



Transcriando a lua à luz concreta: traduzindo “!/o(rounD)moon,how”, de E. E. Cummings

Transcreating the moon in a concrete light: A translation proposal for “!/o(rounD)moon,how”, by E. E. Cummings

Laura Moreira Teixeira

Universidade Estadual Paulista
Araraquara, São Paulo, Brasil
laura.moreira@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-7788-2406> 

Henrique Castilho Estupiña

Universidade Estadual Paulista
Araraquara, São Paulo, Brasil
henrique.castilho@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0001-7172-8590> 

Resumo: O presente artigo apresentará duas propostas de tradução para “!/o(rounD)moon,how”, de E. E. Cummings (1894-1962). Contido no livro *95 Poems* (1958), o poema não é menos experimental que os demais componentes da obra, sendo o trabalho com a linguagem e o uso do espaço branco da folha promovidos pelo autor aspectos imprescindíveis de serem recuperados nas traduções do título. Levando em consideração as teorizações dos irmãos Campos e Pignatari, que promovem um projeto tradutório vinculado à criação e ao exercício crítico, bem como as traduções do poeta paulista mais novo, Augusto de Campos, da obra de Cummings, objetiva-se transcriar a miniatura em língua inglesa assinalada, dela recuperando alguns sentidos e propondo-lhe outros, na medida em que forem autorizados. Estabelecendo vínculo com a teoria literária, serão detidamente analisados os efeitos de sentido construídos nas presentes transcrições. O procedimento analítico deve evidenciar rasgos da obra cummingsiana condensados em “!/o(rounD)moon,how”, ofertando às pesquisas na área a tradução de um poema ainda não vertido ao português brasileiro.

Palavras-chave: E. E. Cummings; tradução; transcrição poética.

Abstract: This article will present two translation proposals for “!/o(rounD)moon,how” by E. E. Cummings (1894-1962). Included in the book *95 Poems* (1958), the poem is no less experimental than the other components of the work, with the author's manipulation of language and use of white space on the page being indispensable aspects to be recovered in translations of the title. Taking into account the theories of the Campos brothers and Pignatari, who promote a translational project linked to creation and critical exercise, as well as the translations of the younger Paulista poet, Augusto de Campos, of Cummings' work, the objective is to transcreate the miniature above

mentioned to English, recovering some meanings from it and proposing others, as far it is authorized within the poem. Establishing a connection with Literary Theory, the sense effects constructed in these transcreations will be closely analyzed. The analytical procedure should highlight features of the Cummingsian work condensed in “!/o(rounD)moon,how”, offering research in the area of translation of a version of a poem not yet rendered into Brazilian Portuguese.

Keywords: E.E Cummings; translation; poetic transcreation.

I. O poeta, a experimentação e o poema

Edward Estlin Cummings, conhecido simplesmente como E.E. Cummings¹ (1894-1962), foi um dos poetas mais importantes de sua geração. Conforme o jornal *The New York Times* (1962, *apud* Gómez-Jiménez, 2010), Cummings foi o segundo poeta mais lido nos Estados Unidos na época de seu falecimento, no ano de 1962. O poeta perdia em popularidade apenas para Robert Frost (1874-1963). Além disso, como comenta Christopher Beach (2003), para os leitores assíduos de meados dos anos 1920, Cummings, e não William Carlos Williams (1883-1963), era a estrela vanguardista em ascensão da poesia estadunidense. Todavia, apesar de seu sucesso inicial, atualmente o poeta não figura entre as proeminentes personagens literárias de seu período. Ainda segundo Beach (2003, p. 102), “*Cummings’ poems, while they have achieved more popularity among general readers than those of any twentieth-century American poet other than Frost, have gradually fallen out of the central canon of American Modernism*” e, atualmente, é raro vê-lo citado como uma das forças motrizes da poesia moderna estadunidense do século XX. Estudiosos costumam voltar seus olhos para poetas como Marianne Moore (1887-1972) e T.S. Eliot (1888-1965). Laura Bast (2011, p. 38), em seu estudo *A case study of E.E. Cummings: the past and presence of modernist literary criticism*, chegou a afirmar que:

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

Ainda que tal cenário não seja empolgante, Cummings foi, de fato, um artista altamente versátil. Desde muito jovem, influenciado por sua mãe, escreve poemas. Em 1917, tem sua primeira oportunidade de publicação de poesia em coletânea. Stewart Mitchell, editor e poeta americano, levou a cabo um projeto de reunir e publicar criações poéticas de estudantes de Harvard. Assim, em 1917, estudante da famosa universidade, juntamente com o próprio Mitchell, S. Foster Damon, Robert Hillyer, William A. Norris, Dudley Poore, Cuthbert Wright e o atualmente conceituado romancista John do Passos, publica *Eight Harvard Poets*, o qual conta com oito de suas peças. A carreira do jovem Cummings não termina aí; na verdade, este é apenas seu ponto de partida. Em 1919, envolve-se com as Artes Plásticas, produzindo telas abstratas que muito chamaram a atenção na exposição da *Society of Independent Artists*, em Nova York. Em 1922, publica seu romance *The*

¹ Apesar de ter se espalhado a ideia de que Cummings assinava com letras minúsculas, isso não é verdade. Os estudiosos do poeta já desfizeram este mal entendido (cf. Friedman, 1992).



Enormous Room, no qual narra sua experiência como prisioneiro em um campo de concentração na Primeira Guerra Mundial, e em 1923 é lançada sua primeira coletânea de poemas, *Tulips & Chimneys*. A partir dessa obra, inicia oficialmente sua carreira poética e, conquanto trabalhe com outros gêneros literários e não literários ao longo de sua vida, em meados de 1935, já é conhecido pela crítica simplesmente e essencialmente como poeta.

Segundo Norman Friedman (1960), influente crítico do poeta, Cummings se encontrava em um importante momento da produção poética anglo-americana e se posicionou na primeira geração de poetas modernos. Com efeito, desde o início, o que mais chamou a atenção da crítica foi seu trabalho não usual, suas excentricidades tipográficas, seu arranjo linear peculiar, liberdade com pontuações, tais como ponto e vírgula, parênteses e pontos de interrogação, seus desvios e trabalhos inusitados com as palavras (Wegner, 1965). Além disso, desenvolveu, ao lado de William Carlos Williams o chamado verso livre curto, como denominado por Beyers (2001 *apud* Tinelli, 2022), que se contrapõe ao verso livre clássico, aquele da poesia de Walt Whitman, o qual:

Britto encara como um afastamento calculado do verso anglo-saxão. Grosso modo, este é um verso longo dividido em dois por uma cesura medial, contendo dois acentos fortes em cada hemistíquio, que tendem a recair em sílabas que aliteram — daí ser chamado de aliterativo-acental. O verso de Whitman, também chamado de verso livre longo por Beyers, possui ainda outros elementos estruturantes, como enumeração, paralelismo, anáfora, expansão, contração e dicção elevada, muitos dos quais Whitman retirou da poesia hebraica do *Velho Testamento* (Tinelli, 2022, p. 6).

O verso livre curto, como a própria nomenclatura aponta, “[...] consiste em versos curtos com *enjambements* radicais, abrindo espaço para o uso irregular de vários recursos formais de outros tipos de verso” (Tinelli, 2022, p. 6). Quiçá, devido a tais particularidades sua poesia tenha agregado admiradores e detratores. Ademais, sua inovação tipográfica e seus experimentos com símbolos gráficos legou-lhe a maldosa fama de “inventor da ginástica pontuacional” (Eastman, 1935 *apud* Campos, A., 2015d, p. 28), além de ser intitulado de “tipógrafo bêbado” (Coblentz, 1946 *apud* Campos, 2015d, p. 28).

Conquanto tenham sido seus excêntricos trabalhos tipográficos que chamaram atenção da crítica, Cummings tem uma certa resistência em se inserir no cânone de poetas do século XX por outros fatores além destes. Ao passo que os artistas contemporâneos a ele produziram obras estriadas de musculatura intelectual, indiferente ao espírito do período, Cummings, além de explodir o poema na página, retoma a poesia de emoção plena ligada aos líricos elisabetanos – “[...] o otimismo aliado aos processos de renovação natural, a manutenção da natureza como universo referencial do poema [...] constituem alguns dos desvios temáticos da poesia de Cummings em relação à tradição modernista” (Pinheiro, 1999, p. 16).

Estes aspectos são de extrema importância para a compreensão, senão total, pelo menos parcial da obra cummingsiana. Contudo, um dos aspectos mais significativos e essenciais para a pesquisa aqui desenvolvida é o trabalho no campo das Artes Plásticas. Como mencionado acima, Cummings produziu obras de arte visuais, tanto com óleo quanto com aquarela e carvão. Entre os anos 1920 e 1930 chegou a expor seus trabalhos em exposições e em 1931 publica *CIOPW*, obra que reúne 99 telas, das quais 72 são pinturas e 27 são desenhos. Para muitos, tal empreitada poderia

parecer apenas um parêntese na carreira, uma tentativa de propor algo novo. Contudo, para a obra poética cummingsiana foi extremamente relevante. Conforme Barry Marks (1964, p. 117):

The visual arts taught Cummings, primarily to think about poetry as a structure of interrelated parts, appearing on the page of a book. While the leading spirits of American poetry in the second decade were working for clear, concrete images and for the accents of the spoken language, Cummings was beginning to develop an attitude towards language which paralleled the attitude of contemporary painters and sculptors [...]. Not only did Cummings treat poetry as a two-dimensional canvas, therefore, but he also investigated the full plastic possibilities of language (Marks, 1964, p. 117).

Estes aspectos plásticos da palavra, isto é, seu trabalho tipográfico influenciado por suas experiências como pintor chamou muito a atenção dos poetas concretos brasileiros que fizeram dele parte do primeiro *Paideuma* no movimento, ao lado dos mestres Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce e Apollinaire: talvez por essa via é que no Brasil ele é um autor americano dos mais relevantes. Em 1958, na publicação do “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari escreviam o que do poeta era mais interessante ao programa: “Cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço” (Campos et al., 2014, p. 216). À vista disso, denotamos que a compreensão da proposta tipográfica de Cummings se faz necessária para aqueles que desejam não apenas traduzi-lo, mas também lê-lo, sobretudo na recepção de sua poesia feita no Brasil.

Segundo Augusto de Campos, o primeiro brasileiro e o primeiro tradutor a trabalhar com os poemas mais desafiantes do poeta estadunidense, temos que perceber que tanto em obras tipográficas de Cummings, quanto em um poema como *Un coup de dés* (1897), de Mallarmé, “[...] a grafia se faz função” (Campos, 2015a, p. 24). O trabalho com grandes interseções de branco e a posição de linhas nas páginas, assim como o próprio uso especial desta (Campos, 1980b) colocam o poema em um novo prisma. Cummings, obsessivamente, pesquisa “[...] os meios de levar a consequências profundas, num plano de funcionalidade, os assomos de rebeldia, intentados pelos grupos das décadas iniciais [do séc. XX]” (Campos, 2015a, p. 23), tais como os Futuristas e os Dadaístas. Destarte, suas desconstruções gráficas têm por finalidade reconstituir experiências sensoriais e imaginativas, assim como – e talvez principalmente – multiplicar níveis de leitura, como afirma Campos (2015b). Contudo, apesar de todos estes aspectos serem altamente relevantes, tanto para uma fruição de leitura quanto para a pesquisa de formas de se levar a cabo traduções cummingsianas, Campos (2015a) tem um apontamento ainda mais relevante. Conforme o poeta paulista, Cummings “[...] atua diretamente sobre a palavra, desintegrando-a, cria com suas articulações e desarticulações uma verdadeira dialética de olho e fôlego, que faz do poema um objeto sensível, quase palpável” (Campos, 2015a, p. 25).

Além de Campos (2015b), Gonzáles de León (1978, p. 6, *apud* Gómez-Jiménez, 2010) afirmou que as dificuldades poemáticas propostas por Cummings não seriam desmotivadas, mas sim planejadas, de modo a obrigar o leitor a um esforço para a assimilação da obra; todavia, esse esforço multiplicaria os prazeres da leitura. Derrida (1992) tem um comentário similar. Conforme o estudioso francês, por não podermos simplesmente ler um poema tipográfico, este nos demanda um trabalho conjunto de decifração e criação de sentidos. De fato, os poemas de Cummings não são “poemas imagens” como os de George Herbert (1593-1633); na verdade, são declarações

desenvolvidas a partir de uma combinação visual de palavras e letras que criam um sentido (Kennedy, 1992).

Pautando-nos em Peirce (2005), é possível propor que a grafia, em certas obras cummingsianas, alça-se à posição de signo em certo grau de primeiridade, isto é, um signo capaz de gerar significações autônomas e que adquire feições icônicas, não mais significando o que delas o leitor espera. Contudo, devemos frisar que Cummings não trabalha com *letrismo*. Na verdade, as palavras não se dissociam de seu significado, nem tampouco as letras valem sozinhas. Com efeito, o que ocorre é que, em muitos momentos, funcionam como imagens, indo além de seu sentido e apontando novas camadas de leitura da obra. A consciência deste trabalho experimental, oriundo em grande medida de sua prática como pintor, foi chave para as propostas de tradução aqui apresentadas.

Traduzir Cummings, em muitos países, foi e ainda é visto como uma tarefa impossível. Os tradutores que buscam especificamente os poemas mais experimentais são comumente vistos como ousados, independentemente de outros poetas serem tão ou mais experimentais do que Cummings. Essa situação parece ser devida, em grande parte, aos problemas relacionados à manipulação imagética, seus jogos com palavras e pontuação, aspectos que, como notou Augusto de Campos (2015b) e Gómez-Jiménez (2010) são os mais representativos da obra cummingsiana.

No Brasil, contudo, talvez devido ao trabalho de Augusto de Campos ao traduzir Cummings, mas, acima de tudo, devido aos próprios poetas envolvidos no Movimento de Poesia Concreta Brasileiro que ativamente pesquisaram meios de levar a efeito a tradução de uma gama de formas literárias, temos uma maior tradição de pesquisar exatamente a obra experimental tipográfica para propor traduções ao público leitor. Tendo, assim, como guia o desejo de verter um poema tipográfico para o português e a partir dessa discussão a respeito não apenas da obra experimental cummingsiana, mas também de sua posição no cânone estadunidense, foi eleito um poema que conjugasse diversos aspectos de seu trabalho para um exercício tradutório. O poema “!/o(rounD)moon,how”, da coleção *95 Poems* (1958), nos pareceu, assim, um bom candidato para o exercício aqui proposto.

95 Poems (1958) é o mais longo volume do poeta além de ser um dos mais arriscados. Como apontado acima, Cummings se afasta do grupo modernista, especialmente devido à exaltação do indivíduo e a seu deslumbramento perante a natureza, aspectos muito trabalhados neste volume em específico. Além disso, esse é um dos conjuntos de poemas nos quais o autor mais se atentou para a organização e, conseqüentemente, para o trabalho pictórico e para as possibilidades plásticas da língua. Harold C. Schonberg (1959 *apud* Kidder, 1979, p. 199) notou que Cummings “*paid a great deal of attention to the visual effect of facing pages*”, e isto implica não apenas na tipografia dos poemas, mas também na própria organização das sequências das obras ao longo do livro. O poema selecionado, então, não é apenas um poema ligado à vertente experimental tipográfica de Cummings, mas também apresenta a temática da natureza. Neste caso específico, trabalha com a imagem da lua:



!

o(rounD)moon,how
do
you(rouNd
er
that roUnd)float;
who
lly &(rOunder than)
go
:ldently(Round
est)

?

(Cummings, 2016, p. 765).

Carpenter (1997) afirma que poetas que trabalham com a visualidade do signo criam um “bloco semântico” paralelo a um bloco de granito ou madeira, que, em seguida, é talhado de modo a se tornar uma obra acabada. Em outras palavras, devemos imaginar que o poeta talha uma ideia inicial que parte de uma proposta semântica, sintática e formal, trazendo à luz, com isso, um poema visual. De fato, Cummings não produz especificamente um poema visual, mas o conceito de Carpenter (1997) de “bloco semântico” ilumina algumas questões a respeito do poema que auxiliam em sua análise. Neste caso, o “bloco semântico” de Cummings parece representar no poema o próprio movimento circular da lua em torno de seu eixo.

Com efeito, a primeira leitura pode causar estranhamento, principalmente devido ao trabalho tipográfico, corte de palavras e trabalho com maiúsculas e minúsculas. Algo a ser percebido, contudo, é a estrutura em sua totalidade. Após uma leitura inicial, já é possível notar que o poema é constituído de duas estruturas: 1. fora dos parênteses (“!o moon, how do you float; wholly & goldenly?”), e 2. dentro dos parênteses (“round rounder than round rounder than roundest”). Além disso, outro importante aspecto é a reiteração do questionamento feito à lua. Com isso, podemos dividir o poema, uma vez mais, em duas partes. A primeira indagação findaria com o “;”, sinal que na transliteração do grego antigo² é equivalente ao ponto de interrogação. A segunda, por seu turno, terminaria com o sinal gráfico “?”. Feitas estas primeiras considerações a respeito de “!o(rounD)moon,how”, tome-se agora as propostas de tradução e suas respectivas análises.

2. A primeira proposta de tradução

É o estado denominado “*iness*” (Cummings, 2016, p. 713), talvez, aquele do “eu” inescapável em que se encontra o tradutor quando deve, equilibrando-se entre os estratos verbal, rítmico e imagético da palavra, recuperar os sentidos de um poema. Parece contraditório assumir que um

² Em 1911, Cummings começa a cursar Harvard. Seus estudos se concentram na área de Clássicas e Literatura. Tendo consciência de sua formação e de seus conhecimentos de grego e latim, é possível considerar a possibilidade de o poeta trabalhar em seu idioma moderno, aspectos retirados de ambas as línguas estudadas, como bem notou Augusto de Campos (2015b).

trabalho de tamanha alteridade como o da tradução possa conter em seus processos algo, digamos, de uma tal “euloquência”. No entanto, a este respeito, sugere-nos algo, Walter Benjamin (2008, p. 79), com uma metáfora:

Da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (Benjamin, 2008, p. 79).

A parcela de objetividade poética mobilizada pelo tradutor no ato de tradução está determinada pelos caminhos que toma sua imaginação, tendo atingido um determinado grau de familiaridade com a poesia, especialmente com a do autor que busca traduzir, e com as técnicas e programas de tradução disponíveis em seu tempo. Em outras palavras, o que há de estético em um poema, ao ser vertido para outra língua, só o é, em certa medida, mediante um estado de “eu” que deve criar outra obra irrepetível como é a original, dela ecoando infinitesimalmente alguns sentidos e possivelmente alcançando outros, desde que sejam autorizados pelas leis que vigoram no texto fonte.

Em resumo, o ponto infinitamente pequeno em que a tangente toca a circunferência é o eco do original na tradução e esse contato o determinante do tipo de elaboração criativa tradutória deste mesmo eco na língua de chegada. A obra resultante é um poema transcrito único, como aponta Campos (2006, p. 34) das reflexões de Bense: uma informação estética outra, autônoma, em relação de isomorfia com a do original. Tome-se agora o poema “!/o(rounD)moon,how” de *95 poems* (1958), de Cummings e a primeira proposta de transcrição:

!	!
o(rounD)moon,how	a(voltA)lua,co
do	mo
you(rouNd	tu(volTa
er	nTe
that roUnd)float;	tal voLta)flutuas;
who	qual
lly &(rOunder than)	orbe &(vOltante alende)
go	va
:ldenly(Round	:liosA(Volta
est)	s)
?	?

(Cummings, 2016, p. 765).

Logo de início, é possível notar o trabalho de Cummings com o espaço corrente da folha. O poema espirra de forma assimétrica e causa estranhamento devido ao uso pouco convencional dos sinais gráficos e à fragmentação das palavras. Como nos casos de “wholly” e de “goldenly”, dois signos verbais que mediante o trabalho “[...] de microscopista decompondo o léxico” (Campos, 1980a, p. 184) de Cummings, tornam-se quatro. Aos olhos cuidadosos, a lua, fragmentária em um primeiro



momento, reorganiza-se por meio da afirmação e reafirmação de sua redondeza, marcada pelo signo “round”, entre parênteses. A palavra se contorce à vista do analista, fazendo movimentar-se uma letra maiúscula a cada repetição (*rouND*, *rouNd*, *roUnd*, *rOunder*, *Roundest*) e, com isso, circunscreve-se o poema à lua. A informação estética da obra orbita notadamente os termos “moon” e “round”, sendo ambos os signos os pontos de partida para a presente transcrição.

Fez-se patente, desde o primeiro momento, a escolha de palavras que recuperassem os sentidos de “round” e “moon”, sendo elas, respectivamente, “volta” e “lua”. Em “round” foi necessário pensar em um lexema de cinco letras para que a cada rodada uma letra fosse grafada em caixa alta, até que se completasse a órbita lunar sugerida pelo poema. Para isso, optou-se por “volta”, que atende não somente às necessidades da imagem poética, mas à urgência semântica do ser que dá voltas em si e exprime “redondeza”. Conquanto a escolha peque por não ser “volta” comum às três classes gramaticais assinaladas por “round” – verbo, substantivo e adjetivo –, inscrevendo-se nas duas primeiras, apenas, o arredondamento vocálico foi recuperado no estrato sonoro, o que reitera também o sentido semântico. Uma nova camada é adicionada por “volta” não apenas sugerir, mas denotar o retorno a um suposto ponto de partida, movimento próprio da lua e das palavras “round” e “volta”, mesmas, que reaparecem com variações no corpo de todo o poema, ofertando-lhe ciclicidade.

Com relação à iconicidade dos signos “volta” e “lua”, pode-se notar também uma novidade. No primeiro signo, o efeito que se obtém é o arredondamento no percurso da vogal semiaberta posterior arredondada para a consoante aproximante lateral velar (“ol”), em oposição ao segundo signo, em que ocorre o “desarredondamento” no percurso da vogal fechada posterior arredondada para a vogal aberta anterior não arredondada (“ua”)³. Em ambas as articulações, o estrato sonoro emula aspectos do ente lua que, assim, corporifica-se no poema. Em “volta”, a lua é crescente e, em “lua”, minguante. A dialética arredondamento-desarredondamento não está contida no poema de Cummings, em que todos os movimentos vocálicos sugerem o arredondamento ou o redondo, puramente, como nos casos de “round” e “moon”, respectivamente.

O exemplo sobre os signos “lua” e “moon” citado acima corresponde, dentro das noções elaboradas por Peirce (2005), ao ícone de tipo “imagem”. Nesta, a semelhança entre o significante e o significado se dá pela retomada das “qualidades simples” do último pelo primeiro (Peirce, 2005). O ícone de tipo “diagrama”, ainda segundo Peirce (2005), representa relações das partes da coisa em relações de suas próprias partes, analogicamente. No poema de Cummings, há um exemplo de diagrama, recuperado na tradução. Os morfemas acrescidos a “round” (“er” e “est”) provocam o crescimento da palavra, com o ápice em “rounder”, que aparece inteira no oitavo verso. Na tradução, o mesmo é feito com “volta” acrescido de “nte” e “s”. No poema em inglês, o crescimento do significante “round” representa, por analogia, o caráter aumentativo das qualidades de redondeza e inteireza assinaladas pelo significado. O procedimento é recriado em português com o ápice em “voltante”, também no oitavo verso. No décimo verso, finalmente, há a brusca diminuição no tamanho dos significantes; “round” e “volta”, reduzidos em relação a “rounder” e “voltante”, respectivamente, representam o significado do ente que retorna ao ponto de partida.

Segundo Augusto de Campos (1980b), a estrutura enquanto *gestalt* não corresponde à noção de que o todo é a mera soma de suas partes, mas à de que é algo qualitativamente diverso delas.

³ Esta é uma das possibilidades de articulação fonética para os termos mencionados.

Isto quer dizer que, em um poema, cada lexema encontra-se invariavelmente onde deveria estar e, para esta análise, que os termos acima mencionados não poderiam dispor dos sentidos icônicos descritos fora da realidade construída pelos poemas. A *gestalt* do poema de Cummings, malgrado não contenha os efeitos de desarredondamento obtidos tal qual na transcrição, autoriza-os, uma vez que a lua inscrita na obra do poeta é, por derivação de imagens, minguate em potência, devir de lua. Uma sugestão prática do que poder-se-ia entender pelo desarredondamento no poema de Cummings é o minguar das letras de “round” que, ao cederem espaço à próxima capitalização, retornam ao seu corpo diminuto.

É importante notar que, assim como no estrato sonoro, a imagem também cumpre seu papel na concreção dos elementos mobilizados pelo poema. A “fanopeia” de Pound⁴ é ponto chave para a compreensão da tipografia cummingsiana. Na proposta de transcrição apresentada, a redondeza das letras “o” e “u” espalhadas pelo poema do autor estadunidense são recuperadas quase sempre nos grafemas equivalentes: “volta” para “round”; “lua” para “moon”; “como” para “how do”; “tu” para “you”; “flutuas” para “float”; “qual orbe” para “wholly”; “valiosa” para “goldenly”. Ainda há a manutenção dos parênteses e o ganho de arredondamento em “tal” no lugar de “that”, mas no estrato sonoro. Todos estes elementos, juntamente ao movimento lunar sugerido pela capitalização periódica das letras de “volta” e pela organização fragmentária dos versos, mantidos na proposta, recriam o movimento criado pelo original e, assim, ecoam alguns dos seus sentidos e propõem outros.

Para as palavras-montagem “wholly” e “goldenly”, foi objetivada a seleção de signos correspondentes que atendessem a três demandas principais: uma de ordem semântica, em que o sentido total das palavras, à parte de suas subdivisões, denotaria respectivamente as noções de inteireza e valor, esta última metaforizada no ouro; outra de ordem sonora, que deveria reiterar a redondeza por meio das articulações fonéticas; e, por fim, a necessidade imagética. Esta impõe ao tradutor o resgate das palavras-montagem que, no original, fragmentam-se semântica e espacialmente. Em “qual/orbe”, a noção de inteireza é metaforizada nas noções de redondeza, que implica a fase da lua cheia: quando está totalmente preenchida; e de órbita, do movimento orbital em que o corpo volta ao ponto de partida e completa a sua trajetória. No plano sonoro, a escolha em português é ainda mais arredondada que “wholly”, uma vez que em “qual” há o percurso articulatorio do arredondamento e em “orbe” o redondo, puramente, a única disposição no correspondente em inglês. No plano da imagem, houve a perda da montagem, pois as escolhas lexicais não formam uma unidade de sentido, como no inglês. Manteve-se, contudo, a correspondência entre “who-” e “qual-”, ambos pronomes relativos/interrogativos.

Em “valiosa”, perde-se o plano metafórico, já que a noção de valor não mais encontra o seu par na noção de ouro, como no original. No plano sonoro, o arredondamento é mantido e, por isso, o eco em “ó” entre as palavras montagem em português recupera a rima em “oly” entre os termos correspondentes em inglês. Em relação ao plano imagético, a montagem foi mantida e o termo em português se deriva em outros dois, como no inglês; va- frente a go- e -liosa frente a -lidenly. O verbo “vá” permitiu recuperar também a montagem entre os versos nove e onze, que

⁴ Segundo Ezra Pound (1991), é possível carregar as palavras de sentido de três formas: 1. fanopeia, 2. melopeia e 3. logopeia. A primeira, então, seria a criação de “[...] uma imagem visual na mente do leitor” (Pound, 1991, p. 37, nossa tradução).

constituem “goest”, forma arcaica do verbo “ir” na segunda pessoa do singular no inglês. No poema transcrito, a solução correspondente “vas” (va + s), também montagem entre os versos nove e onze, corresponde ao modo subjuntivo do português (“vás”) ou ao modo indicativo do galego (“vas”)⁵, ambos do verbo “ir” na segunda pessoa do singular, como no inglês. Essa construção retoma o movimento do ente lua, que se constela no corpo do poema.

Finalmente, para o verbo “est” latino (ser, estar), contido no último verso, que se une não apenas a “go” mas também a “round” em composto superlativo, a solução proposta é a forma abreviada do verbo “to be” conjugado, em inglês: um simples “s”. A proposta recupera a inflexão da montagem presente nos dois últimos versos do original (“roundest”) e sugere uma espécie de tradução em camadas, na qual o texto em inglês é vertido ao português e o texto em latim, ao inglês.

3. A segunda proposta de tradução

Britto e Martins (2023) vêm nos lembrar que a tradução de poesia apresenta especificidades próprias quando comparada à tradução de outros gêneros textuais. Com efeito, não é possível exigir de uma tradução que esta capte todas as características reconhecidas como importantes do poema original, o que deve ser esperado é sua leitura como poema na língua meta (Britto, 2015; Britto & Martins, 2023). Resumindo de modo esquemático, o que Britto e Martins (2023, p. 11-12) propõem é que ao afirmarmos que um poema B seja uma tradução de A desejamos dizer:

- (i) A é um objeto verbal no idioma α dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de α considere um poema;
- (ii) B é um objeto verbal no idioma β dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de β o considere um poema; e
- (iii) Leitores que conhecem as características definidoras de um poema tanto em α quanto em β consideram que há entre A e B uma certa relação de analogia – ou seja, que há 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 β mas desconheça o idioma α ler B, pode-se dizer que ela leu A (Britto, 2006, p. 1, *apud* Britto & Martins, 2023, p. 11-12).

Feitas algumas ressalvas, de certo modo, este esquema entra em concordância com a recriação como proposta por Haroldo de Campos (2011), já que esta pressupõe uma nova informação estética autônoma, como mencionado anteriormente; isto é, também deve ser visto como poema pelos falantes de β . Além disso, a relação de isomorfia estabelecida entre as obras diz respeito à correspondência aproximada de características particulares de A em B.

O poeta concreto afirmou também que além de criação, traduzir poesia seria, antes de tudo:

Uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de

⁵ Conxugación do verbo “ir”.

uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso (Campos, 2011, p. 42).

À vista desse comentário e frente à primeira proposta tradutória, temos sempre que levar em consideração não apenas o poema que temos à frente, mas também a própria obra conjunta do autor. Traduzir é sempre uma ação autorizada pelo texto e (talvez) pela técnica, para tanto, conhecer os limites é essencial para não verter algo não autorizado. Traduzir é a forma mais atenta de ler, conseguindo, assim, acesso aos “[...] mecanismos e engrenagens mais íntimos” do texto, como afirma Haroldo de Campos (2011, p. 45).

Tendo em vista essas ideias de Haroldo de Campos, buscou-se observar a sua teoria na prática e, para tanto, muito foi levado em consideração do exercício tradutório de seu irmão, Augusto de Campos, aquele que efetivamente levou a cabo transcrições de poemas do poeta aqui contemplado já na década de 60. O concreto mais jovem afirma que traduzir Cummings seria, na verdade, uma “[...] recodificação não ortodoxa de poemas”, ou melhor, “[...] ‘intradução’ (não-tradução? tradução interna ou interior ou íntima?) do texto” (Campos, 2015c, p. 41).

Destarte, a partir do conceito de “intradução”, buscamos, uma vez mais, revolver o interior do poema cummingsiano de modo a fazer emergir novas possibilidades de sentido. Apresentamos, abaixo, a segunda proposta de tradução:

!	!
o(rounD)moon,how	o(curvA)lua,co
do	mo
you(rouNd	tu(em curVas
er	e re
that roUnd)float;	cuRvas)flutuas;
who	ente
lly &(rOunder than)	ira &(cUrvando maisque)
go	fa
:ldenly(Round	:ceira(Curva
est)	está)
?	?

(Cummings, 2016, p. 765).

De forma semelhante à tradução anterior, mostrou-se necessário pensar em um lexema de cinco letras, de modo a reproduzir em português o trabalho com as capitalizações, aspecto que, em ambas as traduções, foi visto como essencial. Desta vez, contudo, optou-se pelo adjetivo “curva”, o qual permitiu variações similares ao original. Assim, enquanto “round” se comportou como adjetivo, substantivo e verbo, buscamos trabalhar as mesmas possibilidades na versão em português. À vista disso, traduzimos “round” por “curva” no singular e plural e “rounder” pelo gerúndio, “curvando”, o qual cria a ideia de movimento contínuo trabalhado pelo poeta a partir da imagem do movimento circular do contorno da lua. Todavia, ao vertermos “roundest”, nos deparamos uma vez mais com um desafio. O sufixo “est” pode tanto completar o sentido de “round”, estabelecendo um superlativo

– sufixo “est” carrega o sentido em inglês de “most” – quanto funcionar como o verbo “est” latino (ser, estar). Como mencionado anteriormente, Cummings estudou Línguas e Literaturas Clássicas em Harvard. Ademais, em muitos momentos buscou, experimentalmente, trabalhar o inglês como língua flexionada. Deste modo, não seria estranho trabalhar mais de um sentido com o sufixo escolhido, principalmente por isolá-lo no último verso, demarcando sua importância, isto é, a essência de “ser” da lua, presente com o verbo em latim. Optou-se, assim, diferentemente de acrescentar um sufixo em “curva”, por privilegiar o verbo latino, vertendo para o português: “Curva está”. A opção do verbo “estar” na terceira pessoa do singular, no presente do indicativo, se deve ao fato deste conter “est” fonética e semanticamente. De fato, perde-se o duplo sentido presente no inglês, além de se perder o latim. Contudo, acreditamos que estruturalmente, aproxima-se do poema original, principalmente por traduzirmos a materialidade das letras.

Além da possibilidade de verter para substantivo, verbo e adjetivo, outro fator decisivo para a escolha de “curva” foi a possibilidade de criação visual. Conquanto saibamos que “*round moon*” crie a imagem da “lua cheia”, especialmente pela reiteração no plano do som, ampliando o sentido semântico, como anteriormente exposto, acreditamos que a letra c- carrega em si, assim como os parênteses, a imagem da lua crescente e minguante. Deste modo, apesar de não se trabalhar o arredondamento vocálico do original, nem tampouco o arredondamento-desarredondamento trabalhado na tradução anterior, buscou-se uma saturação imagética na segunda, desejando reiterar a própria figura da lua ao longo da nova codificação estética. Haroldo de Campos afirmou a importância do conhecimento da técnica do traduzido. Sabemos que Cummings tinha apreço pela figura da lua crescente, fazendo uso desta, para além de seus poemas, em muitas pinturas também: “*Some of his paintings picture the moon as a precise fine arc, ‘thinner than a watchspring’ (ViVa, xiv); in some, however, it is a blur, a crumbling hunk of paint distinctly ‘shadow eaten’*” (Kidder, 1979, p. 208). Esse arco fino e preciso parece se comportar como os parênteses que trabalhou em diversos poemas para figurativizar a lua, e, desta vez, a partir da tradução, acreditamos que o c-, principalmente na última volta de “curva”, que se encontra em caixa alta, figurativizará de igual modo a lua crescente cummingsiana.

Ademais do trabalho com a expressão “*round*”, Cummings também trabalhou com “*wholly*” e “*goldenly*”. Desintegrando ambas, a partir de seu trabalho de microscopia, traz à luz mais sentidos para a obra. Ao decompor “*wholly*”, uma vez mais, cria o sentido do “ser”, por inserir no poema o pronome interrogativo “*who*” (quem), reiterando o questionamento do poema, presente no “;”, do grego, da primeira estrutura, e no “?” da segunda. Com isso em mente, foram pensadas maneiras de se traduzir o advérbio “*wholly*” e, simultaneamente, manter o conceito de “ser” característico de “*who*”. Foi assim que a palavra-montagem “enteira” surgiu. A tradução de “*wholly*” seria algo como “completamente”, “totalmente” ou mesmo “integralmente”. Traduzimos, contudo, não por um advérbio, mas pelo adjetivo “inteira”, que caracterizaria a inteireza da lua cheia, sua redondeza. Tal lexema permitiu, a partir de uma ínfima mudança, ou seja, trocando a letra i-, pela e-, a aparição do substantivo “ente”, que traduziria a ideia de “*who*” ser uma espécie de “pronome interrogativo do caso reto” remodelado pelo substantivo “ente”, apesar de não traduzir na mesma classe das palavras do original.

“*Goldenly*” apresentou outra dificuldade, desta vez somada à rima com “*wholly*”. O advérbio escolhido pelo poeta, ademais do sentido de ouro, ou amarelo, características de “*gold*” (ouro),

também carrega consigo o conceito de “radiante”, “esplendoroso”, “lustroso”, “brilhante”, ou seja, características positivas e, diríamos, físicas da lua. Tendo em vista este campo de sentidos, procuramos termos em português que se aproximassem da escolha original e, ao mesmo tempo, oferecesse novas possibilidades de tradução neste campo apartado do sentido de “ouro” e “amarelo”. Escolhemos, assim, outro adjetivo, o que estaria de acordo com o adjetivo “inteira”, e que, simultaneamente, está em consonância com os advérbios originais, já que ambas as escolhas se mantêm na mesma classe gramatical. Ademais, manteríamos, assim, a rima do poema. “Faceira”, então, nos pareceu uma opção válida por rimar com “inteira”, mantendo assim o ritmo. Uma rápida busca no dicionário e saberemos que o adjetivo “faceiro”, aqui em sua desinência feminina, significa aquele que tem por hábito enfeitar-se, o que é garboso ou mesmo galante e elegante, e até mesmo contente. Tais sentidos se harmonizam com o conceito de radiante de “goldenly” e, com isso, parecem autorizar tal tradução.

“Goldenly”, porém, não deve ser traduzido apenas como advérbio, pois, assim como “wholly” é fragmentado, fazendo surgir o verbo “to go”, no imperativo (go). Tal verbo, uma vez mais, reitera a ideia de movimento presente no poema cummingsiano. Como vimos anteriormente, a primeira proposta de tradução consegue manter o verbo encontrando em “valiosa”: o imperativo afirmativo “vá”. Com “faceira”, contudo, temos a possibilidade do verbo “fazer”, especialmente no estrato sonoro (faz). Essa ideia de movimento lunar, na verdade, é reconstruída com a decomposição de “ente-ira”. Temos aqui, quiçá, o futuro do presente de “ir”, que poderia reestruturar o verbo inglês (irá) no corpo do poema, mas em outro verso. Ademais, “faceira” apresenta a possibilidade da imagem das “faces” da lua, por conter em sua estrutura este substantivo, o que reorganizaria o conceito de plenilúnio, com a plenitude da lua.

4. Considerações finais

O estudo da obra de E. E. Cummings possibilita ao tradutor a apreciação da palavra em sua totalidade. À vista das propostas de transcrição apresentadas neste trabalho, é necessário enfatizar o quanto é importante, para o autor, a manipulação do espaço poético. O tempo, coordenada há muito conhecida pela poesia universal, cede lugar relevante ao espaço na obra de Cummings, que opera o branco da folha de maneira a esconder a geografia dos signos linguísticos.

Em um poema de forma fixa, há razoável correspondência entre as experiências da audição e da leitura, não sendo a primeira “desmentida” pela segunda, nesta ordem determinada. Isto ocorre, pois a percepção do tempo neste tipo de poema não implica o mapeamento de suas palavras na folha, sendo as cesuras capturadas pelos ouvidos atentos, que fazem tornar o próximo verso à margem esquerda imaginada. Num poema como “!/o(rounD)moon,how”, não é suficiente ouvir atentamente. Sem dúvidas, a escuta dos poemas tipográficos de Cummings, por mais atenta que fosse, trairia seu plano gráfico. Nestes poemas, a leitura deixa de ser latente e se torna patente. A capitalização das letras, uma a uma, no poema transcrito, é o melhor exemplo deste argumento: a coordenada do espaço, agora, tem tanta relevância quanto a do tempo no poema.

O exercício da tradução como crítica e como criação, o qual contempla em tese Haroldo de Campos ([1963] 2006), foi o norte para a realização do presente artigo. No processo de conhecer a obra de Cummings, bem como a de seus tradutores em língua portuguesa, muito se pôde



vislumbrar a respeito do projeto transcriativo dos poetas paulistas. Segundo Haroldo de Campos (2011), um poema se torna sedutor e propenso à recriação na medida em que se encontra inçado de dificuldades. Frente a essa ideia e à palavra complexa (e motivada) do poeta estadunidense, buscamos verter ao português alguns sentidos de um de seus poemas experimentais, na medida em que isto abrisse espaço a recriações possíveis. Em constante estado de análise, buscamos também elucidar as escolhas para as transcrições e com isso contribuir com a pesquisa sobre um autor que merece mais a atenção dos leitores, tradutores e estudiosos de poesia.

Referências

- Bast, L. S. D. (2011). *A case study of E.E. Cummings: the past and presence of modernist literary criticism*. [Master's Thesis]. Dalhousie University. <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/14180>
- Beach, C. (2003). *The Cambridge Introduction to twentieth century American poetry*. Cambridge University Press.
- Benjamin, W. (2008). A tarefa-renúncia do tradutor. (S. K. Lages, Trad.). In L. C. Branco (Org.), *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português* (pp. 66–81). FaLe UFMG.
- Britto, P. H. (2015). A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Eutomia*, 16(1), 102–117.
- Britto, P. H. & Martins, M. A. P. (2023). “Quem tem razão é o próprio amor”: uma nova tradução brasileira de “The phoenix and the turtle”, de William Shakespeare. *Cadernos de Tradução*, 43(1), 1–21. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e93085>
- Campos, A. (1980a). Poema, ideograma. In A. Campos, H. Campos & D. Pignatari. *Mallarmé* (pp. 181–186). Editora Perspectiva.
- Campos, A. (1980b). Poesia, estrutura. In A. Campos, H. Campos & D. Pignatari. *Mallarmé* (pp. 177–180). Editora Perspectiva.
- Campos, A., Campos, H., & Pignatari, D. (2014). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. Ateliê Editorial.
- Campos, A. (2015a). E. E. Cummings: olho e fôlego. In E. E. Cummings. *Poem(a)s* (pp. 23–26). (A. Campos, Trad.). Editora Unicamp.
- Campos, A. (2015b). E. E. Cummings, sempre jovem. In E. E. Cummings. *Poem(a)s* (pp. 13–20). (A. Campos, Trad.). Editora Unicamp.
- Campos, A. (2015c). Intradução de Cummings. In E. E. Cummings. *Poem(a)s* (pp. 37–43). (A. Campos, Trad.). Editora Unicamp.
- Campos, A. (2015d). Não, obrigado. In E. E. Cummings. *Poem(a)s* (pp. 27–32). (A. Campos, Trad.). Editora Unicamp.
- Campos, H. (2011). *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutória*. FaLe UFMG.
- Carpenter, M. L. (1997). A tradução de poesia visual. *Cadernos de Literatura em Tradução*, 1, 81–92. <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i1p81-92>
- Cummings, E. E. (2016). “50 !/o(rounD)moon,how”. In E. E. Cummings. *Complete Poems: 1904-1962* (765). Liveright.
- Derrida, J. (1992). Mallarmé. In J. Derrida. *Acts of Literature* (pp. 110–126). Routledge.
- Friedman, N. (1960). *E. E. Cummings: the art of his poetry*. John Hopkins Press.



- Friedman, N. (1992). NOT “e. e. cummings”. *Spring, The Journal of the E. E. Cummings Society*, 1, 114–121.
- Gómez-Jiménez, E. M. (2010). Translation problems in E. E. Cummings’ experimental poetry: visual appearance, plays on words and punctuation marks. *ES. Revista de Filología Inglesa*, 31, 139–160.
- Kennedy, R. (1992). E. E. Cummings: minor-major poet. *Spring, New Series*, 1(1), 37–45.
- Kidder, R. (1979). *E. E. Cummings: an introduction to the poetry*. Columbia University Press.
- Marks, B. (1964). *E. E. Cummings*. Twayne Publisher.
- Peirce, C. S. (2005). *Semiótica*. (J. T. Coelho Neto, Trad). Editora Perspectiva.
- Pinheiro, C. R. (1999). Introdução. In E. E. Cummings. *livrodepoemas* (pp. 9–21). (C. R. Pinheiro, Trad.). Assírio & Alvim.
- Pound, E. (1991). *ABC of Reading*. Faber & Faber.
- Tinelli, A. B. (2022). W. H. Auden em tradução: o verso livre de “Musée de Beaux Arts”. *Cadernos de Tradução*, 42(1), 1–18. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2022.e84688>
- Wegner, R. (1965). *The prose and poetry of E. E. Cummings*. Harcourt, Brace & World, Inc.

Notas

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: L. Teixeira, H. Estupiña

Coleta de dados: L. Teixeira, H. Estupiña

Análise de dados: L. Teixeira, H. Estupiña

Discussão dos resultados: L. Teixeira, H. Estupiña

Revisão e aprovação: L. Teixeira, H. Estupiña

Conjunto de dados de pesquisa

Parte de tese de doutorado em desenvolvimento a respeito da poética de E.E. Cummings. Pesquisa em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp *campus* de Araraquara sob orientação da Profa. Dra. Fabiane Borsato.

Financiamento

CAPES-DS “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os autores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não



exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

Editores

Andréia Guerini – Willian Moura

Revisão de normas técnicas

Alice S. Rezende – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Histórico

Recebido em: 22-05-2024

Aprovado em: 23-09-2024

Revisado em: 12-12-2024

Publicado em: 02-2025

