletânea, publicado na penúltima coletânea de poesia de E. E. Cummings (*95 Poems*), é atualmente um dos mais conhecidos – se não o mais conhecido – de sua produção. Nele está eternizada a devoção de um amante e a promessa de um amor que fundamenta a própria realidade do universo ao redor do eu lírico. O estilo cummingsiano se faz presente aqui principalmente na falta de espaçamentos gráficos em momentos em que a norma padrão os exige, refletindo formalmente a base semântica do poema: que os amantes existem um no outro, de tal forma intrincados que entre eles não há possibilidade de espaços ou lacunas.

A popularização desse poema entre os jovens leitores do século XXI parece ter se dado, principalmente, a partir da cultura pop: além de ter sido recitado pela atriz Cameron Diaz em uma emocionante cena do filme *In her Shoes* (“Em seu lugar”, em versão brasileira), como já mencionado no Capítulo 1, ele é bastante compartilhado *online*, em sites e blogs de poesia, assim como em diferentes redes sociais.

Quadro 28: “i carry your heart with me(i carry it in” – Texto original e minha tradução  
“levo seu coração comigo(o levo em”

<p>i carry your heart with me(i carry it in my heart)i am never without it(anywhere i go you go,my dear;and whatever is done by only me is your doing,my darling) i fear no fate(for you are my fate,my sweet)i want no world(for beautiful you are my world,my true) and it's you are whatever a moon has always meant and whatever a sun will always sing is you</p> <p>here is the deepest secret nobody knows (here is the root of the root and the bud of the bud and the sky of the sky of a tree called life;which grows higher than soul can hope or mind can hide) and this is the wonder that's keeping the stars apart</p> <p>i carry your heart(i carry it in my heart)</p>	<p>levo seu coração comigo(o levo em meu coração)nunca sou sem ele(onde vou você vai,minha querida;e qualquer feito só meu tem dedo seu,minha amada) não temo nenhum destino(o meu é você,meu bem querer)não quero nenhum mundo(lindeza você é meu mundo,minha certeza) e é você ser o que quer que uma lua sempre quis dizer e o que quer que um sol sempre soe é você</p> <p>eis o profundo segredo que ninguém desconfia (eis a raiz da raiz e o botão do botão e o céu do céu da árvore da vida;que cresce ainda acima do que alma pode pedir ou mente pode esconder) e é essa a maravilha mantendo as estrelas em suspensão</p> <p>eu levo seu coração(o levo em meu coração)</p>
---	--

Fonte: elaborado pela autora.

Primeiro, é importante refletir um pouco mais de perto sobre as especificidades tipográficas que caracterizam esse poema. Logo no primeiro verso (“i carry your heart with me(i carry it in”), a falta de espaços gráficos depois do parêntese e a quebra sintática após a

preposição *in* (com seu complemento sendo omitido num primeiro momento) demonstram o espelhamento visual daquilo que se discute semanticamente. Ao falar de carregar o coração da pessoa amada dentro de si – dentro de seu próprio coração –, Cummings organiza a linguagem poética para que ela comporte, de diversas maneiras, essa inserção de um no outro: de uma palavra na outra, de um parêntese no outro, de uma ideia na outra, de um coração-valise que aparece, no segundo verso, para solucionar o problema da pausa sintática e rítmica ao carregar o sentido final do verso anterior (“in/ my heart”). Com a inserção do coração, como palavra, ele soluciona estruturalmente o problema da ideia não concluída e semanticamente o desejo do pertencimento da pessoa amada dentro de si.

Essa reflexão serve para demonstrar como tais características formais e estilísticas dão vida ao poema e, portanto, devem ser mantidas na tradução. Assim, foram reproduzidos os mesmos recursos nos pontos correspondentes do texto, por terem efeito análogo em português e, acredito, não precisarem ser adaptados na tradução (como foi feito em outros momentos).

Com relação à estrutura dos versos, Cummings parece empregar a base do soneto petrarquiano (composto de 14 versos divididos em dois quartetos e dois tercetos) e efetuar algumas modificações: a adição de um verso a mais, composto de apenas duas palavras (“i fear”) – que, por estar tipograficamente deslocado do lado direito da linha, quebra o espaço em branco do que seria a cisão entre a primeira e a segunda estrofes, servindo como uma ponte inesperada entre as duas –, e a separação do último verso dos demais, em um monóstico, com a penúltima estrofe se tornando, ao invés de um terceto, um quinteto. Além disso, o esquema rimático, ao contrário do soneto tradicional, não é fixo: na primeira estrofe os versos são brancos e a partir da segunda percebemos as rimas ABAB CDCDE E (ainda que algumas sejam parciais, como “bud” e “hide”).

O monóstico final se aproxima, junto com o verso anterior, do *couplet* característico do soneto shakespeariano: dois versos finais que, rimando entre si, encerram o argumento do poema, “solucionando” a questão apresentada. Com o isolamento do último verso, no entanto, cresce o efeito de sua importância individual: é este o *segredo* prometido, a *maravilha* que mantém as estrelas afastadas umas das outras (“apart”); e o verso se comporta como as estrelas, também afastado dos demais, em mais uma representação visual daquilo que o poema propõe semanticamente.

Outros recursos sonoros importantes são as repetições, muito marcantes durante todas as estrofes, as aliterações e as rimas internas. Além disso, o poema apresenta muitas

palavras monossilábicas que, como já vimos, são muito mais comuns no vocabulário do inglês do que no do português. Por exemplo, nos primeiros versos quase todas as palavras contam com apenas uma sílaba (“i carry your heart with me(i carry it in/ my heart.”), enquanto em português as escolhas mais óbvias de tradução – “carrego” (“carry”), “coração” (“heart”) e “comigo” (“with me”) – deixariam o verso longo demais.

Quadro 29: “i carry your heart with me(i carry it in” – Texto original e minha tradução “eu levo seu coração comigo(o levo no” (1ª estrofe)

<p><u>i</u> carry your <u>heart</u> with me(<u>i</u> carry it in my <u>heart</u>)i am never without it(anywhere i <u>go</u> you <u>go</u>,<u>my dear</u>;and whatever is <u>done</u> by only me is your <u>doing</u>,<u>my darling</u>)</p>	<p><u>levo</u> seu <u>coração</u> <u>comigo</u>(o <u>levo</u> em <u>meu</u> <u>coração</u>)nunca <u>sou</u> sem ele(onde <u>vou</u> você vai,<u>minha</u> querida;e qualquer <u>feito</u> só <u>meu</u> tem <u>dedo</u> <u>seu</u>,<u>minha</u> amada)</p>
---	--

Fonte: elaborado pela autora.

Busquei traduzir o primeiro verso sem que ele ficasse extenso demais, para não prejudicar a fluidez da leitura. Logo ficou evidente que a marcação da primeira pessoa do singular (eu), obrigatória na sintaxe do inglês e que aparece 6 vezes somente nos primeiros 6 versos, poderia ser omitida em português, sem tornar a sintaxe mais complexa, a partir do já gramaticalmente previsto “sujeito oculto”. Assim, caso o pronome “eu” fosse repetido na tradução todas as vezes em que aparece no texto original seu efeito seria bem mais marcado do que o é em língua inglesa.

Com essa possibilidade em mente, escrevi: “levo seu coração comigo(o levo em/ meu coração”. A escolha de ocultar o sujeito “eu” nas duas ocasiões foi assunto de hesitação, mas no fim das contas duas razões me fizeram decidir pela dupla omissão: primeiro, por ser uma maneira de tentar compensar o “i” minúsculo de Cummings, cujo efeito se perde em português (conforme já mencionado no Capítulo 1); segundo, pelo sujeito oculto fazer o verso soar bem mais coloquial, principalmente com a segunda oração sendo iniciada pelo pronome oblíquo (“o levo”) – que apesar de ser contra a norma padrão trata-se de uma construção marcante do português brasileiro (sendo inclusive tema de um dos mais famosos poemas do nosso modernismo<sup>67</sup>). Por sua vez, optei pela escolha de “comigo”, ao invés de “em mim”, porque a palavra concretiza, morfológicamente, a metáfora principal do poema ao carregar um elemento dentro do outro, o ser amado dentro do amante: se trata da contração da preposição “com” com o pronome “mim” (além de gerar uma assonância do /o/ ao lado de “coração”).

<sup>67</sup> Ver o poema “Pronominais” (1925), de Oswald de Andrade.

No segundo verso, por muito tempo traduzi “i am never without it” como “nunca estou sem ele”, mas mudei de ideia por acreditar que, nesse caso, vale a pena explorar a diferença entre o “estar” e o “ser” em português: enquanto em inglês a verbo utilizado indica os dois sentidos, em português é somente o *ser* que tem importância central para a poética cummingsiana, além da metáfora “eu nunca sou sem sem coração” ser ainda mais forte, além de apresentar o ganho rítmico da aliteração do /s/ em “sou sem”).

Já no trecho “(anywhere/ i go you go,my dear;and whatever is done by only me is your doing”), marco com interesse tradutório a relação entre os pronomes indefinidos “anywhere” e “whatever”: no início, pensei em traduzi-los como “onde quer que” e “o que quer que”, tentando recriar em português o uso de pronomes indefinidos que contém morfologicamente as palavras interrogativas “onde” e “o quê”. No entanto, esses termos fariam o poema traduzido soar mais formal, mais solene, afastando-o do tom íntimo e cotidiano que temos em inglês. Optei, então, por grafar simplesmente “onde vou/você vai”, ganhando inclusive uma rima interna entre “vou” e “sou”, e “qualquer feito/ só meu tem dedo seu”, explorando uma expressão coloquial do português brasileiro (“ter dedo”, que significa “ter participação”), em uma transcrição que julguei oportuna e que conquista ainda um outro ganho poético na tradução: a rima interna entre “meu” e “seu”.

Como o poema apresenta diversos vocativos amorosos, vale a pena destacar mais uma vez que minhas traduções não se propõem a ser consistentes nesse quesito: acredito que é mais importante elaborar recriações funcionais do que propriamente semânticas dessas palavras, o que faz com que sejam boas oportunidades de explorar o extrato fonético do poema traduzido. No caso de “my dear” e “my darling” optei por “minha querida” e “minha amada” para que os dois fossem acompanhados pelo pronome possessivo no feminino, já que a repetição de termos é um dos recursos marcantes nesse poema, e por gerarem uma leve aliteração do /d/ e assonância do /a/ entre si.

Quadro 30: “i carry your heart with me(i carry it in” – Texto original e minha tradução “eu levo seu coração comigo(o levo no” (2ª estrofe)

i fear	não temo
no fate(for you are my fate,my sweet)i want	nenhum destino(o meu é você,meu bem querer)não quero
no world(for beautiful you are my world,my true)	nenhum mundo(lindeza você é meu mundo,minha certeza)
and it's you are whatever a moon has always meant	e é você ser o que quer que uma lua sempre quis dizer
and whatever a sun will always sing is you	e o que quer que um sol sempre soe é você

Fonte: elaborado pela autora.

Na segunda estrofe, o poema original passa a ter uma musicalidade mais marcada: anáforas nos dois primeiros versos (“no fate”; “no world”) e nos dois segundos (da conjunção “and”); repetições, dentro dos parênteses, dos substantivos externos a eles (“fate” e “world”); e um esquema rimático ABAB. Na tradução, com relação ao primeiro par de anáforas, optei pela repetição da palavra “nenhum”, fazendo uma dupla negação ao vir seguindo de “não temo” e “não quero”, numa oportunidade que a língua portuguesa oferece de enfatizar a mensagem do eu lírico sem deixar de soar coloquial.

Já com relação às construções internas aos parênteses, no segundo e terceiro versos dessa estrofe, primeiro tentei manter a repetição dos substantivos principais, grafando o verso 2 como “nenhum destino(meu destino é você [...])”. No entanto, depois de muitas leituras em voz alta, tive que admitir que abrir mão somente dessa repetição fazia mais sentido do que tornar o verso tão longo como estava (sem a repetição, ele passa de 19 sílabas para 16, o mesmo número dos dois versos seguintes e, portanto, mais condizente com o ritmo da estrofe). Além disso, explorei a possibilidade de ganhos sonoros na tradução: optei por omitir o “pois” (“for”) e inverter a ordem sintática das frases, possibilitando que “você”, no primeiro verso, rimasse com o vocativo “meu bem querer”, transcriado de “my sweet”, ao final do parêntese (“o meu é você, meu bem querer”). No terceiro verso, optei por recriar o vocativo “beautiful” na forma “lindeza”, rimando com “certeza” (“my true”) ao final do parêntese, marcando seu ritmo: “(lindeza você é meu mundo, minha certeza)”. Quanto a esse último, destaco que Cummings faz um leve deslocamento de função sintática ao grafar “beautiful” sem as vírgulas que deveriam acompanhar um vocativo, permitindo uma segunda leitura, como se ele fosse complemento do sujeito (“beautiful you”). Tive o cuidado de recriar uma ambiguidade sintática correspondente em português (“lindeza você”).

Já com relação ao esquema rimático, ainda que o modelo ABAB não tenha sido mantido, acredito que alguns ganhos tradutórios são capazes de compensá-lo ritmicamente. Além das duas rimas internas já mencionadas, os dois últimos versos da estrofe rimam entre si: “e é você ser o que quer que uma lua sempre quis dizer/ e o que quer que um sol sempre soe é você”. Ou seja, a rima foi apenas deslocada para o final do terceiro e do quarto versos, ao invés do segundo e do quarto como no original. Destaco também que hesitei entre traduzir “whatever” como “qualquer coisa” ou “o que quer que”, dividida entre dar prioridade ao tom mais coloquial ou à musicalidade do trecho. No fim das contas, optei pela opção que me pareceu mais produtiva poeticamente para o texto traduzido, mais agradável em sua melodia.

Além disso, no penúltimo verso surgiu a oportunidade de compensar a perda da rima interna entre “you” e “moon” (“and it’s you are whatever a moon has always meant”) a partir da rima também interna entre “ser” e “dizer” na tradução (seguindo ainda a mesma sonoridade de “você”). Por fim, após uma bela sugestão durante a banca de qualificação, foi possível recriar também a aliteração do /s/ em “sun will always sing is you” no trecho correspondente da tradução: “sol sempre soe”.

Quadro 31: “i carry your heart with me(i carry it in” – Texto original e minha tradução “eu levo seu coração comigo(o levo no” (3ª estrofe e verso final)

<p><u>here</u> is the deepest secret nobody <b>knows</b>          (<u>here is the root of the root and the bud of the bud</u>  <u>and the sky of the sky of a tree called life;which grows</u>  <u>higher than soul can hope or mind can hide</u>)          and this is the wonder that's keeping the stars <b>apart</b>    <u>i carry your heart</u>(<u>i carry it in my heart</u>)</p>	<p><u>eis</u> o profundo segredo que ninguém <b>desconfia</b>          (<u>eis a raiz da raiz e o botão do botão e o céu</u>  <u>do céu da árvore da vida;que cresce ainda <b>acima</b></u>  <u>do que alma pode pedir ou mente pode <b>esconder</b></u>)          e é essa <b>a maravilha</b> mantendo as estrelas em <b>suspensão</b>            eu <u>levo</u> seu <u>coração</u>(o <u>levo</u> em meu <u>coração</u>)</p>
--	---

Fonte: elaborado pela autora.

Vale a pena destacar que o primeiro verso (“here is the deepest secret nobody knows”) muito retoma de um outro verso já comentado neste trabalho: “and here is a secret they never will share” (poema 4.4, p. 97). Tive o cuidado de que a tradução, nesses dois momentos, fizesse também uma retomada dos termos: “eis o profundo segredo que ninguém desconfia” / “e eis um segredo que eles vão sempre esconder”.

Nessa segunda metade do poema, que o encaminha para seu fim, temos ainda mais recursos rítmicos: há rimas vocálicas internas (entre “sky” e “life”, no terceiro verso, e “grows” e “soul”, no terceiro e quarto versos), aliteração do /h/ (em “higher”, “hope” e “hide”, no quarto verso) e diversas repetições, dentro de novos parênteses, que marcam o desenrolar do argumento: “(here is the root of the root and the bud of the bud/ and the sky of the sky of a tree called life [...]”. Ou seja: o “deepest secret” que o eu lírico promete revelar é ele também palavra-valise, contendo tudo em si mesma, como faz o coração-tema do poema.

Na tradução, recriar as repetições era essencial, mas não seria suficiente: era importante recriar também os demais recursos rítmicos mencionados, ou compensá-los em pontos distintos, para que o efeito estético total da estrofe fosse análogo ao da original. Assim, reconstruí em português a rima entre “life” e “sky”, que dá destaque também formal a palavras de destaque semântico, a partir da rima vocálica entre “vida” e “maravilha” – perdendo, é verdade, o destaque dado ao “céu”, mas entendendo que ele continua com sua

importância marcada a partir de sua repetição, que foi devidamente recriada. Seguindo a mesma rima, “acima”, no terceiro verso, e “desconfia”, no primeiro, também ecoam o som das mesmas duas vogais, compondo um quarteto que marca o ritmo da estrofe, de alguma maneira compensando a perda do esquema rimático fixo. Além disso, também busquei compensar a perda da aliteração do /h/, no texto original, a partir da aliteração do /p/ em “pode pedir”, em trecho correspondente da tradução.

Então, o quinto verso compõe a rima final com o monóstico que encerra o poema: “and this is the wonder that's keeping the stars apart/ i carry your heart(i carry it in my heart)”. Como já mencionado, o último verso é uma repetição do primeiro, com o poema reiniciando em seu fim e as promessas feitas pelo eu lírico sendo levadas *ad infinitum*, marcadas pela satisfação sonora da rima e da repetição de “heart”. Proponho, então, “suspensão” e “coração”, para que a rima seja recriada em português, e que dessa vez a marcação do “eu” inicial seja feita, dando à frase uma sonoridade mais forte, digna do encerramento do poema. Por um tempo, fiquei em dúvida entre escolher “a manter” ou “mantendo” como tradução de “keeping”, e optei pela segunda por uma questão de sonoridade: acredito que a sequência de três palavras paroxítonas (“maravilha”, “mantendo” e “estrelas”) dá ao verso uma maior fluidez. E assim se encerra a minha tradução: “e essa é a maravilha mantendo as estrelas em suspensão/ eu levo seu coração(o levo no meu coração)”.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos, então, ao fim desta jornada. Cabe retomar as principais investigações deste estudo, para sintetizar suas contribuições.

O **Capítulo 1 - E. E. Cummings** é o resultado de duas investigações-base: “quais são as características do estilo linguístico cummingsiano?” e “qual a importância de sua poesia lírico-amorosa no sistema literário do inglês e do português brasileiro?”. Esses dois eixos contextualizam a obra poética do autor e sua recepção nas duas línguas, mas não só isso: dão razão de ser ao meu projeto tradutório.

A investigação que a primeira pergunta enseja foi essencial para que eu pudesse compreender e tentar recriar, em língua portuguesa, aquilo que Cummings “faz” com a linguagem, na busca de possibilitar ao leitor brasileiro uma experiência poética o mais próxima possível, em cada caso, da que tem um leitor de língua inglesa diante de um poema cummingsiano. Para isso, usei como base os estudos de Fairley (1975), Friedman (1992; 1996a; 2019), Cavalcanti (2022), Freire (2017), Kennedy (1980) e Augusto de Campos (2011), além da minha própria prática de leitura e tradução, identificando quatro características importantes do estilo do autor: desvios sintáticos, neologismos, inovações tipográficas e vocabulário conceitual. Durante a discussão de cada uma, busco ilustrá-las com exemplos retirados do *corpus* deste trabalho, demonstrando como a pesquisa bibliográfica se relaciona com a práxis tradutória, num constante diálogo. Um exemplo disso é como por muito tempo traduzi *true lovers* como “amantes de fato” e, com base nas reflexões sobre o vocabulário conceitual cummingsiano, decidi por “amantes natos” no fim das contas, que acredito ser uma construção mais coerente com a poética do autor.

A fim de responder à segunda pergunta, passei à investigação da fortuna crítica da obra cummingsiana primeiro em língua inglesa, utilizando os trabalhos de Friedman (1964; 1996b), Teixeira (2022), Arthos (1943), Finch (1939), Cavalcanti (2022), entre outros. Minha hipótese inicial, com base em Britto (2016) e Salvadori e Silva (2016), era a de que a lírica-amorosa seria a faceta da obra cummingsiana mais apreciada em inglês. No entanto, fui observando uma dissonância entre a apreciação do público leitor quanto a essa faceta e a rejeição da crítica especializada. Nas palavras de Teixeira (2022), cujo trabalho foi essencial para chamar minha atenção para esse assunto, a crítica estadunidense “volta os olhos principalmente para a forma e não propriamente para o conteúdo veiculado [por Cummings]:

o assunto, os temas e as ideias foram praticamente negligenciados e quando atentados, eram normalmente rebaixados” (p. 35).

Assim, desenvolvi uma segunda etapa de argumentação voltada para a apreciação e a defesa da poesia lírica cummingsiana, que não considero nem por um momento de menor importância. Pelo contrário: acredito que sua percepção metafísica é o que motiva tanto os conteúdos mais recorrentes de sua poesia – o amor, a natureza, a simplicidade, a alegria, a gentileza, a transcendência do ser pelo sentir – quanto suas experimentações formais. É por isso que, argumento, sua poesia lírica tem de ser mais valorizada nos espaços em que parece não ter sido ainda capaz de adentrar com a devida força: nas apreciações acadêmicas de Cummings e na recepção brasileira de seus poemas. Desenvolvo minha argumentação tendo Friedman (1964) como principal ponto de partida, além de Arthos (1943), Cavalcanti (2022) e Paz (1976), os dois últimos especialmente com relação ao amor como conteúdo-chave da lírica cummingsiana.

Por sua vez, a fim de avaliar a recepção de Cummings no Brasil, tomei Haroldo de Campos (1992) como base para compreender o que pretendia seu irmão, Augusto de Campos, com sua “seletânea” de traduções da poesia cummingsiana. Em seguida, utilizando Salvadori (2013), Britto (2016), Salvadori e Silva (2016) e Teixeira (2022), discuto a lacuna do “cânone” brasileiro de Cummings: o fato de que a tradução e a circulação de sua poesia lírico-amorosa não tem a mesma força em português brasileiro que possui em outras línguas; que temos um “Cummings brasileiro”, de certa maneira inventado pelo projeto tradutório-concretista de Augusto. Por fim, fazendo um panorama das pesquisas acadêmicas realizadas sobre Cummings no Brasil, demonstro que, também nesse âmbito, o *corpus* selecionado por Augusto é dominante, contribuindo para o argumento de que a tradução de poemas lírico-amorosos cummingsianos é uma contribuição importante para o alargamento de sua recepção no Brasil.

Em seguida, no **Capítulo 2 - Tradução de Poesia**, selecionei os aspectos das teorias de Haroldo de Campos e de Paulo Henrique Britto que mais inspiraram e/ou influenciaram minhas escolhas tradutórias, assim identificando o local de partida do meu empreendimento tradutor em meio à rica tradição da tradução de poesia no Brasil. De Haroldo, uso principalmente os ensaios “Da tradução como criação e como crítica” (1992) e “A palavra vermelha de Hölderlin” (2015), refletindo sobre como a “transcriação” torna possível a tradução de poesia a partir da criação de uma nova peça estética, em determinada língua, que esteja em relação de isomorfismo com uma primeira, em outra. Particularmente

produtiva para a minha prática tradutória foi a ideia de que a língua para a qual se traduz pode ser como que “ampliada” a partir do “influxo” da língua que está sendo traduzida. Essa postura aponta para a tradução como uma prática capaz de “libertar” uma língua, de uma certa maneira, de alguns dos limites impostos por seu sistema, sua gramática. Entendo que traduzir é, portanto, o alargar dos horizontes de um idioma, o enriquecer do sistema linguístico que “recebe” o outro, que o acolhe e nele vê, no fim das contas, oportunidade de mais poesia. Fiz isso algumas vezes em Cummings, minha preferida sendo quando *outgrow* virou “sobrecrescer”.

Já do trabalho de Britto, com base principalmente no livro “A tradução literária” e nos artigos “Correspondência formal e funcional em tradução poética” (2006) e “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” (2002), utilizei os conceitos de correspondências formais e funcionais – que vêm da hierarquização dos elementos mais importantes (e possíveis) de serem reconstruídos no caso de cada poema e de cada sistema linguístico –, que podem se dar em níveis mais ou menos gerais; de perdas e ganhos poéticos; e o objetivo geral da função social do tradutor.

O leitor deve ter percebido que minha postura ao trazer esses dois teórico-tradutores – que são muitas vezes pontuados em suas diferenças – é bastante conciliatória, talvez porque minha relação com ambos se dá na prática da tradução. Isso quer dizer que recorri a eles e me inspirei em seus escritos em meio às dúvidas que surgiam no *caminho* em si, não na teoria, e nesse sentido eles dialogam bem mais do que discordam, como eu argumento ao final do capítulo. Ao me valer de ambos, acredito ter adotado uma postura tradutória mais equilibrada entre recriação e criação, correspondências formais e funcionais, perdas e ganhos, visando sempre que a experiência do leitor da tradução seja o mais próxima possível da do leitor do poema original.

Por fim, e possivelmente mais importante, no **Capítulo 3 - Traduções Comentadas** apresentei aos leitores o produto final da pesquisa, em quadros comparativos com os poemas originais e com marcações gráficas (sublinhados, negritos e *highlights*) que visam facilitar o acompanhamento visual dos pontos discutidos no decorrer dos comentários. A produção dessas traduções se deu no decorrer de dois anos e cada uma passou, como se pode imaginar, por diversas mudanças. Durante essa jornada, mantive sempre um “diário de tradução” registrando o histórico das diversas escolhas feitas, das dúvidas, dos desafios e das possibilidades, que tento ao máximo apresentar e explorar criticamente durante todo o capítulo. É importante pontuar: mesmo que ele seja o último na materialidade da dissertação,

esteve sempre no centro: todas as demais etapas da metodologia, a pesquisa bibliográfica e os conceitos teóricos que dão vida aos Capítulos 1 e 2, estiverem sempre estabelecendo uma relação de retroalimentação com a práxis tradutória.

Finalmente, espero que os poemas traduzidos neste trabalho possam alcançar seu objetivo: o de fazer a voz de Cummings, a partir da minha, soar em português. Espero que toda a beleza que me encantou nessa vertente lírico-amorosa de sua poesia possa conquistar novos leitores, mover antigos e novos questionamentos, fazer surgir outras e mais vontades de traduzir por aí. Agradeço ao leitor, que sentou-se conosco e chegou até aqui.

(Olho do outro lado da mesa; meu *good old poet* me sorri. Estamos já prontos para a próxima aventura)

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Dicionário de questões vernáculas**. São Paulo: Caminho Suave, 1981.

ALMEIDA, Ricardo Peres de. **A tradução no concreto**: a linguagem poética de E.E. Cummings por Augusto de Campos. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2021.

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições. **Eutomia Revista de Literatura e Linguística**, Recife, v. 1, n. 11, p. 261-268, jan/jun. 2013.

ARTHOS, John. The poetry of E. E. Cummings. **American Literature**, Durham, v. 14, n. 4, p. 372-390, 1943.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BRANDI, Maria Cecília Tourino. **Tradução comentada**: colisões e quebras na linguagem poética de Ben Lerner em Mean Free Path. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da linguagem) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. *In*: KRAUSE, Gustavo Bernardo (org.). **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. *In*: SOUZA, Marcelo Paiva et al (org.). **Sob o signo de Babel**: literatura e poéticas da tradução. Vitória: Flor&Cultura, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como antologista. *In*: TORRES, Marie-Hélène; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (org.). **Literatura Traduzida**: Antologias, Coletâneas e Coleções. Fortaleza: Substância, 2016.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, Reverso, Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. Editora Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. Em colaboração com J. Guinsburg. **Qohêlet/ O-que-sabe/ Eclesiastes**: Poema Sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como criação e como crítica. *In: Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992 [1963].

CAMPOS, Haroldo de. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Transcriação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

CASTRO, Lidiane Pereira de. **A imensurável arte da tradução na prosa poética de Cummings**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

CAVALCANTI, Victor Pessoa. **Poéticas da Tradução**: A Poesia de E. E. Cummings Recriada. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras Estrangeiras e Tradução) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

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

CHINITZ, David. Cummings' challenge to academic standards. **Spring**, New York, v. 1, n. 5, p. 78-81, 1996.

CHRISTENSEN, Paul. E. E. Cummings 1894-1962. *In: HARALSON, Eric (org.). Encyclopedia of American Poetry: The Twentieth Century*. New York: Routledge, 2012.

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

CONRAD, Susan; BIBER, Douglas; LEECH, Geoffrey N. **Longman student grammar of spoken and written English**. London: Longman, 2002.

CUMMINGS, Edward Estlin. **i: six nonlectures**. New York: Harvard University Press, 1953.

CUMMINGS, Edward Estlin. **Complete Poems, 1904- 1962**. Ed. New York: Liveright, 1991.

CUMMINGS, Edward Estlin; CAMPOS, Augusto de. **Poema(s)**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora UNICAMP, 2011.

FAIRLEY, Irene R. E. E. **Cummings and Ungrammar**: A Study of Syntactic Deviance in his Poems. New York: Watermill Publishers, 1975.

FINCH, John. New England Prodigal. **The New England Quarterly**, Boston, vol. 12, no. 4, p. 643–653, 1939.

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

FRIEDMAN, Norman. NOT “e. e. cummings”. **Spring**, New York, v. 1, n. 1, p. 114–21, 1992.

FRIEDMAN, Norman. “NOT ‘e. e. Cummings’” REVISITED. **Spring**, New York, v. 1, n. 5, p. 41–43, 1996a.

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

FRIEDMAN, Norman. **E. E. Cummings**: the art of his poetry. Maryland: Johns Hopkins University Press, 2019.

FREIRE, Rafael Augusto Duarte. **Eis-me**: tradução comentada do EIMI de E.E. Cummings. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GUERINI, Andréia. "L'infinito": tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos. **Língua e Literatura**, São Paulo, v. 1, n. 26, p. 259–270, 2000.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

JÚNIOR, Adilson Antônio Barbosa. **Solo em guerra**: construtivismo e subjetividade na obra tradutória de Augusto de Campos. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

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

MOLINA, David Gomiero. Arte como procedimento, de Viktor Chklóvski. **RUS**, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153–176, 2019.

NASCIMENTO, Evando. Traduzindo Haroldo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, [S. l.], v. 13, n. 19, p. 25–42, 2011.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**: poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

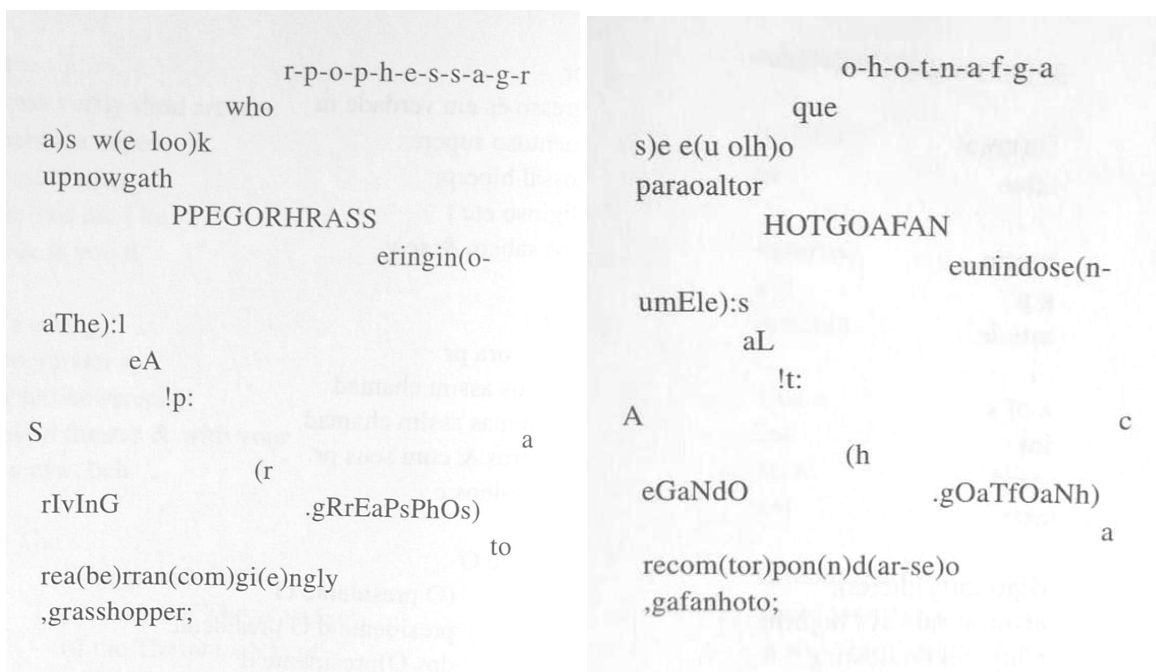
SALVADORI, Juliana Cristina. **Crítica e tradução enquanto poiesis**: o projeto literário-pedagógico-antropofágico concretista. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SALVADORI, Juliana Cristina; SILVA, Mônica Santos. A tradução de EE Cummings na formação de um cânone doméstico/brasileiro: um estudo de caso sobre projeto tradutório de Augusto de Campos. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 69, n. 1, p. 235-250, 2016.

SENS, Rafael Muniz. **A voz Björk na escuta Cummings**, 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

TEIXEIRA, Laura Moreira. **EE Cummings entre críticos**: uma leitura da recepção à obra cummingsiana nos Estados Unidos Moderno e no Brasil Concreto. 2024. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2022.

**ANEXO A – POEMA *r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r* E TRADUÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS**



Fonte: Cummings e Campos, 2011, p. 90-91.

**ANEXO B – POEMA *i like my body when it is with your* E TRADUÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS**

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

wholly to be a fool  
 while Spring is in the world

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

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

And death i think is no parenthesis

já que sentir vem antes  
 quem prestar atenção  
 à sintaxe das coisas  
 nunca te beijará completamente;

ser totalmente louco  
 quando há Primavera

meu sangue aprova,  
 e beijos são melhor destino  
 que sabedoria  
 dama eu juro por todas as flores. Não chores  
 —o melhor gesto do meu cérebro é menos que  
 o tremer de tuas pálpebras que diz

que somos um para o outro:então  
 ri,sem medo em meus braços  
 pois a vida não é nenhum parágrafo

E a morte eu acho não é nenhum parêntese

Fonte: Cummings e Campos, 2011, p. 78-79.

## ANEXO C – POEMAS TRADUZIDOS

## 4.1 “nothing false and possible is love” / “nada falso e possível é amor”

<p>nothing false and possible is love (who's imagined,therefore limitless) love's to giving as to keeping's give; as yes is to if,love is to yes</p> <p>must's a schoolroom in the month of may: life's the deathboard where all now turns when (love's a universe beyond obey or command,realty or un-)</p> <p>proudly depths above why's first because (faith's last doubt and humbly heights below) kneeling,we—true lovers—pray that us will ourselves continue to outgrow</p> <p>all whose mosts if you have known and i've only we our least begin to guess</p>	<p>nada falso e possível é amor (quem é imaginado,então ilimitado) amor é pro doar como pro durar é o doado; como o sim é para o se,para o sim é o amor</p> <p>dever é sala de aula em mês de maio: viver, o quadro-morto onde todo agora vira quando (amor é um universo além de comando, obedecer, realidade ou des-)</p> <p>altivos abismos acima da prima razão do por que (última dúvida do crer e modestas alturas abaixo) ajoelhados,rezamos—amantes natos—pedindo que continuemos a nós mesmos sobrecrescer</p> <p>todos cujos tantos se você já conheceu e eu apenas nós nosso menor começo a adivinhar</p>
---	--

## 4.2 “true lovers in each happening of their hearts” / “amantes natos em cada ato de seu peito”

<p>true lovers in each happening of their hearts live longer than all which and every who; despite what fear denies,what hope asserts, what falsest both disprove by proving true</p> <p>(all doubts,all certainties,as villains strive and heroes through the mere mind's poor pretend —grim comics of duration:only love immortally occurs beyond the mind)</p> <p>such a forever is love's any now and her each here is such an everywhere, even more true would truest lovers grow if out of midnight dropped more suns than are</p> <p>(yes;and if time should ask into his was all shall,their eyes would never miss a yes)</p>	<p>amantes natos em cada ato de seu peito vivem além de todo que e cada quem; apesar do que medo nega,crença detém e do falso que desprovam provando amar</p> <p>(todo saber toda dúvida tal vilão busca e herói pelo fraco fingir do pensamento —sombriçômicos pedaços de tempo:só o amor além da mente,imortalmente,segue sendo)</p> <p>tal pra sempre é do amor qualquer presente e cada seu aqui é tão um todo canto, os já amantes natos cresceriam sem tamanho se da meia-noite soltassem mais sóis do que são</p> <p>(sim;e se o tempo perguntar pelo seu foi tudo vai,seus olhos jamais perderiam um sim)</p>
---	---

## 4.3 “if everything happens that can't be done” / “se tudo acontece que é impossível de fazer”

1	if everything happens that can't be done	se tudo acontece que é impossível de fazer
2	(and anything's righter	(e qualquer coisa é mais certa
3	than books	que livro algum
4	could plan)	pode querer)
5	the stupidest teacher will almost guess	talvez perceba até professor ruim
6	(with a run	(com um correr
7	skip	pule
8	around we go yes)	ao redor vamos sim)
9	there's nothing as something as one	nada é tão algo quanto um.
1	one hasn't a why or because or although	um não tem motivo ou razão ou embora
2	(and buds know better	(e lírio é mais sábio
3	than books	que livro
4	don't grow)	não aflora)
5	one's anything old being everything new	um é coisa velha sendo tudo nova
6	(with a what	(com um quê
7	which	cujo
8	around we come who)	ao redor nos chega ser)
9	one's everyanything so	um é coisa-tudo toda hora
1	so world is a leaf so a tree is a bough	assim mundo é folha assim árvore é galho
2	(and birds sing sweeter	(e pardal canta mais doce
3	than books	que livro
4	tell how)	ensina falho)
5	so here is away and so your is a my	assim aqui é longe e seu é um meu assim
6	(with a down	(com um abaixo
7	up	suba
8	around again fly)	ao redor voar sem fim)
9	forever was never till now	o pra sempre era nunca até agora
1	now i love you and you love me	agora você me ama e eu amo você
2	(and books are shuter	(e livros são mais fechados
3	than books	que livros
4	can be)	podem ser)
5	and deep in the high that does nothing but fall	e nas profundezas da altura que pode só cair
6	(with a shout	(com um grito
7	each	cada
8	around we go all)	ao redor vamos unir)
9	there's somebody calling who's we	alguém chama quem é eu e você
1	we're anything brighter than even the sun	somos coisa brilhando além de sol algum
2	(we're everything greater	(somos tudo mais incrível
3	than books	que livro
4	might mean)	extravia)
5	we're everyanything more than believe	somos coisa-tudo a mais que crer
6	(with a spin	(desvia
7	leap	salta
8	alive we're alive)	viver somos viver)

9	we're wonderful one times one	somos maravilha um vezes um
---	-------------------------------	-----------------------------

Fonte: elaborado pela autora.

#### 4.4 “the great advantage of being alive” / “a grande maravilha de se estar vivo”

1	the great advantage of being alive	a grande maravilha de se estar vivo
2	(instead of undying)is not so much	(ao invés de imorrido)não é tanto que pode
3	that mind no more can disprove than prove	a razão não mais desprovar que provar
4	what heart may feel and soul may touch	o que coração talvez sinta e alma talvez toque
5	—the great(my darling)happens to be	—a maravilha(querida)acontece de ser
6	that love are in we,that love are in we	que o amor somos em nós,amor em eu e você
7	and here is a secret they never will share	e eis um segredo que eles vão sempre esconder
8	for whom create is less than have	para quem criar é menor do que ter
9	or one times one than when times where—	e um vezes um que quando vezes onde—
10	that we are in love,that we are in love:	somos apaixonados,amor,somos amados:
11	with us they've nothing times nothing to do	com a gente eles têm nada vezes nada a fazer
12	(for love are in we am in i are in you)	(pois o amor somos em nós sou em eu é em você)
13	this world(as timorous itsters all	este mundo(como todos os tímidos issis
14	to call their cowardice quite agree)	ao acusar covardice até podem admitir)
15	shall never discover our touch and feel	jamais há de descobrir nosso tocar e sentir
16	—for love are in we are in love are in we;	—pois o amor somos em nós é em amor sou em você;
17	for you are and i am and we are(above	que é e eu sou e nós somos(acima e abaixo
18	and under all possible worlds)in love	de todos os mundos possíveis)apaixonados
19	a billion brains may coax undeath	mil mentes talvez extraíam imorte
20	from fancied fact and spaceful time—	de tempo espaçoso e fato acreditado—
21	no heart can leap,no soul can breathe	coração não salta ou alma exala
22	but by the sizeless truth of a dream	que pela destamanha verdade dum sonho
23	whose sleep is the sky and the earth and the sea.	cujo sono são os céus e a terra e o mar.
24	For love are in you am in i are in we	Pois o amor é em você sou em eu somos um par

#### 4.5 “now all the fingers of this tree(darling)have” / “agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm”

now all the fingers of this tree(darling)have hands, and all the hands have people; and more each particular person is(my love) alive than every world can understand	agora todos os dedos desta árvore(meu bem)têm mãos,e todas as mãos têm gente;e mais cada ser em particular está(meu querer) vivo do que qualquer mundo pode entender
and now you are and i am now and we're a mystery which will never happen again, a miracle which has never happened before— and shining this our now must come to then	e agora você é e eu sou agora e nós somos mistério que após nunca haverá de novo, milagre que antes nunca houve de fato— e brilhante tal nosso agora chega ao então

<p>our then shall be some darkness during which fingers are without hands; and i have no you: and all trees are(any more than each leafless)its silent in forevering snow</p> <p>—but never fear(my own, my beautiful my blossoming)for also then's until</p>	<p>nosso então será alguma escuridão em que dedos são sem mãos;e eu sou sem você: e toda árvore é(cada menos que qualquer desfolhada)sua calada em neve eternante</p> <p>—mas nunca tema(minha bela;meu amor dando em flor)pois também o então é até</p>
---	--

#### 4.6 “i carry your heart with me(i carry it in” (1958) / “levo seu coração comigo(o levo em”

<p>i carry your heart with me(i carry it in my heart)i am never without it(anywhere i go you go,my dear;and whatever is done by only me is your doing,my darling) i fear no fate(for you are my fate,my sweet)i want no world(for beautiful you are my world,my true) and it's you are whatever a moon has always meant and whatever a sun will always sing is you</p> <p>here is the deepest secret nobody knows (here is the root of the root and the bud of the bud and the sky of the sky of a tree called life;which grows higher than soul can hope or mind can hide) and this is the wonder that's keeping the stars apart</p> <p>i carry your heart(i carry it in my heart)</p>	<p>levo seu coração comigo(o levo em meu coração)nunca sou sem ele(onde vou você vai,minha querida;e qualquer feito só meu tem dedo seu,minha amada) não temo nenhum destino(o meu é você,meu bem querer)não quero nenhum mundo(lindeza você é meu mundo,minha certeza) e é você ser o que quer que uma lua sempre quis dizer e o que quer que um sol sempre soe é você</p> <p>eis o profundo segredo que ninguém desconfia (eis a raiz da raiz e o botão do botão e o céu do céu da árvore da vida;que cresce ainda acima do que alma pode pedir ou mente pode esconder) e é essa a maravilha mantendo as estrelas em suspensão</p> <p>eu levo seu coração(o levo em meu coração)</p>
---	--

Fonte: elaborado pela autora.