



olho da letra:

E.E. Cummings, o caligrama, a máquina de escrever e o cinema **1**

Adalberto Müller e Mário Domingues **2**

Resumo: O poeta americano E.E. Cummings é bastante conhecido pelo uso especial que faz da tipografia em seus poemas, e pode ser facilmente situado numa tradição de poesia visual moderna praticada por autores como Mallarmé, Pound e Apollinaire. No entanto, é possível traçar outras influências em seu método criativo, especialmente quando se pensa em duas importantes mídias: o cinema e a máquina de escrever. Neste artigo, pretendemos expor alguns pontos de conexão entre a poesia de Cummings, o uso da máquina de escrever e de algumas técnicas de montagem.

Palavras-chave: E.E.Cummings; poesia e tipografia; máquina de escrever; poesia e cinema; literatura e mídia.

Abstract: The American poet E.E. Cummings is well known for the special use of typography in his poems, and he is easily placed in a tradition of modern visual poetry practiced by authors such as Mallarmé, Pound and Apollinaire. However it is possible to trace other influences on his creative method specially when we think about two important forms of media: the movies and the typewriters. In this article, we intend to expose some points of connection between Cumming's poetry, the use of the typewriter and some techniques of film editing.

Key words: E.E.Cummings; poetry and typography; typewriting machine; poetry and cinema; literature and media.

1

1 Este texto faz parte do prefácio à tradução de 30 poemas de E.E.Cummings pelos autores e por Maurício M. Cardozo, *O tigre de papel: 30 poemas*, no prelo, Ed. da UnB. A parte 1 é de Adalberto Müller, a 2 é assinada por Mário Domingues.

Os autores agradecem a Augusto de Campos, que cedeu gentilmente o direito de uso da imagem da carta de E.E. Cummings reproduzida neste artigo.

Em meio a nomes de gigantes da sua geração, como Ezra Pound, T.S.Eliot e Marianne Moore, o poeta americano E.E. Cummings - ou e.e.cummings, como ele preferia grafar - se destaca pelo frescor sempre vivo de seus poemas e pela natureza límpida de suas imagens (e nesse sentido, ele é, como os outros, um imagista). Mas seu traço é, sobretudo, o fato de haver-se mantido fiel a um projeto de *exploração* constante dos recursos constitutivos da literatura. Particularmente em relação aos recursos gráficos, o empreendimento de E.E. Cummings só poderia ser comparado ao *Un coup de dés*, de Mallarmé, aos *Cantos* de Pound, e aos *Calligrammes* de G. Apollinaire.

2 Adalberto Müller é Doutor em Letras (USP) e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura na UnB. Autor de *Enquanto velo teu sono* (7Letras, 2003) e tradutor da obra de Francis Ponge (*O partido das coisas*, Iluminuras, 2000; *A mimosa*, Ed. da UnB, 2003). Escreve artigos sobre cinema e poesia nos jornais *Correio Braziliense* e *Diário Catarinense*.

Mário Domingues é graduado em Letras Clássicas e Professor Substituto de Língua Latina na UFPR. Autor de *Paisagem transitória* (Ciência do Acidente, 2001), traduz atualmente o *De rerum natura*, de Lucrecio.

3 A palavra é composta de "aufschreiben", anotar, escrever, e "Systeme" (sistema). Na tradução inglesa, o termo é traduzido como "discourse network". Cf, *Infra*.

4 Como observa Gumbrecht, na era pós-moderna, a subjetividade se esfacela, em ambientes e mídias em que as idéias convencionais de tempo, espaço, autoria, sentido, se transformam, como os aeroportos internacionais e a televisão (Gumbrecht, 1998: 278-287)

5 Em *O livro de cabeceira*, Peter Greenaway imagina a poesia como arte da escrita, através da caligrafia. Mais do que isso, forma de conciliar o corpo e a escrita, de uni-los novamente. Por isso, um de seus personagens, um editor, depois de matar o amante, transforma sua pele em fino papel onde escreve seus textos. Trata-se, é claro, de um (contra) exemplo extremo.

A poesia de Mallarmé, Pound, Apollinaire, E.E.Cummings - sem esquecer, é claro, dos futuristas russos e do chileno Huidobro - poderia ser entendida como um tensionamento dos limites da literatura naquilo que ela tem de essencial em relação a outras formas de expressão: a arte da palavra escrita. Isso porque sua obra se constitui no momento de expansão de duas novas "mídias" que iriam revolucionar a comunicação a partir do século XIX: o cinema e a máquina de escrever. Em E.E. Cummings, pode-se perceber ao mesmo tempo o traço das pesquisas estéticas de Mallarmé e de Apollinaire - pesquisas que se aproveitam do desenvolvimento da tipografia - e as conseqüências do advento do cinema e da utilização da máquina de escrever. Na verdade, Cummings terá tido uma aguda percepção nas modificações no domínio daquilo que Friedrich Kittler chama de *Aufschreibesysteme*, sistemas de "escrita" (ou de "notação" **3**). Assim como a passagem do sistema oral para o sistema escrito implicou em modificações profundas nas concepções e relações humanas - por exemplo, com o surgimento das leis escritas -, o surgimento da máquina de escrever e do cinema implicam em novas modificações, que afetam diretamente a Literatura. Se a Literatura pode ser entendida como o limite de tensão do sistema de notação escrito - o que dá razão a Mallarmé (1947), quando este associa a literatura ao Livro, mas também o que denuncia o pensamento "escritocêntrico", quando ele diz que "pensar é escrever sem acessórios" - o cinema será entendido como a sua superação, quando do advento de um novo sistema de notação, que privilegia a notação do fluxo das imagens - escrita sobre o celulóide - em detrimento da notação que a escrita (inclusive a tipografia) faz, pelo alfabeto e os seus códigos de escrita, do fluxo da linguagem. Aliás, paralelamente ao desenvolvimento do cinema, surgem duas outras mídias que "escrevem" o fluxo da linguagem de forma mais rápida e eficiente que a escrita, o telefone e o gramofone.

Juntamente com o gramofone e o cinema, a máquina de escrever, segundo Kittler, marca o final de uma era de comunicação que privilegia a presença. É verdade que o surgimento da tipografia, no século XIV, já "separa o corpo da escrita" (Gumbrecht, 1998). Como demonstrou Gumbrecht, os reis católicos Fernando e Isabel consolidam o Estado espanhol valendo-se da imprensa escrita, que opera "à distância": o corpo dos reis pode chegar a cada um de seus súditos, não importa onde estejam, por meio dos editos impressos em muitos milhares de exemplares, e sempre idênticos. Esse é o fundamento da literatura, e da idéia de Literatura fomentada no Iluminismo: o livro permite a relação direta entre duas subjetividades, a do autor (com sua *auctoritas*) e a do leitor (que, desde o século XIII, lê silenciosamente), mas sem que seja necessária a presença física (o corpo) do autor. A imprensa consolida a idéia de uma subjetividade moderna, na qual as idéias de sentido e autoridade coincidem com o próprio livro, pois se realizam nele de forma mais absoluta **4**.

Pois bem: a conseqüência mais visível do advento da máquina de escrever é a separação do corpo e da escrita no momento mesmo do ato de escrever:

Em textos uniformizados, o papel e o corpo, a escrita e a alma, se separam. Máquinas de escrever não armazenam individualidades, suas letras não comunicam um aqui e agora que leitores perfeitamente alfabetizados podem subseqüentemente entender como um sentido (Kittler, 1999: 26).

Kittler está certamente pensando aqui na mesma direção de Gumbrecht: a escrita manual pressupõe a presença de um sentido ligado a um corpo. Com a imprensa, corpo e sentido se separam, o que fundamenta a idéia de autoralidade e de interpretação (portanto, a idéia de literatura). Mas a máquina de escrever radicaliza esse processo, ela faz do próprio ato de escrever essa separação **5**.

Cummings não foi certamente o primeiro escritor a tirar vantagem dos recursos de uma máquina que permitia experimentar durante o processo de escrita a impressão tipográfica de um poema. Mas foi ele quem explorou ao máximo os recursos dessa nova mídia, que, desde o final do século XIX, vinha influenciando bastante os escritores e até mesmo um filósofo como Nietzsche, como mostrou o

estudioso alemão Martin Stingelin (1994). Em Cummings, praticamente tudo na forma do poema, desde a sua disposição na página, até o uso esdrúxulo de uma pontuação *over*, tudo parece remeter ao trabalho de composição com a máquina de escrever. E, não por acaso, Cummings escreveu os poemas de sua fase inicial (quando estava com Marion Morehouse) numa Smith-Corona portátil. Trabalhando diretamente sobre a máquina de escrever, o poeta cria aquilo que Augusto de Campos denominou de "mímica tipográfica" (Campos, 1999).

Para a idéia de poesia, tudo isso implica numa transformação profunda, pois a máquina de escrever - espécie de oficina tipográfica portátil - cria um tipo de poeta que se afasta daquele declamador de salão. O poeta com uma máquina de escrever lembra a figura de um trabalhador industrial, de um operário trabalhando sobre uma máquina. O poeta é agora alguém que está de olho na letra, literalmente. É esse o novo poeta que vemos em E.E.Cummings, que se valeu de seu talento de desenhista no modo de utilizar a máquina de escrever para criar uma nova poesia - uma poesia cujo fundamento já havia sido pensado, de forma diferenciada mas paralela, com a preocupação de Mallarmé com a tipografia, com a pesquisa de Ezra Pound com o ideograma chinês, e com a síntese tipográfico-pictural de Apollinaire, inspirada no cubismo.

Para tais autores, a poesia era, antes de tudo, uma forma de expressão gráfica. Apesar de parecer óbvio, isso é importante por ser justamente o que os afasta de uma tradição segundo a qual a publicação do texto era tão-somente uma forma de fixação, sobre um suporte estável, e reproduzível, de algo que se realizava plenamente na voz. Se se pode contestar o fato de que a poesia - a lírica, por excelência - quase sempre dependeu da declamação, para que fosse plenamente realizada, ao menos é inegável que pelo menos a sua leitura (ainda que a silenciosa) sempre foi uma condição *sine qua non* para sua realização.

Assim, o poema impresso é como a notação da música em uma partitura, realizada pela declamação pública, ou silenciosa. Com Cummings, as coisas já não são assim. Pela sua disposição gráfica arrojada, o poema se realiza (se atualiza) em algo que se poderia chamar de leitura visual. Ou melhor, a leitura visual (que segue os cortes abruptos, as tmeses, as frases e expressões parentéticas) deve proceder a uma "montagem" (como se monta um quebra-cabeças) capaz de tornar o poema legível - em mais de um sentido - em voz alta, ou baixa. Leia-se, por exemplo, aqui, o poema "Beautiful":

Beautiful

is the
unmea
ning
of(sil

ently)fal

ling(e
ver
yw
here)s

Now

Notamos que algumas palavras ou "versos", como "unmea" e "here)s" podem ser lidos de várias formas, de acordo com a montagem que o leitor estabelece: assim, teremos, no caso de "unmea": 1) parte de "unmeaning" (que pode ser traduzido por insignificante); 2) uma palavra híbrida, "unmea", composta de "um" (inglês) e "mea"(latim); 3) parte de uma palavra-valise, "unmeaningfall" ("unmeaningful" + "fall" **6**). Isso implica numa relação bastante diferente do leitor

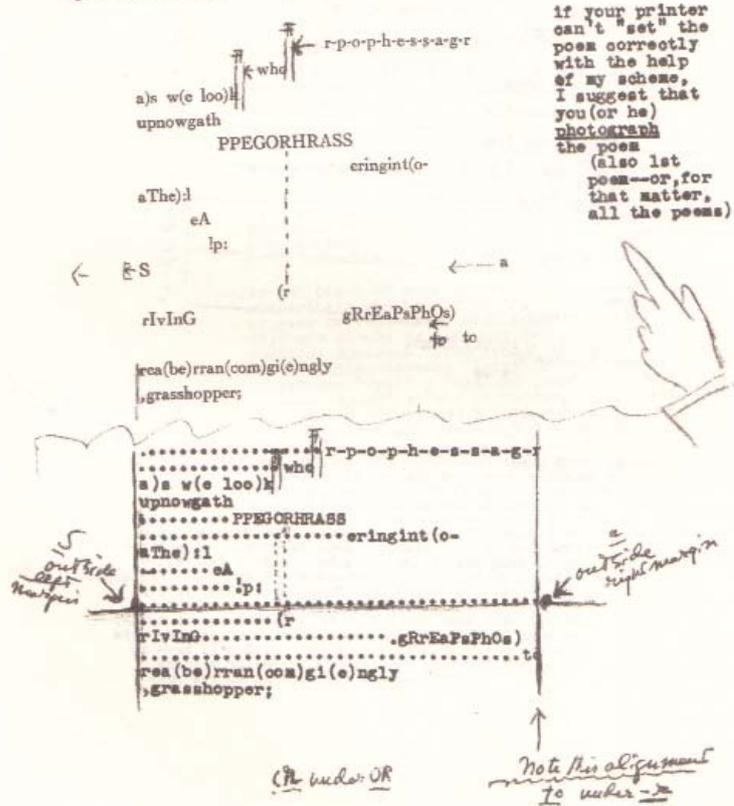
com o poema, já que a ênfase na forma visual implica uma relação de leitura que é, antes de mais nada, espacial. Sabemos, por outro lado, que durante a leitura de um texto impresso, nossos olhos vão procedendo "aos saltos", criando campos de visão (descritos normalmente em forma de arcos sobre uma reta horizontal), contendo uma parcela de texto que será previamente memorizada para depois ser lida. Ou seja, nossos olhos funcionam como uma espécie de *scanner* que vai arquivando certas porções de texto antes mesmo de sua leitura. Como cada porção de texto é armazenada a partir de um arco de visualização disposto sobre a linha horizontal do texto (pelo menos nas línguas do ocidente), quanto mais se armazena, quanto maior é o arco de visualização, maior a velocidade da leitura.

Assim, ao ler, procedemos a duas operações simultâneas: uma que vai "englobando" previamente um conjunto de palavras dentro de um determinado campo de visão; outra, que refaz a "linha reta" do texto, ou seja, que recupera a linearidade seqüencial (no sentido horizontal, da esquerda para a direita, nas línguas do ocidente). Assim sendo, a leitura obedece a um critério de linearização espacial que se apóia num princípio de continuidade.

Isso, do ponto de vista físico. Agora, se encararmos a leitura do ponto de vista semântico, veremos que, ao mesmo tempo, o enunciado lingüístico (impresso ou dito) se realiza no tempo - e não é por acaso que o verso é a forma temporal por excelência da linguagem escrita - através das *diferenças e oposições* que vão sendo estabelecidas ente as unidades que compõem o discurso (do fonema à oração). Essas diferenças e oposições vão se atualizar de acordo com uma relação entre o sintagma (a "frase") e o paradigma (a língua, como um dicionário virtual). Mas essa atualização irá ser repostada de forma predominante em termos de continuidade. Assim, na frase "Ele tem um cão", cada unidade da frase remete ao paradigma (que implica numa verticalização), mas a frase só adquire sentido completo quando elimina-se, por assim dizer, a verticalização do paradigma e se mantém a atenção exclusivamente na horizontalidade do sintagma. Num poema, ao contrário, enfatiza-se o livre jogo da relação sintagma-paradigma (assim seria com a frase "Ele é um cão"), criando um processo de verticalização sobre a horizontalidade do enunciado, projetando, como disse Jakobson (1970), o eixo da seleção sobre o eixo da combinação.

Pois bem, o poema de Cummings torna essa relação ainda mais complexa, na medida em que também opera sobre o aspecto físico da leitura, criando uma verticalidade física e semântica ao mesmo tempo. Isto é: num poema de E.E.Cummings - sem prejuízo dessas características da linearidade espacial e da temporalidade do enunciado lingüístico - o sentido se realiza de forma descontínua. E é preciso observar que essa descontinuidade formal dos poemas de E.E.Cummings implica, não raro, em se pensar a própria percepção das coisas como algo que se dá de forma descontínua também. Daí a importância obsessiva que o poeta americano dava à tipografia, que pode ser vista nos fac-símiles das cartas enviadas a Augusto de Campos (Campos, 1999), especialmente na carta sobre o poema "Grasshopper":

this poem has a righthand margin as well as a left
 (see scheme below, with dots (....) indicating blank
 space, except for the period before gRrEaPaPhOs)



É inegável que as experiências tipográficas de Mallarmé, Pound e Apollinaire marcaram as várias experiências ocidentais de "especialização do verso" e de preocupação estética com a mancha gráfica, entre as quais a de E.E.Cummings. Tais experiências "inovadoras" devem, contudo, ser pensadas historicamente. Não apenas a arte do poema ropálico já era conhecida dos gregos, mas a preocupação com a exploração dos recursos da tipografia ocorre a partir do século XV, com a invenção de diversos tipos ou de soluções gráficas inovadoras. Essas experiências, que começam com as edições de luxo, irão se tornar mais evidentes no espaço do jornal e, posteriormente, das revistas e almanaques. Mas também se fazem presentes em objetos bastante díspares como as experiências tipográficas do romance de Sterne e da arte dos anúncios em cartazes. No século XIX, antes de Mallarmé, já se faz sentir uma ênfase numa pontuação expressiva, como ocorre nos poemas de Poe e Baudelaire, ou numa "superpontuação", como prefere Michel Déguy (2005).

Quanto aos três "papas" da poesia visual moderna, Mallarmé, Pound e Apollinaire, é preciso situar suas experiências dentro desse contexto da arte tipográfica moderna, e também dentro de suas concepções particulares de relação entre escrita e imagem. Sabemos que a base da "subdivisão prismática da idéia", que preside a organização do *Un coup de dés*, é, antes de mais nada, de ordem musical. A diferença entre os tipos, o uso expressivo da mancha gráfica, a relação entre a linha e o vazio, tudo isso deveria funcionar para Mallarmé como uma partitura musical de uma "música superior", a das Letras, o resgate do caráter musical da poesia. Mas também sabemos que Mallarmé era um leitor obsessivo das revistas e dos jornais, tendo colaborado com revistas de moda; e que ele teria se inspirado nos arranjos tipográficos da imprensa para pensar a estruturação do *Un coup de dés*.

Pound, que se inspira em Mallarmé, vai buscar a relação entre escrita e imagem numa fonte não ocidental, baseando-se no ideograma chinês, que ele considera a base para se pensar a motivação do signo, e a possibilidade de uma escrita motivada. Já os *Calligrammes* de Apollinaire bebem na fonte da pintura cubista para buscar não apenas uma relação mimética entre o texto e o referente, mas uma escrita da simultaneidade (como atestam os poemas "Voyage" ou "Lettre-Océan").

Música, motivação e simultaneidade fazem parte do trabalho gráfico operado por Cummings, mas entre ele e seus antecessores ou contemporâneos interpõe-se a mais autêntica e revolucionária arte do século XX, o cinema, capaz de conciliar todos os princípios de movimento, referencialidade e velocidade buscados pelos poetas modernos. O cinema impõe às artes alguns princípios genuínos de expressão, como a montagem e o *close up*. Como pensou Eisenstein, o cinema mostrou-nos uma nova maneira de criar relações entre as coisas, uma maneira que nada tem de natural. Outro teórico russo, Pudovkin, salientava que a montagem interferia necessariamente na ordem temporal e espacial das coisas, interferindo, portanto, na percepção que temos delas. Assim, ao alternar duas ou mais imagens, ao aproximar demasiadamente um objeto, acelerar ou reduzir a velocidade de filmagem, entre outros efeitos, o cinema nos mostra, através da montagem, um mundo bastante diverso do que conhecemos.

Considerando alguém que já nasceu na era do cinema de *vaudeville*, tal como E.E.Cummings, não é estranho que encontremos em sua poesia procedimentos bastante análogos aos utilizados na montagem. Além do corte (em poesia, a *tmese*) e do *close up*, que destaca algumas palavras do contexto do poema, podemos encontrar facilmente na poesia de Cummings três dos princípios mais recorrentes da montagem cinematográfica: a fusão, a montagem paralela e as elipses.

A fusão, no cinema, é um procedimento que consiste na sobreposição de duas imagens, criando a impressão da imagem seguinte sobre anterior. Na poesia de E.E.Cummings, a fusão se dá, não raro, pelo uso do *portmanteau-word*, invenção de Lewis Carrol, mas em alguns poemas ele extrapola o domínio da palavra-valise, e se estende por todo o poema, criando uma estrutura que lembra os filmes de Léger e da vanguarda francesa, como ocorre no poema XXXIV de *Tulips & Chimneys*:

life hurl my
 yes,crumbles han(ful released conaefetti)ev eryflitter,inga. where
 mil(lions of aflickf)litter ing brightmillion of S hurl;endingdodging
 whom areEyes shy-dodge is bright cruMbshadful,quick-hurl endingwho
 ls flittercrumbs,fluttercrimbs are floatfallin,g;allwhere:
 a:crimbflitteringish is arefloatsis ingfallallmil,shy milbrightlions
 my(hurl flicker handful
 in)dodging are shybrigHteyes is crum bs(all)if,ey Es

Cummings também usa a seu mundo a montagem paralela, procedimento cinematográfico que, segundo um de seus inventores, Griffith, já existia na literatura de Dickens e Flaubert. Se, no cinema, esse procedimento permite que vejamos alternadamente espaços contíguos de uma ação que transcorre num mesmo tempo (a mocinha amarrada no trilho, o bandido a cavalo correndo para salvá-la), nos poemas de Cummings ela ocorre na alternância de dois ou mais enunciados através do uso da tmes e dos parênteses, como no conhecido poema "grasshopper" ("gafanhoto", na admirável tradução de Augusto de Campos, que se segue):

to / rea(be)rrang(com)gi(e)ngly
 ,grasshopper
 a / recom(tor)pon(n)d(ar-se)o,
 ,gafanhoto

É o que se vê ainda num poema como o 19o. de 95 *poems*, que descreve o movimento de uma abelha em direção a uma rosa:

un(bee)mo
 vi
 n(in)g
 are(th
 e)you(o
 nly)
 asl(rose)leep

Algumas vezes, como no poema "suppose / Life is an old man carrying flowers", E.E.Cummings usa a montagem paralela ao mesmo tempo como recurso estilístico e como recurso narrativo, criando uma montagem paralela que se dá simultaneamente no domínio do discurso e da história, para usar a terminologia de Benveniste.

Finalmente, quanto à elipse, um dos procedimentos mais importantes do cinema, consiste basicamente na supressão de parte da ação, sem prejuízo da compreensão da mesma, com a finalidade de "encurtar" o tempo da representação. Na verdade, E.E.Cummings usa e abusa de elipses, que são figuras de sintaxe utilizadas muito antes da existência do cinema. Em muitos poemas, a elipse é usada na montagem que Cummings faz entre discursos ("diálogos") e enunciados narrativos, como no poema "dying is fine)but Death", que cito aqui seguida da tradução de Mário Domingues:

dying is fine)but Death

o
baby
i

wouldn't like

Death if Death
were
good:for

when(instead of stopping to think)you

begin to feel of it,dying
's miraculous
why?be

cause dying is

perfectly natural;perfectly
putting
it mildly lively(but

Death

is strictly
scientific
& artificial &

evil and legal)

we thank thee
god
almighty for dying

(forgive us,o life!the sin of Death

morrer é bom)mas a Morte

o
moça
eu

não gostaria da

Morte se a Morte
fosse
boa:pois

quando(sem parar pra pensar)você

passar a senti-la,o milagroso
porquê do
morrer?por

que morrer é

perfeitamente natural;perfeitamente
dito
suavemente vivamente(mas a

Morte

é estritamente
científica
& artificial &

má & legal)

vos agradecemos
deus
onipotente por morrer

(perdoe-nos,ó vida!o pecado da Morte

A poesia de Cummings é um signo de resistência; uma fonte criativa e criadora, que irradia num sentido contrário ao sistema lógico e discursivo da sintaxe, ao convencionalismo usual saturado da metáfora e aos modelos gráficos e ortográficos da palavra escrita. Em seus poemas mais inovadores, o verso também é atomizado em sílabas e rejeitado como viga fundamental da poesia.

Sua poesia é dotada de um caráter positivo, por seu humanismo irreduzível e libertário, por ser destinada ao deleite da inteligência, por sua liberdade criadora e sua vivacidade. Grandes poetas como Ezra Pound, Augusto de Campos, Marianne Moore e Octávio Paz parecem consensuais neste aspecto. Em muitos de seus poemas há, como disse Paz, um ambiente (imagismo) de intermediação entre o ser e o mundo. Crianças, bêbados, judeus *losers*, velhos, mendigos, madames, casais se bolinando: todos ganham voz (polifonia). Segundo Marshall McLuhan, em Cummings a linguagem graceja. Num café em Paris, um casal observa e comenta um velho que leva flores na cabeça e murmura "rosas, violetas". Um suicida cheira uma rosa de papel: origami, harakiri. A neve cai lenta e silente, um passarinho investiga a paisagem. Cummings foi capaz de um *carpe diem* atualizado. Seu gesto inovador e fecundo trouxe o futuro ao presente: o futuro é agora. Escreveu os poemas que quis ler: teve que inventá-los.

Poeta desde tenra idade (5 anos), estudante em Harvard, Cummings aprendeu grego, latim e o respectivo melhor de suas literaturas e filosofias. Estão presentes em sua poesia Homero, Platão, Horácio, Catulo, Ovídio. Essa experiência foi fundamental para suas operações na sintaxe do inglês, visando principalmente uma maior liberdade na ordenação das palavras, uma sintaxe pautada por elementos musicais. Ordem, disposição, composição: em seus poemas o gráfico é reordenado em choque com a sintaxe, seu grafismo é um instrumento de desmonte. Cummings nunca perdeu de vista o lema de Mallarmé: "je suis un syntaxier", eu sou um sintaxista. Para tanto, sua poética envolve uma dessintaxe e uma não-gramática. Esta última, através de processos de substantivações de outras classes de palavras, como artigos, pronomes, deixando de molho as categorias gramaticais (aristotélicas). Essa dessintaxe é ilógica, de critérios intrínsecos à estrutura interna do poema, preponderantemente musical, ou seja, combinatória tônica, metro, rimas, assonâncias, a questão da altura das vogais, paronomásias, aliterações e paralelismos. Ambigüidades. Consciência matérica da palavra.

Cummings experimentou muitas formas e fórmulas poéticas, de diferentes épocas e tradições. Tradição, aliás, que ele conhecia muitíssimo bem, especialista que era em letras clássicas (com destaque para o filão helênico), e amplo conhecedor de Dante, Shakespeare, dos românticos e pós-românticos ingleses e norte-americanos, dos simbolistas franceses, sem esquecer, obviamente, de seu interesse pelos grandes inovadores seus contemporâneos (sobretudo aqueles pertencentes ao universo das letras de língua inglesa e francesa) e de sua aguda atenção para muitos aspectos da cultura popular. O lirismo amoroso de Cummings, que a presente antologia **7** privilegia, ao lado de algumas peças satíricas e outras de pendor bucólico (o poeta era um grande amador da natureza, de seus ciclos e da sabedoria que nela sabia encontrar e, por paradoxal que seja, um modernista muitas vezes avesso à modernização),

filtrados pelo frescor da forma sempre inusitada, abre ao leitor brasileiro o conhecimento de uma importante faceta da obra do poeta norte-americano, que as antologias de caráter mais panorâmico e menos programático publicadas no estrangeiro sempre fizeram questão de frisar. Experimentou do epitalâmio à poesia persa, de metaforização hiperbólica e mirabolante; da canção de Chaucer à arte amatória de Ovídio, do poema lírico-carnal de um Catulo ao amor metafísico mais próximo de um John Donne; dos círculos infernais dantescos - nos quais lançou políticos, gerais, editores e homens de negócios - ao léxico de envergadura shakespeariana. A conjugação frutífera entre um redimensionamento de tradições e a experimentação de ponta, intrigante dado a uma polarização rígida entre tradição e vanguarda pode ser lida à luz da *poesia da agoridade*, formulada por Haroldo de Campos, outro grande admirador de Cummings. O poema "pós-utópico" (pós-vanguardas) é visto sincronicamente: a prática poética do presente é sincronizada por alguma forma ou construção do passado. Seus sonetos, nos manuscritos do volume *Tulips & Chimneys*, iniciam por minúsculas e apresentam distensões no espaço métrico entre as marcas de pausa (','/ ';'/'.'.) resultando em uma maior extensão das orações; supressão das "barras de espaço", fazendo da vírgula pausa e, ao mesmo tempo, ligação gráfica entre duas palavras, mimetizando o aspecto compositivo do hífen; inclusões de trechos em língua estrangeira, usando outros alfabetos, como Pound; por fim, toda sorte de estrofação possível e até sonetos com 15 e 16 sílabas. Mas o poema pós-utópico pode continuar utópico, se a sincronia for em relação a uma forma poética futura, que é para onde aponta a vanguarda. Cummings parece ter operado essa dupla sincronia desde os primeiros escritos: para ele, a experimentação é atitude inerente ao processo criativo.

Cummings compartilha com William Carlos Williams, Marianne Moore e Ezra Pound um lugar entre os grandes poetas do imagismo norte-americano. E aqui vale especificar seu apreço especial pela imagem em movimento, que o aproxima bastante do cinema. Caráter já presente em Homero, o cinematográfico pode remeter à montagem de Eisenstein, pela rapidez de seus cortes sintáticos. *Kinemaquias & Kinefanias*: o cinematográfico está presente até em climas épico-western de um John Ford: (spoke joe to jack// leave her alone/ she's not your gal// jack spoke to joe/ 's left crashed/pal dropped). Por falar em Eisenstein, há que se falar no ideograma chinês, que o inspirou em sua montagem revolucionária: muitos dos gestos gráficos de Cummings têm uma função fisiognômica, fato já apontado no plano-piloto da poesia concreta. Nada do figurativismo dos Caligramas de Apollinaire: o desenho da letra pode ter uma forma análoga ao objeto do poema, e ser aproveitado iconicamente, multiplicando níveis de leitura.

Com um visível contato com o futurismo italiano, encabeçado por Marinetti, Cummings força os limites das convenções ortográficas, porém ainda dentro de um projeto para uma nova, uma outra sintaxe, ainda discursiva: a síncope do branco como pausa e espaçamento, o uso expressivo e icônico da caixa-alta, supressão ou refuncionalização da pontuação, interjeições e exclamações entre as letras das palavras. Cummings abole por vezes o espaço entre as palavras, criando efeitos na distribuição das orações pelos versos, desconsiderando a divisão silábica, que acarretam novas dimensões fonéticas e gráficas. Com isso, cria um léxico próprio do poema, feitos de encontros consonantais e vocálicos (presentes no estrato fônico do enunciado) promovidos pelo poeta; palavras não-dicionarizadas, assistêmicas, alienígenas. A um tempo, há em Cummings tanto a práxis experimental quanto retomada dos modelos de escrita grego e latino, ambos os movimentos críticos quanto aos padrões representativos da palavra escrita.

- CAMPOS, A. (1999). *Estela para E.E.Cummings*. In: Cummings, E.E. *Poem(a)s*. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- CUMMINGS, E.E.(1991). *Complete poems*. New York: Liveright.
- DÉGUY, M. (2005). *O fim do mundo finito: Valéry*. In: Novaes, Adauto(org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GUMBRECHT, H.U.(1998). *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence F. Pereira. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- JAKOBSON, R.(1970) *Lingüística e poética*. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes, 3ª ed. São Paulo: Cultrix.
- KITTLER, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford U. Press.
- MALLARMÉ, S.(1947). *Divagations*. Genève: Albert Skira.
- STINGELIN, M. (1994). Comments on a ball: Nietzsche's play on the Typewriter. In. Gumbrecht & Pfeiffer. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford U. Press.