

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



UFPEL

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dirty Poem – Ferreira Gullar em inglês

Ana Paula Chamorro Bonow

Pelotas, 2021

ANA PAULA CHAMORRO BONOW

***Dirty Poem* – Ferreira Gullar em inglês**

Dissertação de Mestrado apresentada
como um dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre em Letras pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juliana Steil

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B111d Bonow, Ana Paula Chamorro

Dirty Poem – Ferreira Gullar em inglês / Ana Paula Chamorro Bonow ; Juliana Steil, orientadora. — Pelotas, 2021.

95 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Ferreira Gullar. 2. Leland Guyer. 3. Poema sujo. 4. *Dirty Poem*. 5. Tradução de poesia. I. Steil, Juliana, orient. II. Título.

CDD : 809

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Juliana Steil – Orientadora (PPGL/UFPeI)

Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins (PPGL/UFPeI)

Prof.^a Dr.^a Carolina Geaquinto Paganine (POSLING/UFF)

Prof. Dr. Alfeu Sparemberger – Suplente (PPGL/UFPeI)

A arte existe porque a vida não basta.

Ferreira Gullar

À Lili.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me dar o dom mais importante de todos, o dom da vida.

Agradeço ao meu pai, pelo apoio permanente que recebi desde o princípio da realização deste trabalho.

Aos demais familiares, pela ajuda dada nos momentos necessários.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Juliana Steil, pelas observações e recomendações feitas durante a elaboração deste trabalho.

Aos meus amigos e colegas, pelo incentivo e auxílio proporcionados a todo instante.

RESUMO

BONOW, Ana Paula Chamorro. ***Dirty Poem – Ferreira Gullar em inglês***. 2021. 104f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

O presente estudo propõe uma análise da tradução para a língua inglesa de *Poema Sujo*, uma das obras mais importantes do poeta Ferreira Gullar. Inicialmente, é discutida a trajetória poética de Gullar, desde seu início até a elaboração de *Poema Sujo* (1976), em Buenos Aires, e se examinam as condições que desencadearam o surgimento do poema, bem como a diversidade de temas e estilos nele abrangidos. É analisada, em seguida, a tradução de Leland Guyer, *Dirty Poem* (2015), a partir de elementos centrais da estrutura poética do texto original. Finalmente, o trabalho apresenta uma análise do paratexto da tradução em comparação com outros textos da recepção crítica de Gullar em inglês.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; Leland Guyer; *Poema Sujo*; *Dirty Poem*; tradução de poesia.

ABSTRACT

BONOW, Ana Paula Chamorro. ***Dirty Poem – Ferreira Gullar in English***. 2021. 104f. Thesis (Master Degree in Letters) - Graduate Program in Letters, Letters and Communication Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2021.

This study proposes an analysis of the translation into English of *Poema Sujo*, one of the most important works of the poet Ferreira Gullar. Initially, it is discussed Gullar's poetic trajectory, from its beginning until the elaboration of *Poema Sujo* (1976), in Buenos Aires, examining the conditions that triggered the emergence of the poem, as well as the diversity of themes and styles covered in it. Next, it is analyzed Leland Guyer's translation, *Dirty Poem* (2015), based on central elements of the poetic structure of the original text. Finally, the work presents an analysis of the translation's paratext in comparison with other English texts about Gullar.

Keywords: Ferreira Gullar; Leland Guyer; *Poema Sujo*; *Dirty Poem*; poetry translation.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	10
Quadro 2	36
Quadro 3	37
Quadro 4	39
Quadro 5	39
Quadro 6	41
Quadro 7	43
Quadro 8	44
Quadro 9	50
Quadro 10	51
Quadro 11	52
Quadro 12	53
Quadro 13	53
Quadro 14	54
Quadro 15	55
Quadro 16	57
Quadro 17	57
Quadro 18	59
Quadro 19	61
Quadro 20	62
Quadro 21	63
Quadro 22	64
Quadro 23	65

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Poema “girassol” de Ferreira Gullar	21
Figura 2: Epígrafe do texto “Exile and the sense of place in Ferreira Gullar’s dirty poem”	78
Figura 3: Capa de <i>Dirty Poem</i> , tradução de Leland Guyer.....	81
Figura 4: Capa do livro <i>Two American Scenes</i>	10

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 FERREIRA GULLAR E <i>POEMA SUJO</i>: A TRAJETÓRIA DO POETA, O POEMA E SUAS TRADUÇÕES	16
1.1 Ferreira Gullar – percurso até <i>Poema Sujo</i>	16
1.2 <i>Poema Sujo</i>	26
1.3 Traduções de <i>Poema Sujo</i>	31
2 <i>POEMA SUJO</i> EM LÍNGUA INGLESA.....	33
2.1 Elementos regionais.....	34
2.2 Expressões tabu.....	47
2.3 Elementos formais.....	51
2.3.1 Tipos de verso.....	51
2.3.2 Reiteraões vocálicas e consonantais	60
2.3.3 Onomatopeias.....	63
3 O PARATEXTO DE <i>DIRTY POEM</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS.....	90

INTRODUÇÃO

Do ponto de vista da visibilidade no cenário mundial, o sistema literário brasileiro pode ser considerado, como já argumentava Heloísa Barbosa (1994), “pequeno”. Essa afirmação não decorre de um julgamento quanto à qualidade, valor ou tamanho da literatura brasileira. Porém, é inegável que o Brasil, enquanto país neocolonial, ocupa uma posição de subordinação no panorama global, sobretudo devido a fatores de ordem cultural, política e econômica (BARBOSA, 1994, p. 5)¹.

Esta situação leva a pensar sobre o que levaria um sistema literário considerado “forte” a importar uma literatura periférica, como a de língua portuguesa, e, em particular, a literatura brasileira. Para Kristal Bivona (apud MELO, 2017), a crescente disponibilidade da literatura brasileira traduzida se deve aos investimentos governamentais e privados para promovê-la no exterior. Essa visão, no entanto, assevera Cimara Valim de Melo, “Mapping Brazilian Literature Translated into English” (2017), não tem sido unanimemente sustentada, uma vez que a temática “literatura brasileira em tradução” apresenta posições divergentes.

Segundo Agnes Rissardo (2015), o imaginário estrangeiro há décadas é alimentado por uma representatividade ora exótica, ora decadente do Brasil de maneira a influenciar as escolhas do mercado literário, principalmente o europeu (RISSARDO, 2015, p. 1). Essa dualidade temática das obras brasileiras traduzidas (sobretudo as de prosa ficcional), continua a autora, ocorrem em países como a França, por exemplo, desde a segunda metade do século XX e permanecem até os dias atuais, contribuindo para a perpetuação de estereótipos da cultura brasileira (RISSARDO, 2015, p. 1). Quanto às razões para esse fenômeno, Rissardo aponta que

O fascínio do mercado literário francês pelo Brasil exótico pode ser observado por meio da repercussão na mídia daquele país das obras de autores contemporâneos, tais como Milton Hatoum e Chico

1 “From the point of view of visibility in the world scene of literature, it is possible to say that the Brazilian system is ‘small’. The use of this word does not imply any judgement relative to the value, quality or even size of the Brazilian system. However, it is undeniable that Brazil, as a neo-colonial debtor nation (...) occupies a subordinate position in the world panorama. It is for this reason that the Brazilian system can be seen as ‘small’, ‘minor’ or ‘weak’. This state of affairs is the result of economic and political factors (...)”.

Buarque, cuja ênfase na escolha da Amazônia como cenário, no caso do primeiro, e na imagem de cantor e compositor popular, carioca e amante do futebol, no caso do segundo, não deixa dúvidas quanto à intenção de reforçar estereótipos para atrair o leitor. Já o segundo eixo temático começou a se delinear na década de 1990, com a repercussão das traduções de romances de Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Paulo Lins: o do brutalismo, favela e violência urbana. Some-se a isso, o grande sucesso na Europa, em 2002, do filme “Cidade de Deus”, inspirado no romance homônimo de Lins. Aqui, o brasileiro cordial e alegre cede lugar aos assassinos frios e aos marginalizados pela sociedade contemporânea; e a Bahia mítica de festas e prazeres se transforma no “inferno provisório” dos centros urbanos e favelizados, de imensas desigualdades sociais (RISSARDO, 2015, p. 2).

Um fenômeno muito semelhante ao caso francês marcou o início da história da tradução da literatura brasileira para a língua inglesa, conforme aponta um estudo realizado por Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista e Else R. P. Vieira (2009). Segundo os autores, as traduções em língua inglesa começaram com relatos de viajantes, como Richard Burton, cônsul britânico no porto de Santos, e que morou em São Paulo entre 1865 e 1869. As obras selecionadas por Richard Burton e sua esposa, Isabel Burton², estavam relacionadas, de alguma forma, com a paisagem exuberante local e a figura do indígena brasileiro, o que contribuiu para o despertar de um interesse por uma faceta exótica da literatura brasileira.

Ainda segundo Batista e Vieira (2009, p. 19), o exotismo presente em uma literatura nacional possibilita seu reconhecimento e legitimidade no sistema literário internacional. Em contrapartida, essa proposta responde muito mais a critérios externos do que uma dinâmica interna do sistema literário que representa. Batista e Vieira (2009) argumentam que, contudo, é apenas submetendo-se a esse processo de exotização que as literaturas conhecidas como pós-coloniais ficam à disposição do leitor metropolitano. Ademais, essa representação comprometida com a imagem exótica

proposta pelo estrangeiro e incorporada pela intelectualidade nacional em formação, determinaria o fluxo cultural periferia-centro.

2 Traduções de obras brasileiras realizadas por Burton: *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e *Manuel de Moraes, crônica do século XVII*, de J. M. Pereira da Silva (1866). Traduções realizadas por Isabel Burton: *Iracema* (1865), de José de Alencar.

A tradução de *O Uruguai*, realizada por Burton, foi publicada em 1982 nos Estados Unidos pela Universidade da Califórnia; enquanto as traduções de *Manuel de Moraes, crônica do século XVII* e *Iracema* foram publicadas na Inglaterra em 1986 em volume único (BATISTA E VIEIRA, 2009, p. 16).

Ela explica, ademais, a ausência do cânone tradutório por um longo período de um autor tão reconhecido no Brasil, como Machado de Assis, que foge a essa classificação e que, portanto, só seria traduzido em inglês em 1952 (GARCIA, 1975, p. 55, apud BATISTA E VIEIRA, 2009, p. 19).

É somente após quase quatro séculos de desinteresse que ocorreu uma emergência de traduções da literatura brasileira para a língua inglesa no final do século XIX, ainda que em pequeno número, sinalizando interesses comerciais estabelecidos entre Inglaterra e Brasil. A presença dos britânicos no Brasil demonstra como esses interesses prevaleciam sobre os interesses culturais, além do fato de que as traduções obedeciam mais a esforços pessoais dos tradutores envolvidos do que a algum interesse institucional dos britânicos (BATISTA; VIEIRA, 2009, p. 20).

Concentrando-se em uma análise das traduções para a língua inglesa de obras literárias brasileiras a partir do século XX, Melo (2017) informa que poucos escritores receberam atenção internacional através de traduções para a língua inglesa, e alguns trabalhos de tradução demonstram aparentes diferenças entre os processos de recepção literária no cenário nacional e internacional (MELO, 2017).

Se, por um lado, continua Melo, Machado de Assis é reconhecido como um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos, por outro, teve um impacto mínimo no exterior em termos de tradução (MELO, 2017). Uma parte considerável das publicações em língua inglesa do escritor ocorreram, principalmente, nos Estados Unidos e no Reino Unido, sobretudo em razão dos esforços da academia (MELO, 2017). De fato, raramente conseguiram mais do que uma segunda edição, demonstrando o paradoxo entre dentro e fora do Brasil em termos de recepção literária (MELO, 2017). Além disso, outras coletâneas de obras selecionadas de Machado de Assis foram publicadas, como é o caso de *A Chapter of Hats: Selected Stories*, traduzido por John Gledson; porém, o autor brasileiro não parece ter alcançado público considerável fora do Brasil (MELO, 2017).

Com efeito, Melo compreende que essas discrepâncias na recepção da literatura brasileira dentro e fora do Brasil trazem à tona questões sobre as tendências da tradução ao longo do século XX. Os motivos para uma tradução

mínima podem estar ligados ao idioma em que as obras literárias são produzidas, sendo o português uma língua marginalizada (MELO, 2017).

No início do século XX, continua Melo, as traduções para o inglês eram realizadas por editores e estudiosos da literatura brasileira, e, no pós-guerra, passaram a ser realizados por pessoas ligadas às universidades. Já a partir dos anos de 1990, segundo Melo, é possível observar três marcos importantes: Paulo Coelho, traduzido para mais de setenta idiomas; as retraduições de Clarice Lispector, as quais permitiram que a autora fosse mais uma vez colocada no panorama das letras mundiais; e os esforços de agentes internacionais e editoras e a participação de autores em eventos literários (MELO, 2017). O aumento no volume das traduções de autores contemporâneos estaria ligado ao fato de a abordagem destes estar mais ligada a temas universais do que a questões de identidade nacional (MELO, 2017).

Outro fator importante a se destacar diz respeito, segundo Lilia Baranski Feres e Valéria Silveira Brisolara (2016), aos investimentos realizados pela Fundação Biblioteca Nacional no sentido de disseminar a literatura criada por escritores brasileiros (BARANSKI; BRISOLARA, 2016, p. 147). De acordo com as autoras, o auxílio da verba federal promoveu um crescimento do número de obras traduzidas no exterior (BARANSKI; BRISOLARA, 2016, p. 153).

No caso da tradução de poesia brasileira especificamente, um estudo realizado por Elizamara Rodrigues Becker (2020) divide as traduções em três categorias de publicações: de poesia exclusivamente brasileira, mas de poetas diversos; de poesia latino-americana de poetas diversos, incluindo brasileiros; de poesia de um poeta brasileiro específico (BECKER, 2020, p. 124).

Entre as antologias de poesia exclusivamente brasileira, mas de poetas diversos, Becker (2020, p. 125) destaca, entre as mais recentes, *Poets of Brazil: a bilingual selection / Poetas do Brasil: uma seleção bilíngue*, organizada e traduzida integralmente por Frederick G. Williams, e publicada em 2004 em parceria entre as editoras da Universidade Federal da Bahia e a da Brigham Young University Studies Provo (Utah). A obra divide os poetas brasileiros em períodos históricos – desde o colonial até o republicano no século XX – e conta com cento e vinte poemas de trinta e um poetas, incluindo poetas anteriores ao Modernismo (BECKER, 2020, p. 125).

Já em 2010, passou a circular a antologia *Brazil's folk-popular poetry — “A literatura de cordel”: a bilingual anthology in English and Portuguese*. Organizada e traduzida por Mark J. Curran, e publicada pela a Trafford Publishing, a antologia reúne nomes populares de repentistas nordestinos conhecidos (BECKER, 2020, p. 126)³.

Destaca-se, ainda, uma antologia poética que, de acordo com Becker (2020, p. 126/127) vai além da categorização inicial: *The PIP anthology of world poetry of the 20th century*. É uma edição bilíngue, publicada em 2003 pela editora Green Integer e organizada por Régis Bonvicino, Michael Palmer e Néelson Ascher, e prefaciada por João Almino⁴.

No caso das antologias de poesia de um poeta brasileiro específico, Becker (2020, p 128) afirma que, apesar da aparente abundância de exemplares, o número é proporcionalmente tímido considerando a quantidade de poetas brasileiros. Como exemplo atual, Becker (2020, p. 128/129) menciona o livro *Rilke Shake* de Angélica Freitas (2007), traduzido, sob mesmo título, por Hilary Kaplan e publicado em 2015 pela editora Phoneme, de Los Angeles.

Segundo um levantamento realizado por Juliet Attwater (2011) em *Translating brazilian poetry: a blueprint for a dissenting canon and cross-cultural anthology*, foram encontrados vinte e três poemas de Ferreira Gullar publicados em seis antologias⁵. Posteriormente a este levantamento, foi publicada pela

3 Estão presentes nesta antologia os poetas Leandro Gomes de Barros, Rodolfo Coelho Cavalcante, João Ferreira de Lima, Cícero Vieira da Silva, João Martins de Atayde, Chiquinho do Pandeiro e Mestre Azulão, Delarme Monteiro da Silva, Franklin Maxado Nordestino e Manoel Camilo dos Santos.

4 A antologia conta com poemas de Francisco Alvim, Arnaldo Antunes, Nelson Ascher, Carlos Ávila, Carlito Azevedo, Lenora de Barros, Régis Bonvicino, Angela de Campos, Age de Carvalho, Ana Cristina Cesar, Horácio Costa, Júlio Castañon Guimarães, Paulo Leminski, Duda Machado, Antônio Moura, Torquato Neto, Claudia Roquette-Pinto, Waly Salomão, Frederico Tavares Bastos Barbosa e Josely Vianna Baptista (BECKER, 2020, p. 127).

5 Segundo levantamento de Attwater (2011, p. 222/223), as obras traduzidas de Gullar podem ser encontradas nas seguintes antologias poéticas: Bishop, Elizabeth & Emanuel Brasil (eds.) (1972): *An Anthology of 20th Century Brazilian Poetry*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press (1 poema traduzido); Brasil, Emanuel & William Jay Smith (eds.) (1983). *Brazilian Poetry 1950-1980*, Portuguese & English texts, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press Wesleyan Poetry in Translation Series (5 poemas traduzidos); Weissbort, Daniel (ed.) (1994): *Modern Poetry in Translation, Modern Poetry From Brazil*, MPT New Series No.6, Winter '94-95, English text only, King's College London (4 poemas traduzidos); Williams, Frederick G. (2004): *Poets of Brazil: A Bilingual Selection*, Provo & Salvador: Brigham Young University Studies & Universidade Federal de Bahia (6 poemas traduzidos); White, Stephen F. (1997): *International Review of Poetry*, Greensboro: University of North Carolina (1 poema traduzido); Tapscott, Stephen (ed.) (1996): *Twentieth Century Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*, University of Texas Press (6 poemas traduzidos).

Colección Patricia Phelps de Cisneros, em 2013, uma versão bilíngue – português e inglês – da antologia poética de Ferreira Gullar intitulada *An Ordinary Man* (2013). Com tradução de Leland Guyer, a edição conta com poemas de Gullar publicados entre os anos de 1950 e 1999. *Poema Sujo* foi traduzido integralmente por Leland Guyer, sob o título de *Dirty Poem*. A obra foi publicada, em 1990 e 2015, sendo a última uma versão revisada da tradução de 1990.

Este trabalho analisa a relação entre *Poema Sujo* (1976) de Ferreira Gullar e sua respectiva tradução, *Dirty Poem* (2015), realizada por Leland Guyer, observando de que maneira a obra de Gullar foi reescrita para a língua inglesa quanto aos seus elementos poéticos e considerando o material paratextual da tradução. Dessa forma, o presente estudo foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo trata sobre Gullar e sua trajetória poética, desde seu início, marcado por traços típicos da poesia parnasiana, até a elaboração de *Poema Sujo* (1976), em Buenos Aires, e as condições que desencadearam sua escrita. Já o segundo capítulo realiza, a partir do método de análise proposto por Paulo Henriques Britto, uma comparação entre a edição de *Poema Sujo* de Gullar e a tradução elaborada por Guyer (2015), a partir de elementos centrais da estrutura poética do texto original. Por fim, o terceiro capítulo faz, tomando por base a obra *Paratextos Editoriais* de Gerard Genette, uma análise do paratexto da tradução (prefácio e comentários feitos pelo tradutor) em comparação com outros textos da recepção crítica de Gullar em inglês.

1 FERREIRA GULLAR E *POEMA SUJO*: A TRAJETÓRIA DO POETA, O POEMA E SUAS TRADUÇÕES

1.1 Ferreira Gullar – percurso até *Poema Sujo*

O presente capítulo se dedica a traçar um roteiro das diferentes fases da trajetória de Ferreira Gullar anteriores à escrita de *Poema Sujo*, analisando as circunstâncias que conduziram o poeta até a realização da obra. Isso ajuda a observar a composição do poema e de que maneira ele foi apresentado na tradução para a língua inglesa.

O despertar da carreira de escritor de José Ribamar Goulart Ferreira, ou simplesmente Ferreira Gullar, ocorreu, de acordo com os *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (1998), ainda na sua juventude, na cidade de seu nascimento, São Luís do Maranhão, a partir de uma redação escolar sobre o Dia do Trabalho. A redação – que ironizava o fato de ninguém trabalhar no Dia do Trabalho – fora bastante elogiada pela professora, que apenas não concedeu a nota máxima porque o trabalho apresentava dois erros gramaticais. Foi através dessa redação que Gullar publicou seu primeiro soneto, “O Trabalho”, em 1945 (IMS, 1998).

Esse início da trajetória poética de Gullar foi amplamente marcado pela poesia parnasiana, já que, segundo o poeta (informação verbal)⁶, o Modernismo ainda não havia chegado ao Maranhão até 1945, de modo que seu acesso ficava restrito aos poetas do final do século XIX, como Olavo Bilac e Raimundo Correia. Essa influência é visível em seu primeiro livro, *Um Pouco Acima do Chão* (1949), publicado com recursos próprios e contando com o apoio do Centro Cultural Gonçalves Dias. Ao falar sobre esse período em sua *Autobiografia poética e outros textos* (2015), Gullar avalia que não tinha uma noção clara sobre seu trabalho de poeta, preferindo excluí-lo de sua biografia:

Fui aos poucos me afastando da visão conservadora da poesia, voltando-me para assuntos mais cotidianos, como meu quarto com a escrivaninha, a rede e meus livros (...) meu primeiro livro de poemas lembra em alguns momentos a poesia da primeira fase modernista, com temática nacional; em outros, expressa um otimismo ingênuo com

6 Entrevista concedida por Ferreira Gullar à TV Cultura e publicada no YouTube em 2019.

relação à poesia e à vida. É um livro imaturo, ainda que escrito com muita entrega e entusiasmo. Depois de publicá-lo, deu-se a mudança que determinaria o curso de minha poesia no futuro (GULLAR, 2015).

A mudança significativa a que o poeta se refere ocorreu com o livro *A luta corporal*, um compilado de poemas escritos entre os anos de 1950 e 1953, publicado em 1954. Para Alcides Villaça (1984), se, por um lado, *Um pouco acima do chão* representa uma poesia juvenil e imatura, os poemas de *A luta corporal* constituem uma fase de rápida e decisiva maturação da carreira poética de Gullar. Sua leitura, de acordo com Villaça,

É a leitura de um processo de formação poética: ilustra-se nele, mais que o início de uma carreira pessoal, todo um conjunto de possibilidades históricas da poesia moderna. De fato, *A luta corporal* é tributário de um neo-simbolismo grato à geração de 1945, vale-se da hermética livre-associação dos surrealistas e é também prefiguração da poesia concreta (em peças como “Roçzeiral” e “Negro ‘origens’”) (VILLAÇA, 1984, p. 5-6).

Já para Antonio Carlos Secchin (2008), *A luta corporal* é o livro que de fato marca o início da trajetória literária de Gullar, que surge sob o signo do confronto entre a tradição e a renovação (SECCHIN, 2008, p. 15). Os sonetos que abrem o livro não apenas reverenciam o idioma, mas também promovem desestruturações linguísticas as quais fecham a obra e “explodem” a língua portuguesa, de maneira que sua disposição tipográfica anteciparia os procedimentos do movimento do concretismo (SECCHIN, 2008, p. 15).

O que se observa, conforme reforça Kallynny Richelly do Amaral Cardoso (2018), é que, nos sete poemas introdutórios de *A luta corporal*, Gullar utiliza-se de uma linguagem refinada em estruturas formais e rimadas nos moldes de uma poesia tradicional. Por outro lado, os poemas subsequentes apresentam uma estrutura menos rígida, com uma linguagem mais experimental (CARDOSO, 2018, p. 20). O quadro a seguir, adaptado de Cardoso (2018, p. 20), ilustra a diferença entre o primeiro e o último poema de *A luta corporal*:

Sete poemas portugueses: três	Roçzeiral ⁷
Nada vos oferto Além das mortes de que me alimento Caminho não há Mas os pés na grama os inventarão Aqui se inicia uma viagem clara para a encantação Fonte, flor sem fogo, que é que nos espera por detrás da noite? Nada vos sovino: Com a minha incerteza vos ilumino	Roçzeiral Au sôflu i luz ta pom- pa inova' orbita FUROR tô bicho 'scuro fo- go Ra UILÂN UILÂN, lavram z'olhares flamas! CRESPITAM GANGLES RÔ MASUAF Rhra Rozal, Roçal L'ancêndio Mino- MINA TAURUS Minôs rches châns Sur ma parole- ÇAR

Quadro 1 – Comparação entre o primeiro e o último poema de *A luta corporal*.

Fonte: quadro adaptado de CARDOSO, 2018.

Ainda conforme Cardoso, observa-se que o primeiro poema apresenta uma estrutura organizada em tercetos, além de uma linguagem contida e esmerada. Já em “Roçzeiral”, configura-se numa explosão de linguagem, a partir de “palavras isoladas e frases fragmentadas que se integram ao espaçamento gráfico da página” (CARDOSO, 2018, p. 20). Essas características podem ser percebidas em outros poemas presentes no livro, porém, é em “Roçzeiral” que o poeta leva essas características às últimas consequências (CARDOSO, 2018, p. 20-21).

Com efeito, os poemas de *A luta corporal* “simbolizam uma passagem na escrita do poeta que, ao se distanciar da poesia parnasiana, abre espaço para uma forma de expressão experimental que não se prende à nenhuma forma pré-estabelecida” (CARDOSO, 2018, p. 21). Essa nova fase de Gullar, desencadeada pela publicação de *A luta corporal*, aproximou-o do movimento do Concretismo, que tem como precursores no Brasil Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, criadores do grupo e da revista *Noigandres* (CARDOSO, 2018, p. 22).

⁷ Considerando sua extensão, apenas foi reproduzida a parte inicial do poema, seguindo a mesma estratégia de Cardoso (2018).

Em *Teoria da poesia concreta* (1975) – de autoria dos irmãos Campos e Décio Pignatari –, Haroldo de Campos, afirma que a poesia concreta é um produto de evolução de formas, o que implica uma dinâmica, e não uma estática. Ela caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática) (CAMPOS, H., 1975, p. 93). Dessa forma, o autor entende que:

A poesia concreta substitui o verso, como base formal do poema, pelo espaço. De que espaço se trata? Do espaço real (cheio, heterogêneo, colorido, etc.), ou do espaço abstrato, “o espaço ideal” indicado por Bergson como o instrumento fundamental da pura inteligência (...) O espaço a que nos referimos é o espaço de organização do poema. O campo gráfico, aquilo que Mallarmé chamava de “branco da página” (CAMPOS, H., 1975, p. 100).

Por sua vez, para Augusto de Campos o que ocorre é uma sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, de certa maneira, pela música de vanguarda. Concreta é a poesia no sentido em que, colocadas de lado as pretensões figurativas da expressão – o que não significa que seja o significado posto à margem –, as palavras nessa poesia agem como objetos autônomos (CAMPOS, A., 1975, p. 34). Os poemas concretos, ainda conforme Augusto de Campos, “caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora, irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica (...)” (CAMPOS, A., 1975, p. 34).

Assim, pode-se dizer que todo esse processo iniciou, de maneira consciente, em 1897 com a publicação de *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*, de Stéphane Mallarmé. Logo, essa obra, continua Augusto de Campos, é a grande responsável pelo começo de uma nova realidade poética, a qual se consubstancia na utilização dinâmica dos recursos tipográficos, no uso especial da folha e dos espaços em branco e na posição das linhas tipográficas (CAMPOS, A., 1975, p. 18).

No plano nacional, afirma Evelina Hoisel em *Teoria, crítica e criação literária* (2019), a poesia concreta executa uma “desprovincianização” intelectual, trazendo para a cultura brasileira – que iniciava seu processo de afirmação cosmopolita – temáticas dos diferentes campos do saber, como a cibernética, semiologia, teoria da informação, linguística, publicidade, meios de comunicação

de massa (HOISEL, 2019, p. 155). Como consequência disso, o esquema poético de vanguarda e neovanguarda concretista, continua Hoisel, promoveu uma suspensão dos esquemas da tradição clássica, provocando uma desconstrução do caráter fonologocêntrico da linguagem verbal e da metafísica da presença, privilegiando uma linguagem “verbivocovisual” (HOISEL, 2019, p. 157).

É graças, portanto, à poesia experimental de *A luta corporal* e sua proximidade com a poesia concreta que Gullar é convidado pelos irmãos Campos a participar da I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em dezembro de 1956 em São Paulo, tendo ocorrido posteriormente no Rio de Janeiro em fevereiro de 1957. Ainda que não estivesse de pleno acordo com as teorias e as análises dos fenômenos estéticos inseridos no Concretismo, Gullar decidiu participar da exposição (CARDOSO, 2018, p. 22). Sobre esse período, o poeta afirma que,

Em meio a concordâncias e discordâncias, ao fim de algum tempo, decidimos pela realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta, inaugurada em dezembro de 1956, na Galeria de Arte da *Folha de S. Paulo*. Ali foram mostradas obras de pintores, escultores e poetas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Pela primeira vez eram expostos poemas concretos do grupo paulista e do grupo carioca, entre os quais cinco páginas de meu poema *O formigueiro* (1955).

Esse poema marcou o início de minha produção como poeta concreto (...) (GULLAR, 2015).

Após a realização de *O formigueiro*, Gullar escreveu poemas que ele mesmo considerava mais ortodoxamente concretistas, isto é, puramente visuais. A partir dessas obras, Gullar explorava as relações entre os valores semântico e fonético, como é o caso dos poemas “girassol” e “verde erva” (GULLAR, 2015). A figura abaixo ilustra o poema “girassol”, publicado entre 1957 e 1958:

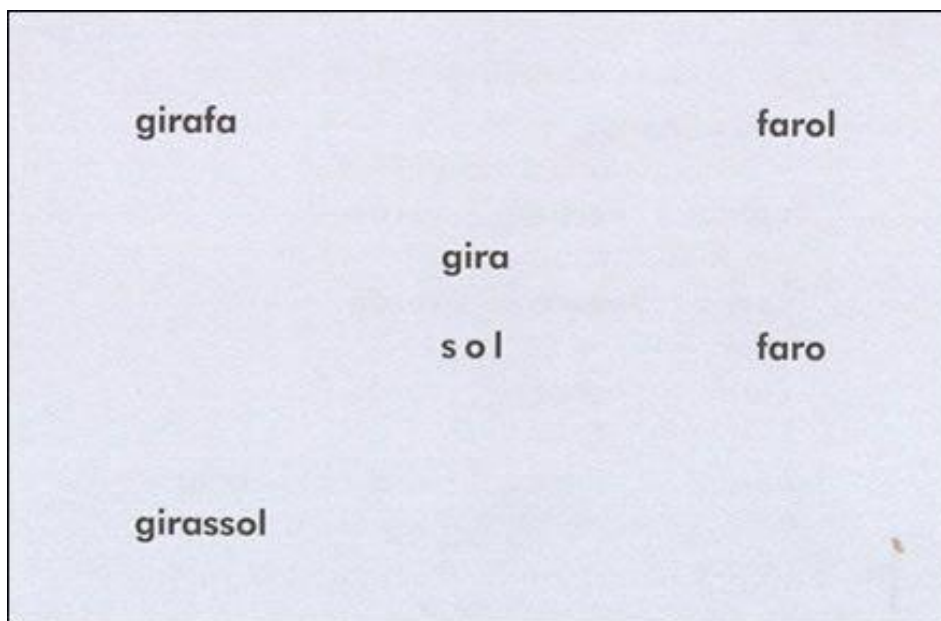


Figura 1: Poema “girassol”
Fonte: GULLAR, 2021

Ocorre que, como afirma Eileen M. F. Cunha (1994), Gullar integrava, junto a outros artistas, o grupo concretista conhecido como Grupo Frente, formado em 1954, no Rio de Janeiro. Liderado por Ivan Serpa, o Grupo Frente apresentava características um tanto opostas em relação ao grupo Ruptura de São Paulo, como a não-submissão a regras ou receitas (CUNHA, 1994, p. 41). Na realidade, o Grupo Frente, desde o início, queria assumir uma postura mais humanista, o que colidia um tanto com os ideais racionalistas do grupo paulista (CUNHA, 1994, p. 41). As divergências entre os grupos concretistas foram tais que, em julho de 1957, o inevitável rompimento entre paulistas e cariocas ocorreu, sobretudo após Haroldo de Campos ter enviado ao *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* um artigo intitulado “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, do qual Gullar discordava:

por considerar que seria impossível escrever poemas a partir de equações matemáticas, como afirmava o artigo (...) não há, nem pode haver, argumentei, nenhuma relação causal entre o número matemático e a palavra, pois ambos pertencem a universos distintos. A maneira possível de usar a matemática na poesia é na determinação da medida dos versos e do tamanho das estrofes. Mas isso é o que fizera a poesia tradicional (GULLAR, 2015).

Gullar, então, decidiu publicar o artigo juntamente a outro de sua autoria intitulado “Poesia concreta, experiência fenomenológica”, o qual continha as ideias do que viria a ser, alguns anos depois, o movimento neoconcreto

(GULLAR, 2015). É a partir do neoconcretismo que ocorre, segundo Suzana Maria de Abreu Ruela Fuly (2005), uma retomada das “significações existenciais, emotivas e afetivas” contra o racionalismo aparentemente mecânico do movimento Concreto, além de um retorno à condição temporal da palavra em detrimento do privilégio da sua organização espacial (FULY, 2005, p. 21). Tais ideias, presentes no “Manifesto da poesia neoconcreta”, foram desdobradas por Gullar na *Teoria do não objeto*⁸ e nas realizações do livro-poema e do *Poema enterrado*⁹ (FULY, 2005, p. 22) no início da década de 1960.

Já em 1961, com a posse de Jânio Quadros, Ferreira Gullar foi convidado a ser diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal, trabalho que o fez reavaliar sua postura poética, uma vez que, até o momento, era fortemente marcada pelo experimentalismo (IMS, 1998, p. 12). Segundo Gullar, ao mudar-se para Brasília, construída havia menos de um ano, percebeu que:

Grande parte dela era chão vazio onde se deveriam construir prédios públicos e conjuntos residenciais. A maior parte da cidade era de terra seca que o vento levantava a cada sopro e nos cobria de pó vermelho. Ali me caiu nas mãos um livro intitulado *La pensée de Karl Marx*, de autoria de um padre católico francês chamado Jean-Yves Calvet. Li-o e me tornei marxista, o que viria a mudar radicalmente a minha vida (GULLAR, 2015).

Apenas alguns meses após a chegada em Brasília, Gullar decidiu regressar ao Rio de Janeiro, sobretudo após a renúncia de Jânio Quadros (GULLAR, 2015). No entanto, essa experiência marcou significativamente a vida do poeta, transformando-o em um militante político, passando a integrar o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e a realizar poesia engajada. Com efeito, afastou-se de seus antigos companheiros de vanguarda artística e passou a lutar pela reforma agrária e contra o imperialismo norte-americano (GULLAR, 2015).

8 Sobre a Teoria do Não-objeto: “Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como intenção fundamental de seu aparecimento” (GULLAR, 1959, p. 90).

9 Segundo Antônio Cicero, no prefácio de *Poema Sujo* (2016), o *Poema enterrado* era um cubo enterrado no chão que descia por uma escada e entrava em numa sala pequena onde havia um cubo vermelho. Ao levantar esse cubo, aparecia um verde. Ao levantar o verde, surgia um branco. Ao levantar o branco, lia-se a palavra “Rejuvenesça” (CICERO, 2021, p. 508).

Segundo Cardoso, Gullar passa a instrumentalizar a palavra como meio de conscientização política a partir dos romances de cordel, escritos entre o período de 1962 e 1967 (CARDOSO, 2018, p. 29). Tratava-se de uma tentativa de retomar a cultura popular dos cantadores nordestinos a partir de uma visão política de esquerda e com uma linguagem simples e acessível (CARDOSO, 2018, p. 29). O primeiro desses poemas foi *João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer*, realizado a pedido de Oduvaldo Vianna Filho, responsável pela direção do CPC, seguido por *História de um valente*, dessa vez feito a pedido do Partido Comunista para uma campanha de libertação de Gregório Bezerra, preso pelo então regime ditatorial instalado no Brasil em abril de 1964 (GULLAR, 2015). Abaixo, registra-se o trecho inicial de *João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer*:

(...)

João se julgava sozinho
perdido na escuridão
sem ter ninguém para ajudá-lo
naquela situação.
Sem amigo e sem carinho
amolava seu facão
para matar a família
e varar seu coração.

Mas como um louco atrás dele
andava Chico Vaqueiro
um lavrador como ele
como ele sem dinheiro
para levá-lo para a Liga
e lhe dar um paradeiro
para que assim ele siga
o caminho verdadeiro

Para dizer-lhe que a luta
só agora vai começar,
que ele não estava sozinho,
não devia se matar.
Devia se unir aos outros
para com os outros lutar.
Em vez de matar o filho,
devia era os libertar
do julgo do fazendeiro
que já começa a findar.

(GULLAR, 2021, p. 132)

No trecho destacado, Gullar evidencia a precariedade do homem camponês, representado pela figura de João Boa-Morte, que, movido pelo

desespero, prepara-se para acabar com a própria vida e a dos demais membros da família. No entanto, é através da personagem de Chico Vaqueiro que o poeta busca mobilizar as massas contra os grandes latifundiários, escancarando o caráter político da poesia cordelista: “para levá-lo para a Liga”. Tratava-se, portanto, de um período em que a preocupação maior, segundo Gullar, era em alcançar um objetivo político e não propriamente a qualidade poética. Porém, em entrevista concedida à revista *Poesia Sempre* (2004), o poeta diz ter compreendido mais tarde que não adiantava fazer poesia da má qualidade, e que isso o teria levado a elaborar melhor seus poemas:

Quando aderi ao Centro Popular de Cultura, à poesia engajada, no fundo isso foi uma saída de um impasse em que tinha me metido. Foi um salto muito grande, porque, até ali, eu era um poeta de vanguarda, altamente sofisticado, e rompi com aquilo tudo para começar de novo. Tanto que os poemas de cordel que eu comecei a fazer nesse período nem considero literatura. Com o cordel, eu não queria fazer literatura, eu queria fazer a revolução, eu simplesmente estava usando a poesia como um instrumento de luta revolucionária (GULLAR, 2004, p. 30).

Na realidade, Gullar percebeu que o cordel, apesar de seu caráter altamente engajado, acabou não atingindo as massas, seu objetivo principal. Desse modo, a poesia cordelista ficou restrita a estudantes e sindicalistas, isto é, de um público já politicamente “conquistado”, conforme informa Gullar em entrevista ao Projeto Memória do Movimento Estudantil (apud RIGGI, 2009):

Na teoria estava tudo certo, mas, por exemplo, esse cordel, como é que eu ia vender o cordel? Vai para Estação Central do Brasil vender o cordel? Como é que distribui? Bota na livraria? Como é que faz? Terminou vendendo para estudante universitário, que não era propriamente o povão (...) nós pensávamos que a favela era terreno livre e que nós íamos chegar na favela para dizer a verdade que faltava ser dita. Sucede que as favelas não eram terreno livre, como não são. [...] Agora vamos para o sindicato. Eu me lembro de um espetáculo que nós fizemos no Sindicato dos Bancários. Desses autos que a gente escrevia, que o Vianninha e o Armando escreviam. Chegamos lá, em um domingo, não tinha ninguém. Tinha a diretoria do sindicato e mais alguns militantes. Exatamente os que pensavam como nós, comunistas, de esquerda. Então, para que esse espetáculo? Para dizer as coisas que os caras já sabem (...) nós estamos fazendo mau teatro e má poesia, a pretexto de conscientizar as pessoas, e não estávamos conscientizando ninguém. Então, nós não estávamos cumprindo nem o papel político, nem o papel artístico (GULLAR, apud RIGGI, 2009).

No entanto, apesar da aparente rejeição de Gullar ao cordel, não se pode negar que, de certa maneira, os poemas desse período contribuíram para a

escrita de *Poema Sujo*. Isso fica claro a partir da publicação, em 1975, da coletânea de poemas conhecida como *Dentro da noite veloz*, escrita já no exílio, na Argentina. Pode-se afirmar que os poemas contidos nesta coletânea demonstram as mesmas preocupações com as questões sociais suscitadas no período cordelista, sem desviar-se, no entanto, do fazer poético, conforme se observa em poemas como “Maio de 1964”:

(...)
 Mas quantos amigos presos!
 quantos em cárceres escuros
 onde a tarde fede a urina e terror.
 Há muitas famílias sem rumo esta tarde
 nos subúrbios de ferro e gás
 onde brinca irremida a infância da classe operária.

Estou aqui. O espelho
 não guardará a marca deste rosto,
 Se simplesmente saio do lugar
 ou se morro
 se me matam.
 Estou aqui e não estarei, um dia,
 em parte alguma.
 Que importa, pois?
 A luta comum me acende o sangue
 e me bate no peito
 como o coice de uma lembrança.

(GULLAR, 2021, p. 173)

Nesse ponto, *Dentro da noite veloz* estabelece uma relação com *Poema Sujo*, uma vez que ambos resultam, em certo ponto, da experiência do poeta no exílio. Se, por um lado, *Dentro da noite veloz* parece evocar sentimentos conflitantes, misturando medo e esperança em relação à experiência no exílio; por outro, *Poema Sujo*, conforme o tópico a seguir, traz para o presente o passado para aliviar as dores do exílio. Com efeito, pode-se afirmar que tanto a poesia de cordel quando a coletânea de *Dentro da noite veloz* e *Poema Sujo* apresentam semelhanças no que tange o caráter político-social das obras, diferenciando-se, porém, sob o ponto da qualidade poética.

Chega-se a *Poema Sujo*, obra central da trajetória poética de Gullar. Dessa forma, a próxima seção deste capítulo dedica-se analisar o poema, sua configuração poética, sua importância no cenário literário brasileiro e as condições que desencadearam sua escrita.

1.2 Poema Sujo

Escrito em Buenos Aires, em 1975, *Poema Sujo* surgiu em razão da saída do poeta Ferreira Gullar do Brasil, no ano de 1971, devido a perseguições em decorrência de seu envolvimento com o Partido Comunista quando do golpe militar de 1964. De acordo com o poeta, em entrevista publicada em 2016 pelo canal do YouTube da Companhia das Letras, sua situação em 1975 era bastante preocupante: estava exilado e seu passaporte havia sido cancelado pela embaixada brasileira em Buenos Aires. O poema então surgiu como a última coisa que o poeta poderia escrever antes que pudesse desaparecer; seria um poema geral e final (GULLAR, 2016), abordando questões próprias de sua matriz poética, como a infância e a adolescência na cidade de São Luís. Gullar explica sobre esse período e o processo de criação de *Poema Sujo* em uma entrevista ao *Caderno de Literatura Brasileira*:

O *Poema Sujo* foi escrito quando a ditadura tinha se instalado na Argentina. Meus amigos desapareciam, ou eram presos, ou fugiam. O meu passaporte estava cancelado pelo Itamaraty. Senti o cerco se fechando. Quem sabe estaria chegando ao final. Pensei: “Vou ter que escrever essa coisa final, o testemunho final. Eu vou ter que escrever isso”. Então fui escrever esse poema, que era a experiência da vida toda, não era só um poema do exílio, mas um poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida. Escrevi esse poema como um poema limite. Nele tem tudo: formalismo, infância, as aventuras. Quando escrevi o poema sentia como se estivesse rodeado de outras vozes, dos poetas, dos amigos da vida, dos ventos, do Brasil – não era um poema individualista (IMS, 1998, p. 44).

Pode-se dizer que *Poema Sujo* surgiu em consequência do momento político que o Brasil atravessava e que foi responsável pela saída do poeta do país. Gullar afirma que não haveria poema se não fosse o exílio e o medo do desaparecimento. Porém, como lembra Fuly (2005, p. 33), *Poema Sujo* não é um texto calcado apenas na aceitação resignada da ideia da morte, do fim; pelo contrário, trata-se de um poema “do amor à vida”. O poeta busca recompor e dar sentido integral àquilo que se apresenta em grande medida destruído diante de inúmeras perdas, do afastamento de pessoas e de lugares queridos (FULY, 2005, p. 33).

Na noite em que veio o ímpeto de escrever *Poema Sujo*, Gullar teria imaginado começar a obra com uma espécie de vômito do vivido. Imaginou

“vomitar” tudo, criando uma espécie de magma a partir do qual extrairia o poema. Esse início, alega Wilton Cardoso Moreira (2009), é uma espécie de balbucio ritmado da linguagem. O primeiro verso surge quase como se nascido de um vazio que pode ser visto como uma espécie de memória, ou mesmo como uma lembrança que brota de repente na memória. Este começo, considerado por Gullar como “umbigo do poema” (GULLAR, 1998, p. 238, apud MOREIRA, 2009, p. 17), estaria situado antes da linguagem do mesmo modo que a criança está antes do homem; estaria calcado numa vontade de origem, num antes absoluto prolongado (MOREIRA, 2009, p. 17), conforme sugerem os seguintes versos:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
menos que escuro
menos que mole e duro
menos que fosso e muro: menos que furo
escuro
mais que escuro:
claro
como água? como pluma?
claro mais que claro claro: coisa alguma
e tudo
(ou quase)
(GULLAR, 2021, p. 223)

No entanto, Gullar não tem a intenção de fazer das lembranças do passado um mero objeto de contemplação. Na realidade, as memórias são “presentificadas” para que o poeta possa extrair, a partir das experiências da infância/juventude, a força necessária para resistir à opressão e a ameaça física impostas pelo regime militar.

Ao encontro desse argumento, Alcides Villaça estabelece um contraponto entre *Canção do Exílio* e *Poema Sujo*. Dessa forma, no primeiro caso, a oposição entre “cá” e “lá” era apenas abrandada ao nível da sonoridade, das simetrias rítmicas. Trata-se, pois, de um poema romântico e, como tal, a impossibilidade enaltece o objeto impossível. Por outro lado, afirma Villaça (1979), a consciência crítica que se instala no interior de *Poema Sujo* culmina na redução desse espaço inocente (VILLAÇA, 1979, p. 186/187). Dessa forma, Villaça avalia que,

Se é impossível trazer o passado pelo puro nome, é também impossível deixar de reviver algo dele ainda que com apenas um nome: São Luís do Maranhão, por exemplo. Nome que poderia ser outros, que geram terceiros, que geram ainda outros: não há limite para a memória poética. Da mesma forma (...), não há limite para a experiência vivida, aparentemente finita e encerrada: enquanto o corpo vivia sua sorte particular, trazendo para a consciência o eixo de gravidade do mundo, outros corpos, outras consciências deslocavam outros eixos, outros mundos. Já em outro tempo, a consciência vai se esclarecer sobre o que foram suas perdas, isto é, suas inconsciências. Para resgatá-las em parte (...) nasce a linguagem da poesia. O que era distância torna-se também presença. Não admira que o *Poema Sujo*, um poema de memória, tenha escolhido o presente como tempo verbal predominante (VILLAÇA, 1979, p. 187).

Ocorre aqui, segundo Villaça, um processo de presentificação um tanto ambíguo. Isso porque, se de maneira objetiva ocorre o deslocamento do “eu” para o passado, de maneira poética é o passado que impõe sua contemporaneidade (VILLAÇA, 1979, p. 187). Assim, segundo Villaça, não cabe ao nome resolver essa ambiguidade, mas fundá-la:

mas está comigo está
perdido comigo
teu nome
em alguma gaveta
(GULLAR, 2021, p. 224)

Além disso, pode-se afirmar que, em certo sentido, coexistem dois sujeitos no *Poema Sujo*. No primeiro caso, há um sujeito colado à imanência dos fatos passados, fornecendo uma história captada pelos limites do corpo (VILLAÇA 1984, p. 154). Um exemplo disso ocorre no trecho a seguir:

piuí piuí piuí
no ar
piuí piuí piuí
adeus meu grupo escolar
adeus meu anzol de pescar
adeus menina que eu quis amar
que o trem me leva e nunca mais vai parar
(GULLAR, 2021, p.234).

Conforme se observa, o sujeito é o menino que narra a sensação de partir, enumerando os aspectos que constituem seus centros de interesse: a escola, a pescaria, o namorico. Por outro lado, continua Villaça, o segundo sujeito é aquele que se encontra instalado no presente da elaboração poética, que interpreta e reflete esse passado. É o adulto que recorda (VILLAÇA, 1984, p. 154):

saímos de casa às quatro

com as luzes da rua acesas
 meu pai levava a maleta
 eu levava uma sacola
 (...)
 o que pra ele era rotina
 para mim era aventura
 (...)
 meu pai (que já não existe)
 me fez sentar ao seu lado

talvez mais feliz que eu
 por me levar na viagem
 (GULLAR, 2021, p. 235)

Desse modo, pode-se concluir, a partir das colocações de Villaça, que *Poema Sujo* estrutura-se a partir de um diálogo entre dois sujeitos poéticos: o Gullar maduro e o Gullar menino. O primeiro marcado por uma linguagem, consciência e visão política próprias; o segundo, permeado pelas lembranças do menino que o homem um dia foi – com sua cidade, impressões e sentimentos (VILLAÇA, 1984, p. 155-156).

Com efeito, todas essas colocações contribuem para uma compreensão da configuração do poema e dos motivos que levaram Gullar a escrevê-lo. No entanto, resta a questão: por que razão *Poema Sujo* recebe o nome “sujo”? Segundo Paulo Mendes Campos (2008), o que há no poema, página por página, é o contraponto do “indesculpavelmente sujo com o irresistivelmente limpo” (CAMPOS, 2008, p. 33). Trata-se, pois, de uma contradição fundamental, sobretudo quando o poeta diz estar buscando “a fonte de uma alegria/ ainda que suja e secreta” (GULLAR, 1975, p. 245, apud CAMPOS, 2008, p. 34).

Para Ivan Junqueira (2008), Gullar, ao ver-se submetido às dolorosas instâncias do exílio, reconstrói sua própria vida e reescreve sua poesia a partir de um retorno à formação inicial, como poeta e como ser humano. O que ocorre aqui, afirma Junqueira, “está a serviço de uma única verdade, a da sua existência concreta dentro de uma situação dada, na qual o arbítrio jamais é livre, e como tudo que nela existe de sublime ou de asqueroso, ou seja, sujo” (JUNQUEIRA, 2008, p. 79).

O crítico literário Otto Maria Carpeaux, por sua vez, define a sujidade de *Poema Sujo* da seguinte maneira:

(...) é a encarnação da saudade daquele que está infelizmente longe de nós, geograficamente, e está perto de nós como está perto dele, na imaginação do poeta, o Brasil que lhe inspirou esses versos. *Poema Sujo* mereceria ser chamado de *Poema nacional*, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro. **É o Brasil mesmo, em versos sujos e, portanto, sinceros** (CARPEAUX, 2008, p. 61) (grifo meu).

É importante salientar, no entanto, conforme afirma Antônio Cicero no posfácio de *Toda Poesia* (1950 – 2010) (2021), que uma das principais razões para o chamar de “sujo” diz respeito ao aspecto estilístico da obra, uma vez que podem ser encontrados elementos característicos de fases literárias anteriores de Gullar (CICERO, 20201, p. 510). Segundo o próprio poeta, afirma Cicero, o poema é estilisticamente “sujo” porque mistura prosa, ritmo, rima, ou seja, mistura tudo (GULLAR, 1998, p. 387, apud CICERO, 2021, p. 510).

Já para Vinicius de Moraes (2008), *Poema Sujo* representa o coroamento de uma vida e de uma obra poética marcadas por grande coerência e dignidade. Segundo o poeta, é fácil sentir como a evolução de qualidade implícita no poema ocorre de maneira bastante natural, além da paciente coragem que Gullar teve para que sua experiência como homem e como poeta nele encontrassem uma extraordinária superação (MORAES, 2008, p. 42).

Pode-se afirmar, conforme Cicero, que *Poema Sujo* lida com toda a experiência de vida e poesia que Gullar havia acumulado até aquele momento, colocando-a no ponto central da carreira poética de poeta (CICERO, 2021, p. 513). Essa afirmação pode encontrar guarida no fato de *Poema Sujo* ter contribuído para o retorno do poeta ao Brasil. Segundo Gullar (2016), Vinicius de Moraes após ler o poema pela primeira vez, ainda em Buenos Aires, pediu uma cópia do mesmo para levá-lo ao Brasil. Ao retornar ao Rio de Janeiro, Vinicius de Moraes reuniu um grupo de amigos para ouvir o poema que havia sido gravado em fita cassete pelo próprio poeta. Esse fato certamente foi emocionante, considerando que havia sido gravado pelo poeta ainda em exílio, fazendo com que mais cópias do poema se multiplicassem (GULLAR, 2016, p. 26).

A partir desses eventos, Ênio Silveira solicitou uma cópia urgente do poema para ser editada o mais rapidamente possível. Em pouco tempo, *Poema Sujo* estava nas livrarias, despertando o interesse de escritores, jornalistas e

amigos de obter do governo militar a garantia de que o poeta retornaria ao Brasil sem represálias. A resposta foi não, mas o poeta estava cansado do exílio e com saudades de casa. Retornou ao Brasil e, após ser levado ao Doi-Codi e submetido a um longo período de interrogatório, Gullar conseguiu permanecer no país (GULLAR, 2016, p. 27). Gullar deve ao *Poema Sujo* o fim antecipado de seu exílio, o que contribui para justificar sua importância em relação às demais obras do poeta.

1.3 Traduções de *Poema Sujo*

Desde os primeiros recitais organizados por Gullar na casa de Augusto Boal em Buenos Aires até os recitais promovidos por Vinicius de Moraes no Brasil, e anteriores à publicação em 1976, *Poema Sujo* sempre foi bem recebido pelos críticos literários. Em decorrência dos recitais realizados na casa de amigos em Buenos Aires, surgiu a primeira tradução do poema, não oficial, em língua espanhola, e realizada por um grupo de tradutores que estavam presentes quando da finalização do poema. Dentre os tradutores destacam-se Eduardo Galeano, Vinicius de Moraes e Augusto Boal. Essa tradução nunca foi publicada, mas foi oferecida pelo próprio Gullar como suporte para alguns de seus tradutores.

Ainda segundo o levantamento realizado por Cardoso (2018, p. 37), o poema possui quatro traduções para a língua espanhola até o momento: uma tradução colombiana (1998), feita por Elkin Obregón Senín; uma tradução espanhola (1997), de Pablo Del Barco; uma tradução cubana (2000), de Jorge Tisconi; e uma tradução argentina (2008), do poeta uruguaio Alfredo Fressia. Em todas as traduções o título ficou *Poema Sucio*. Cardoso (2018) ainda menciona uma tradução para o alemão, intitulada *Schumtziges Gedicht*, de 1985, feita por Curt Meyer-Clason e publicada pela editora Bibliothek Suhrkamp. Em 2005, segundo Cardoso (2018), é publicada uma tradução para a língua francesa, intitulada *Poème Sale*, realizada pelo professor e antropólogo Jean Michel Beaudet para a coleção Petite bibliothèque de poésie da editora Le Temps des Cerises. Foi realizada em 2004 uma tradução para o sueco, pela tradutora Ula Gabrielsson, e publicada pela editora Tranan.

Quanto à tradução de *Poema Sujo* para a língua inglesa, a primeira versão integral, estadunidense, foi realizada por Leland Guyer e publicada em 1990 pela editora University Press of America sob o título de *Dirty Poem*. Por sua vez, em 2013 foi publicada pela Colección Patricia Phelps de Cisneros uma versão bilíngue – português e inglês – da antologia poética de Ferreira Gullar intitulada *An Ordinary Man* (2013). Com tradução também de Leland Guyer, a edição conta com poemas de Gullar publicados entre os anos de 1950 e 1999, incluindo *Poema Sujo* (1976) / *Dirty Poem* (1990). Já em 2015, foi publicada uma tradução revisada de *Dirty Poem* de Leland Guyer, dessa vez pela New Directions. Trata-se de uma revisão das edições anteriores publicadas em 1990 e em 2013.

Como o objetivo deste estudo é a análise da tradução de *Poema Sujo* (1976) de Ferreira Gullar para a língua inglesa, o próximo capítulo deste trabalho estabelece uma comparação entre original e tradução, levando em conta os seguintes aspectos: a forma como os elementos regionais presentes em *Poema Sujo* foram representados na tradução para a língua inglesa; as estratégias utilizadas na tradução quanto aos tipos de verso empregados, às reiteraões vocálicas e consonantais, às onomatopeias e às expressões tabu. Para essa análise, será utilizada como base a versão mais recente da tradução de *Dirty Poem* (2015) realizada por Leland Guyer.

2 POEMA SUJO EM LÍNGUA INGLESA

Em “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, Paulo Henriques Britto afirma que a avaliação da tradução de poesia é uma tarefa complexa e delicada, visto que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Britto entende que, em uma análise de tradução poética, deve-se identificar os elementos formais e semânticos do texto original e compará-los com sua contraparte na tradução. Ele propõe que, para isso, é preciso utilizar os conceitos de “correspondência” e “perda”, e argumenta que menor será a perda quanto maior for a correspondência entre um elemento do original e sua contraparte na tradução (BRITTO, 2017, p. 237).

Desse modo, Britto, em *A tradução literária* (2012), admite que não se pode falar em fidelidade absoluta perfeita em tradução, uma vez que inatingível. No entanto, ela não pode simplesmente ser abandonada, devendo o tradutor relativizar essa meta, devendo ser seletivo e fazer os seguintes questionamentos:

Quais as características mais importantes do texto, que devo tentar recriar de algum modo? E (...) quais as características do texto original que podem de algum modo ser recriadas? Assim, ao ler o original a ser traduzido, o tradutor faz uma avaliação criteriosa dos elementos do original que têm que ser reconstruídos aqueles cuja perda seria catastrófica, a ponto de invalidar o trabalho de tradução; ao mesmo tempo, ele é obrigado a considerar, de modo realista, quais desses elementos podem ser de fato recriados (...) - É essa avaliação que vai balizar todo o seu trabalho (BRITTO, 2012).

Com efeito, a função da tradução, segundo Brito, é produzir um texto T1 que possa substituir o texto T, de modo que possa ser lido pelo público leitor do idioma T1, mas não do idioma T (BRITTO, 2012). Essa é a definição de Britto para correspondência, ou seja, para que a leitura de T1 possa ser considerada, de certo modo, como correspondente à leitura de T (BRITTO, 2012). A partir desses conceitos de Britto, entende-se como “perda” a falta de correspondência entre os elementos de T que podem ser reconstruídos em T1. Para dirimir a perdas, seria possível utilizar a “compensação”, uma estratégia de criar certos efeitos em T1 – como rimas, aliterações, etc. – não necessariamente presentes

em T, mas que funcionem como efeitos poéticos substitutos àqueles efeitos perdidos.

Assim, seguindo o método de análise proposto por Britto, este capítulo se dedica a analisar de que maneira os elementos regionais, as expressões tabu e as estruturas poéticas formais (tipo de verso empregado, reiteraões vocálicas e consonantais, e utilização de onomatopeias) – elementos expressivos importantes em *Poema Sujo* – foram traduzidos, na língua inglesa, por Leland Guyer em *Dirty Poem* (2015).

2.1 Elementos regionais

Poema Sujo, conforme visto, foi escrito em Buenos Aires durante o período em que Ferreira Gullar se encontrava exilado em consequência do golpe militar que instaurou uma ditadura no Brasil em 1964. Temendo ser preso ou mesmo morto, o poeta decidiu escrever algo que lhe servisse como um depoimento final, resultando num poema que exprimisse a experiência de uma vida. Não se trata apenas de um poema de exílio, mas de memória e, como tal, retorna à infância, à cidade, a São Luís. Com efeito, *Poema Sujo* faz referência à cidade de São Luís do Maranhão através de descrições minuciosas e cotidianas de seus rios, ruas, praças e prostíbulos.

Por ser um traço fundamental na configuração do poema, cabe analisar a tradução para a língua inglesa destes elementos locais. Cardoso (2018) já realizou um estudo dos topônimos de São Luís e dos nomes de pássaros presentes no *Poema Sujo* em tradução para a língua francesa. Assim, o presente trabalho toma como ponto de partida este estudo de Cardoso (2018), agora para examinar a tradução dos elementos locais/regionais do poema de Gullar em língua inglesa. Antes de revisar quais topônimos aparecem em *Poema Sujo* e de descrever as estratégias utilizadas por Guyer para traduzi-los, é importante retomar o conceito de “topônimo”, suas formas e convenções de tradução: “topônimo” é o nome dado às marcas geográficas de um determinado local, cujas características são resultantes tanto de acidentes geográficos, como rios e matas, quanto da ação humana, como cidades e ruas (CARDOSO, 2018, pp. 44-45). Segundo Cardoso (2018, pp. 156-157), um topônimo pode derivar de

motivos de ordem social, cultural, econômica, política, linguística e até extralinguística, o que revela uma questão delicada quando se pensa em tradução, visto que os significados aqui vão além do real sentido da palavra.

Cardoso (2018, p. 45) ressalta que não existem regras rígidas de tradução de topônimos, havendo em cada língua convenções próprias que são seguidas por tradutores quando precisam transpor uma marca geográfica de um idioma para outro. É o caso, por exemplo, do topônimo Brasil, que

em francês é conhecido pelo exônimo Brésil, em inglês por Brazil e em alemão por Brasilien. Cito como exemplo aqui um nome de um país, mas o mesmo pode ser estendido para todo tipo de topônimo (cidades, bairros, rios etc.), desde que o nome geográfico originário de uma língua específica já possua uma designação própria em uma língua estrangeira (CARDOSO, 2018, p. 45).

Contudo, a pesquisadora lembra que essas convenções normalmente funcionam com textos de não ficção, operando de maneira diferente em textos ficcionais. Nesse sentido, tradutores adotam métodos próprios para a transposição de topônimos, sendo a preservação do nome estrangeiro no texto de chegada uma tendência contemporânea que funciona com antropônimos – nomes próprios de personagens – e com topônimos em casos de pares linguísticos de línguas próximas (CARDOSO, 2018, p. 45). Cardoso faz uma ressalva quanto aos pares linguísticos distantes, casos em que costuma haver um processo de adaptação cultural, como ocorre

nas traduções do romance *Crime e castigo*, de Dostoiévski, cujo nome da cidade russa é traduzido para o seu correspondente cultural no português, São Petersburgo, assim como o nome do personagem principal, Raskólnikov, que sofreu alterações para que fosse adaptado ao português brasileiro [...] (CARDOSO, 2018, p. 46).

Independentemente do público ao qual o texto literário é destinado, assinala Cardoso, o método da adaptação cultural é o que mais gera críticas, uma vez que, para alguns estudiosos, pode ser considerada uma prática etnocêntrica (CARDOSO, 2018, p. 46).

Além disso, Cardoso afirma que não há regras que determinem se um nome será ou não traduzido, podendo o tradutor, em um mesmo texto, tomar

diferentes decisões quanto à tradução de nomes e marcas geográficas (CARDOSO, 2018, p. 47).

A análise da tradução dos topônimos de São Luís em *Poema Sujo* concentrada nas duas categorias abordadas no estudo de Cardoso (2018) – nomes de ruas e o Rio Anil – mostra-se produtiva. São verificados também, assim como no estudo de Cardoso, os nomes de pássaros presentes na obra, por fazerem parte dos elementos regionais de São Luís.

Segundo Cardoso, Gullar parece demonstrar certa preferência pelas ruas do centro histórico da cidade, local onde o poeta viveu as primeiras experiências de sua juventude. Essa talvez seja a razão pela qual as vias históricas de São Luís apareçam com mais frequência nos versos ligados às experiências íntimas de Gullar (CARDOSO, 2018, p. 48). O quadro a seguir apresenta o trecho original com os nomes de ruas do centro histórico de São Luís e a respectiva tradução de Guyer para a língua inglesa:

Original	Tradução
Sobre os jardins da cidade urino pus. Me extravio na Rua da Estrela, escorrego no Beco do Precipício. Me lavo no Ribeirão. Mijo na Fonte do Bispo Na Rua do Sol me cego, na Rua da Paz me revolto na do Comércio me nego mas na das Hortas floresço; na dos Prazeres soluço na da Palma me conheço na do Alecrim me perfume na da Saúde adoeço na do Desterro me encontro na da Alegria me perco Na Rua do Carmo berro na Rua Direita erro e na da Aurora adormeço (GULLAR, 2021, p. 263/264)	On the city gardens I piss pus. I wander on Estrela Street, I slide down Precipício Lane I bath in the Ribeirão I piss in the Bishop's Fountain I lose my sight on Sol Street on Paz Street I revolt I spurn myself on Comércio but on Hortas I bloom on Prazeres I sob on Palma I greet myself on Alecrim I smell good on Saúde I feel sick on Desterro I run into myself on Alegria I get lost on Carmo Street I wail on Direita I transgress. and on Aurora I fall sleep (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 62)

Quadro 2

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Conforme expõe Cardoso (2018, p. 49), a construção dos versos de Gullar estabelece ideias antagônicas e justificadas a partir da utilização de nomes de

ruas que pertencem à geografia de São Luís. Assim, é possível observar um contraste entre os vocábulos *sol/cego*, *paz/revolto*, *prazeres/solução*, *direita/erro*, *desterro/encontro*, de modo que o narrador estabelece uma relação de oposição entre suas próprias ações e os nomes das ruas por onde circula. Já no caso dos pares *palma/conheço*, *alecrim/perfumo*, *hortas/floresço*, *aurora/adormeço*, *alegria/perco*, *comércio/nego*, os termos sugerem uma relação de convergência no que tange o nome de ruas e as atitudes do narrador (CARDOSO, 2018, p. 49).

O que se nota na tradução de Guyer para o excerto é que o tradutor optou pela manutenção da maior parte dos nomes geográficos em português – à exceção de “in the Bishop’s Fountain”. Essa preferência por manter os termos em sua forma original demonstra uma preocupação por parte do tradutor em reconstruir os elementos regionais na língua-alvo; no entanto, impedem a reconstrução de formas rítmicas e do jogo de ideias criados por Gullar, além do esquema de rimas que também não aparecem na tradução.

Por outro lado, Guyer demonstra a intenção de reconstruir em seu texto uma expressão bastante pitoresca presente em *Poema Sujo*: “Tanque do Caga-Osso”, conforme mostra o quadro a seguir.

Original	Tradução
debaixo daqueles telhados encardidos de nossa pequena cidade a qual alguém que venha de avião dos EUA poderá ver postada na desembocadura suja de dois rios lá embaixo e como se para sempre. Mas e o quintal da Rua das Cajazeiras? O tanque do Caga-Osso? A Fonte do Bispo? A quitanda de Newton Ferreira? (GULLAR, 2021, p. 257/258)	beneath those dingy red-tile roofs of our small city that someone flying in from the USA can see between the dirty moths of two rivers down below looking like forever. But the orchard on Cajazeiras Street? The Shits and Bones Cistern? The Bishop’s Fountain? Newton Ferreira’s Grocery store? (Tradução de Guyer, GULLAR, 2015, p.53/54)

Quadro 3

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Não é comum para Guyer, segundo ele mesmo informa em entrevista para a revista *Artshock* (2014), a tradução de nomes de locais – tendência que pode

ser confirmada no Quadro 1. No entanto, conforme se observa no Quadro 3, o tradutor optou pela tradução da expressão “Caga-Osso” - corruptela de “Cagliostro” -, para “The Shits and Bones Cistern”, o que justificou, de acordo com o próprio tradutor, a tentativa de recriar o humor escatológico contido no excerto em questão, contrariando seu princípio de não traduzir nomes de lugares (GUYER, 2014).

Por outro lado, há uma passagem um tanto curiosa do poema que parece ter passado despercebida pelo tradutor. Trata-se do excerto em que Gullar descreve o itinerário do trem mencionando os diferentes lugares por onde este passa.

Original	Tradução
Já passamos por Rosário por Vale-Quem-Tem , Quelru. Passamos por Pirapemas e por Itapicuru: mundo de boi, seriemas, jaçanã, pato e nhambu (GULLAR, 2021, p. 236)	We passed through Rosário through Vale-Quem-Tem , Quelru. We passed through Pirapemas and through Itapicuru: world of oxen, crested cranes, titmice, ducks, and tinamous (Tradução de Leland Guyer, 2015, p. 26/27)

Quadro 4

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

O que torna esse trecho tão curioso é o fato de anteceder os famosos versos que encerram a viagem de trem de Gullar e seu pai. Através de um jogo de palavras, típico da poesia concreta, o poeta parece imitar o som característico da locomotiva:

Original	Tradução
café com pão bolacha não café com pão bolach a não vale quem tem vale quem tem vale quem tem vale quem tem nada vale quem não tem nada não vale nada vale quem nada tem neste vale nada vale nada vale quem não tem nada no v a l e TCHIBUM!!! (GULLAR, 2021, p. 236/237)	bread and coffee tea cake no bread and coffee tea cake no value makes the man value makes the man value makes the man value makes the man there's no value in just the man nothing is of value there's no value in the man in this valley there's no value there's no value for the man who has no value in the v a l e y HISSSSS!!! (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 27/28)

Quadro 5

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

A partir dos excertos, nota-se um trocadilho entre a expressão “vale quem tem” e a região de “Vale-Quem-Tem”, no Piauí, descrita na estrofe anterior. A maneira como Gullar dispõe os versos na página não apenas sugere o movimento do trem, mas a direção do trem, como se estivesse “descendo”, estabelecendo uma relação entre os excertos do Quadro 4 e 5. Como mostra a tradução no Quadro 3, Guyer mantém no original, como de costume, o nome do local, mas realiza uma tradução completa no trecho no Quadro 4.

É importante destacar que Guyer demonstra um esforço em reconstruir os elementos poéticos formais intentados por Gullar, incluindo a disposição dos versos na página e algumas das rimas contidas no excerto original. No entanto, apesar de a tradução privilegiar aspectos formais importantes do texto original, não é possível observar a relação semântica que se estabelece entre o movimento da locomotiva (Quadro 4) em direção aos locais mencionados pelo narrador (Quadro 3).

Outro ponto importante a ser mencionado aqui é a reiterada presença do rio Anil em *Poema Sujo*. De acordo com Suzana Fuly (2005, p. 76), esse rio transforma-se em uma ponte para a história oficial da cidade e para as várias histórias que percorrem seu cotidiano. Esse fato conduz o poema para um tom mais narrativo. Parece, segundo Fuly, sair das páginas de um livro didático (FULY, 2005, pp. 76-77):

Apenas os índios vinham banhar-se
na praia de Jenipapeiro, apenas eles
ouviam o vento nas árvores
e caminhavam por onde
hoje são avenidas e ruas,
sobrados cobertos de limo,
cheios de redes e lembranças
na obscuridade.
Mas desses índios timbiras
nada resta, senão coisas contadas em
livros (GULLAR, 2021, p. 250)

Entretanto, Cardoso aponta para o fato de a narrativa do rio não tratar apenas de uma descrição de seu percurso, pois o sujeito-lírico revela uma realidade comum dos homens que convivem diariamente com ele (CARDOSO, 2018, p. 57). Lembra, ainda, que o rio Anil recebe esse nome devido à extração da coloração azulada de uma planta presente às margens do afluente e que era utilizada pelos primeiros habitantes da região para colorir tecidos (CARDOSO,

2018, p. 57). Pode-se observar que a tonalidade do rio é evocada nos versos em que é descrito o decurso do rio pela ilha: “esse era o bonde do Anil que nos levava para o rio Azul” e “um rio não apodrece da mesma forma que uma perna de uma mulher, ainda que ambos fiquem com a pele um tanto azulada”. Essa mesma ideia é reforçada em outro trecho do poema:

Original	Tradução
— enquanto o bonde Gonçalves Dias descia a Rua Rio Branco rumo à Praça dos Remédios e outros bondes desciam a Rua da Paz rumo à Praça João Lisboa e ainda outros rumavam na direção da Fabril, Apeadouro, Jordoa (esse era o bonde do Anil que nos levava para o banho no Rio do Azul) (GULLAR, 2021, p. 247)	— as the Gonçalves Dias streetcar rolled down Rio Branco Street toward Remédios Plaza and other streetcars ran along Paz Street toward João Lisboa Plaza and still others would run toward Fabril, Apeadouro, Jordoa (this one was the Anil streetcar that took us to swim in the Azul River) (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2025, p. 42)

Quadro 6

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

A partir do trecho original apresentado no Quadro 3, observa-se que o poeta procurou estabelecer uma relação entre as palavras “Anil” e “Azul”. No entanto, o que se nota pela tradução de Guyer é que essa relação entre o nome do rio e a cor azul não foi refeita, tendo em vista a preferência do tradutor pela manutenção da palavra (“Azul”) conforme o original.

Levando em conta os dados apontados no que tange à tradução dos topônimos de *Poema Sujo* para a língua inglesa, depreende-se que Guyer optou, na maioria das vezes, pela manutenção dos termos no idioma de partida.

No que se refere às narrativas do Rio Anil, o poema leva a uma série de histórias de pássaros, as quais, segundo Fuly (2005, p. 77), servem de pretexto para a recuperação de casos pitorescos de pessoas de São Luís. É o caso da história de um barbeiro, “seu” Cunha, que tinha um curió na gaiola e três filhas que só lhe traziam problemas:

Por que vai um homem ter filhas,

meu Deus? E ele tinha três.
 A mais velha, que era mais sonsa,
 foi ao Josias tomar
 uma injeção de Eucaliptina
 e o enfermeiro aconselhou:
 “Dói muito. É melhor num lugar
 Que tenha mais carne.”
 E desde esse santo dia
 era injeção toda a tarde.
 (e o curió,
 Nem-seu-souza)
 A terceira ficou séria
 e virou filha de Maria.
 (e o curió,
 nem-seu-souza)
 Já o canário-da-terra
 parou de cantar quando
 numa manhã de domingo
 seu Neco matou a mulher
 que – dizem – lhe punha chifre:
 a gaiola rolou no chão.
 (“Canivetada nas costas,
 pegou bem aqui, lá nela.
 Não saiu um pinga de sangue,
 foi hemorragia interna.”)
 (GULLAR, 2021, p. 254)

Para Cardoso (2018, p. 60), ainda que nomes de pássaros não tenham relação com a toponímia da cidade, a idealização da paisagem natural de São Luís e a construção do discurso poético de Ferreira Gullar passam pela presença dessas aves. O excerto a seguir mostra de que maneira Guyer tratou da tradução de nomes de pássaros:

Original	Tradução
Eu nunca pensara antes que havia uma história dos pássaros embora conhecesse tantos desde o canário-da-terra (na gaiola de seu Neco), a rolinha fogo-pagô (na cumeeira da casa) até o bigode-pardo (que se pegava com o alçapão no capinzal) o galo-de-campina parecia um oficial em uniforme de gala; o anum era um empregado da limpeza pública; o urubu, um crioulo de fraque; o bem-te-vi, um polícia de quepe e apito na boca sempre atarefado (GULLAR, 2021, p. 252)	Before I had never thought there was a history of birds although I'd come to know so many birds from the yellow finch (in Senhor Neco's cage) to the dove (on the roof ridge), even the finch (that was snared in the pasture), the red-cowled cardinal looked like an officer in full dress the cuckoo was a worker for public sanitation, the vulture, a black man in a morning coat, the tyrant flycatcher, a policeman with a whistle in his mouth and a kepi on his head always hard at work (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2025, p. 46/47)

Quadro 7

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Partindo da análise realizada por Cardoso (2018) quanto à tradução dos nomes de pássaros de *Poema Sujo* para a língua francesa, que inclui um levantamento dos nomes científicos das aves, o quadro a seguir compara a nomenclatura dos pássaros em português com a escolhida por Leland Guyer em inglês:

Nomenclatura popular no Brasil	Nomenclatura científica	Tradução de Leland Guyer
Bem-te-vi	<i>Pitangus sulphuratus</i>	tyrant flycatcher
Bigode-pardo	<i>Sporophila lineola</i>	finch
Canário da terra	<i>Sicalis flaveola</i>	yellow finch
Rolinha fogopagô	<i>Columbina squammata</i>	dove
Anum	<i>Crotophaga ani</i>	cuckoo
Galo-de-Campina	<i>Paroaria dominicana</i>	red-cowled cardinal
Urubu	<i>Coragyps atratus</i>	vulture

Quadro 8

Fonte: elaboração própria

Levando em conta que muitos dos pássaros mencionados na obra são encontrados apenas na América do Sul – alguns somente no Brasil ou mesmo na região nordeste do país – o tradutor pode ter enfrentado dificuldades para encontrar os termos precisos para essas aves na língua inglesa. Para analisar as estratégias de tradução utilizadas por Guyer, foi considerada a consulta de Cardoso ao *Dicionário de nomes em português de aves brasileiras*, do Centro de Estudos Ornitológicos (CEO), do South American Classification Committee (SACC) da American Ornithologists' Union, do site Avibase – The World Bird Database e do dicionário eletrônico Cambridge, da Universidade de Cambridge.

No caso do nome “bem-te-vi”, um vocábulo onomatopaico, Cardoso aponta que, segundo o CEO, essa é a designação mais comum no Brasil para ave (CARDOSO, 2018, p. 64). A partir do nome científico do pássaro, *Pitangus sulphuratus*, chega-se ao nome “Great Kiskadee”, em inglês, segundo o SACC. No entanto, conforme se observa no Quadro 5, Guyer optou pelo nome “tyrant flycatcher”. Ainda segundo o SACC, o “tyrant flycatcher” pertence à família Tyrannidae, sendo o “Great Kiskadee” considerado uma dentre as muitas espécies dessa família. Guyer optou por uma nomenclatura genérica da ave.

Quanto à ave “Bigode-pardo”, cujo nome científico é *Sporophila lineola*, Cardoso afirma ser, segundo o CEO, uma ave de ocorrência em quase todos

estados brasileiros, podendo ser encontrado em outros países da América do Sul, como Argentina, Bolívia, Colômbia, Guianas e Venezuela (CARDOSO, 2018, p. 65). Ainda de acordo com a organização, a ave recebe esse nome graças às manchas brancas próximas ao bico que contrastam com a coloração preta do restante do corpo (CARDOSO, 2018, p. 65). De acordo com o SACC, a nomenclatura convencionada da ave em inglês é “Lined Seedeater”, enquanto o tradutor optou pelo nome “finch”. Segundo o dicionário Cambridge, “finch” é um nome genérico de pássaro: “vários tipos de pequenos pássaros cantores com um bico curto, largo e pontudo”¹⁰. Essa informação sugere, mais uma vez, que o nome convencionado para a ave em inglês não corresponde ao nome popular, ou talvez este nem exista, considerando o habitat natural da ave. Desse modo, Guyer parece ter escolhido o nome com base nas características físicas da ave.

O canário surge em duas variedades ao longo de *Poema Sujo*: “canário-da-terra”, no trecho apresentado no Quadro 4, e, em outro trecho do poema, “canário-belga”. Conforme o CEO, consultado por Cardoso, as aves citadas pertencem a espécies distintas, sendo os nomes científicos de cada uma, respectivamente, *Sicalis flaveola* e *Serinus canaria*. O “canário-belga”, ou apenas “canário”, recebe esse nome em razão da espécie ser originária das Ilhas Canárias. Já o “canário-da-terra” é um pássaro típico da América do Sul (CARDOSO, 2018, p. 71). Não foram encontradas informações sobre o nome da ave no SACC, porém, de acordo com o *site* Avibase, The World Bird Database, uma das nomenclaturas convencionais em inglês coincide com a escolhida pelo tradutor, “yellow finch”.

No caso das rolinhas, Cardoso informa que a “rolinha fogopagô”, cientificamente conhecida como *Columbina squammata*, é uma ave bastante comum no Brasil, sendo encontrada em praticamente todo o território nacional (CARDOSO, 2018, p. 65). Trata-se, ainda segundo Cardoso, de uma ave que é pouco encontrada em outros continentes. De acordo com o SACC, a designação convencional da ave na língua inglesa é “Scaled Dove”. No entanto, uma vez que a ave não é comumente vista em outras localidades fora da América do Sul, Guyer parece ter optado por um nome mais genérico da ave, “dove”.

¹⁰ “Any of various types of small singing bird with a short, wide, pointed beak”.

Quanto aos pássaros anum e urubu, Cardoso, a partir do CEO, informa que ambas são típicas do continente americano, podendo ser encontradas na América do Sul, na América Central e na América do Norte. O anum pode ser encontrado em todo o território brasileiro, e em regiões da Argentina e na Flórida, nos Estados Unidos (CARDOSO, 2018, p. 68). Segundo o Avibase e o SACC, em inglês, o pássaro recebe o nome de “Smooth-billed Ani”, porém, outra vez o tradutor optou por uma designação diferente, valendo-se do termo “cuckoo”. Ocorre que o anum, segundo o site Avibase, pertence à família dos cucos, razão pela qual Guyer talvez tenha optado por uma nomenclatura mais conhecida em língua inglesa. No caso do urubu, ave bastante comum no continente americano, o nome utilizado por Guyer, “vulture”, é bastante popular nos Estados Unidos, tendo em vista ser um pássaro muito conhecido na região, ainda que se considere, conforme o SAAC e Avibase, o nome “Black vulture” como o convencional.

Já o Galo-de-campina, cujo nome já foi analisado em Cardoso (2018), é o mais genuinamente brasileiro dentre todas as aves aqui referidas (CARDOSO, 2018, p. 69). Trata-se de uma ave nativa da caatinga, bioma exclusivamente brasileiro encontrada na região nordeste, podendo ser encontrada em outras regiões do país, como o litoral brasileiro na região centro-oeste (CARDOSO, 2018, p. 69). Ainda segundo Cardoso, a partir da *Revista Brasileira de Ornitologia*, a ave também recebe o nome de “cardeal” devido à sua coloração vermelha da cabeça, lembrando os acessórios utilizados pelos cardeais da Igreja Católica (CARDOSO, 2018, p. 69). Mesmo sendo um pássaro ausente em outros países, o SACC, sugere o nome “red-cowled cardinal” em inglês, o mesmo utilizado por Guyer. Essa escolha pode decorrer do fato de existir um termo convencional em língua inglesa e em razão de o pássaro receber outros nomes em português, como “cabeça-vermelha”, que estabelece relação com o termo “red” (“red-cowled”) em inglês.

A partir das análises realizadas, pode-se afirmar que Gruyer preferiu a manutenção de nomes de lugares em língua portuguesa, com exceção da expressão “Caga-Osso”, traduzido como “Shits and Bones”, e “Fonte do Bispo”, traduzido “Bishop’s Fountain”. Já em relação aos nomes de pássaros, as escolhas realizadas por Guyer aparecem alinhadas com o sentido do original, como, por exemplo, no verso “o urubu, um crioulo de fraque” (“the vulture, a black

man in a morning coat”), em que se estabeleceu uma ligação pela cor da ave, “urubu” e “crioulo” e “vulture” e “black man”.

2.2 Expressões tabu

Segundo Gullar, um poema que fala de boceta, de cancro, de todas as obscenidades é sujo, de acordo com a moral estabelecida (CICERO, 2021, p. 510, apud GULLAR, 1998, p. 387). O poeta, para Gullar, “tem a boca suja, fala palavrão, obscenidades. Logo, esse poema era sujo porque buscava, em sua alquimia, transformar toda essa matéria indigna em poesia”.

Como avalia Fuly, o sujeito-lírico, no poema, é conduzido a experimentar uma descida às coisas impuras, apresentando uma infância e adolescência desprovidas de idealizações. Já nos versos iniciais do poema, as palavras “azul/teu cu”, por exemplo, remetem à iniciação amorosa/sexual do sujeito-lírico (FULY, 2005, p. 52). No caso dos versos “bocetinha” e a “boca” e “os cheiros de flor” e a “bosta de porco”, já é possível vislumbrar, segundo Fuly (2005, p. 52), “o procedimento sincronizador do poeta que capta, ao mesmo tempo, o alto e o baixo, o sublime e o grotesco”.

O fato é que, ao longo do poema, é possível identificar uma série de palavras e expressões que, por seu caráter chulo, remetem à pobreza, à miséria, à sujeira da cidade e à sexualidade do sujeito-lírico. Com efeito, esta seção se dedica a identificar essas expressões tabu e a observar a tradução delas para a língua inglesa em *Dirty Poem*.

No que diz respeito ao uso de palavrões, Yara F. Vieira e Brian F. Head, em *Obscenidade em poesia de língua portuguesa*, dividem os poemas em dois grupos, quanto ao contexto de ocorrência da expressão: um grupo em que o contexto é semanticamente “motivado” para o surgimento do palavrão, e um grupo em que o contexto não é “motivado” para a ocorrência do palavrão (VIEIRA; HEAD, 1976, p. 91).

No primeiro caso, o palavrão vem integrado num contexto que lhe é homogêneo. Nesse caso, a “motivação” decorre da seleção lexical (termos que pertencem a um mesmo campo semântico, ou de outros palavrões). Em certos casos, ocorre de forma mais velada, de uma sequência metafórica de fácil

decodificação, como ocorre nos versos de Bocage (“tendo-lhe visto a tórrida linguíça/ Mais extensas que os canos de um telhado”), que constitui uma forma de simples extensão metafórica. Já nos casos de “metáfora etimológica”, há uma reversão da figura usando, em seu sentido próprio, o termo que adquiriu sentido obscuro, como ocorre no soneto de Bocage (VIEIRA; HEAD, 1976, p. 91-92):

É pau, e rei dos paus, não marmeleiro,
 Bem que duas gamboas lhe lobrigo;
 Dá leite, sem ser árvore de figo,
 Da glande o fruto tem, sem ser sobreiro:

Verga, e não quebra, como zambujeiro;
 Oco, qual sabugueiro tem o umbigo;
 Brando às vezes, qual vime, está consigo;
 Outras vezes mais rijo que um pinheiro:

À roda da raiz produz carqueja:
 Todo o resto do tronco é calvo e nu;
 Nem cedro, nem pau-santo mais negreja!

Para carvalho ser falta-lhe um U;
 Adivinhem agora que pau seja,
 E quem adivinhar meta-o no cu.
 (APPEL, p. 72, apud VIEIRA E HEAD, 1976, p. 92)

O que ocorre aqui é, segundo Vieira e Head, um extenso desenvolvimento da metáfora do membro masculino, a partir de várias espécies de árvores, culminado por quase nomeá-lo, “para carvalho ser falta-lhe um u”. Assim, membro masculino e memória estratificada resultam em “pau” (VIEIRA; HEAD, 1976, p. 92).

O segundo caso, e o que mais interessa aqui, é o grupo em que o contexto é não “motivado” para a ocorrência de palavrão, ou seja, que está em tensão com uma outra linguagem e com outros campos semânticos. O palavrão é incorporado num conjunto textual não limitado para percebê-lo. Estes mesmos autores utilizam os primeiros versos de *Poema Sujo* para ilustrar esta categoria (VIEIRA; HEAD, 1976, p. 92):

azul
 era o gato
 azul
 era o galo
 azul
 o cavalo
 azul
 teu cu
 tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir
 entre as folhas de banana entre os cheiros de flor e
 bosta de porco aberta como uma boca do corpo (não
 como a tua boca de palavras) como uma entrada
 para

eu não sabia tu
 não sabias
 fazer girar a vida
 com seu montão de estrelas e oceano
 entrando-nos em ti

(GULLAR, 2021 p.223)

A partir do excerto, é possível extrair uma leitura erótica, permitindo a ocorrência do palavrão. Porém, essa não é a única leitura possível e tampouco o contexto justifica a aparição da obscenidade (VIEIRA; HEAD, 1976, p. 93).

Uma vez identificados os palavrões, Vieira e Head apontam para as propriedades que eles apresentam nos contextos, interessando, aqui, aquele em que o palavrão irrompe num contexto que não é exclusivo dele. Assim, o que pode ocorrer é que o efeito principal seja de “estranhamento”, podendo ser colocado o palavrão em posições de destaque parcial. Entretanto, ocupa posições de destaque com outras palavras ou campos semânticos (VIEIRA; HEAD, 1976, p. 97), conforme acontece no seguinte trecho de *Poema Sujo*:

cocô de gato
 sal azinhavre sapato
 brilhantina anel barato
 língua no cu na boceta cavalo-de-crista chato
 nos pentelhos

(GULLAR, 2021, p. 229)

Os excertos de *Poema Sujo* e sua respectiva tradução para a língua inglesa mostram as estratégias utilizadas por Guyer quanto ao elemento em discussão. Observe-se um excerto do início do poema:

Original	Tradução
Azul era o gato azul era o galo azul o cavalo azul teu cu tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de banana entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca do corpo (não como a tua boca de palavras) como uma entrada para (GULLAR, 2021, p. 223)	Blue the cat was blue the cock was blue the colt was blue your ass your gums like your little pussy that seemed to smile among the banana leaves flowery perfumes swine shit open like a body's mouth (unlike your speaking mouth) like an opening to (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 10/11)

Quadro 9

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Segundo o *Cambridge Dictionary*, as palavras “ass” e “pussy”, que no texto se referem, respectivamente, a “cu” e “boceta”, são comumente empregadas em contextos sexuais em língua inglesa, o que bem corresponde ao efeito dos versos originais. A palavra “shit” também pode ser considerada um correspondente imediato para “bosta”. Além disso, todas as palavras utilizadas por Guyer nesses casos são consideradas na língua inglesa como ofensivas ou mesmo como palavrões.

Os trechos selecionados são representativos da especial preferência de Gullar pela utilização de palavras mais vulgares ou mesmo de palavrões em alguns trechos, como “trepava” e “boceta”, ao mesmo tempo em que emprega termos menos chulos ou mesmo mais velados em outros, como “vagina” (na tradução de Guyer, “vagina”) e “explodir como uma galáxia de leite” (na tradução, “to burst like a galaxy of milk”). A análise da tradução mostra que Guyer reconstruiu na língua inglesa os efeitos do poema original quanto às expressões tabu.

2.3 Elementos formais

2.3.1 Tipos de verso

Como discutido anteriormente, *Poema Sujo* pode ser visto como uma mistura das diferentes fases da trajetória poética de Ferreira Gullar. Para Antonio Cicero, essa é uma das razões para a obra receber o nome de “sujo”, pois traz referências estilísticas de todas as fases anteriores do poeta (CICERO, 2021, p. 510). Um reflexo disso talvez seja a oscilação constante entre versos metrificados – sobretudo em redondilha maior – e versos livres no poema.

Tomando como ponto inicial deste tópico a análise dos trechos marcados pela presença de uma métrica mais rigorosa, destaca-se o célebre excerto “para ser cantada com a música da Bachiana nº 2, *Tocata*, de Villa-Lobos”, cujos versos serviram de inspiração para a canção “Trenzinho Caipira”, nascida do poema de Gullar. O quadro a seguir apresenta os versos originais de Gullar e a respectiva tradução de Guyer:

Original	Tradução
lá vai o trem com o menino lá vai a vida a rodar lá vai ciranda e destino cidade e noite a girar lá vai o trem sem destino pro dia novo encontrar (GULLAR, 2021, p. 234)	there goes the train with the boy there goes life on its way there go the dance and destiny city and night in a spin there goes the rambling train looking for the morning light (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 23)

Quadro 10

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Esse trecho é constituído por seis versos, todos compostos por sete sílabas poéticas, isto é, em verso redondilha maior, formando rimas nos versos dois, quatro e seis – “**rodar**”, “**girar**” e “**encontrar**” – e nos versos um, três e cinco – “**menino**” e “**destino**” –, estabelecendo um esquema rítmico interpolado do tipo ababab.

Britto argumenta que existe uma correspondência entre a redondilha maior e o metro de balada¹¹, visto que ambos estão associados à poesia folclórica e teriam, assim, o potencial de criar um efeito correspondente no poema traduzido (BRITTO, 2008, p, 29). Isso seria o que Britto chama de “correspondência funcional”. O quadro a seguir¹² apresenta a descrição rítmica da tradução elaborada por Guyer:

Tradução	Descrição
there goes the train with the boy	- / - / - / /
there goes life on its way	- / / - / /
there go the dance and destiny	- / - / - / - \
city and night in a spin	/ - - / - / /
there goes the rambling train	- / - / - /
looking for the morning light	/ - - / - / /
(Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 23)	

Quadro 11

Fonte: elaboração própria

Conforme se observa, os versos 1, 3, 4 e 6 podem ser lidos como compostos por quatro pés (os versos 1, 4 e 6, nesse caso, seriam versos cataléticos), enquanto os versos 2 e 5 seriam compostos por três pés. Além disso, há predominância de pés jâmbicos. Com efeito, apesar das irregularidades, é possível considerar este grupo de versos dentro de um esquema que se aproxima do metro longo, o que pode indicar que Guyer buscou, no trecho em questão, uma estratégia de correspondência funcional em relação aos versos originais. Já quanto ao esquema de rimas, no entanto, não foram recriados os mesmos esquemas de rimas do original, notando-se apenas a presença de rimas imperfeitas entre as palavras “boy” e “way” (versos um e dois), e “rambling” e “morning” (versos cinco e seis).

Quanto aos versos que praticamente inauguram *Poema Sujo*, ocorre predomínio do verso redondilho maior ao longo da estrofe, ainda que nem todos os versos sejam compostos por sete sílabas poéticas:

11 “As quatro formas tradicionais de metro de balada recorrem a estrofes de quatro versos com esquema de rimas abcb ou abab. No chamado metro longo, os quatro versos da estrofe têm quatro pés jâmbicos cada um; no metro comum (como indica o nome) é o de utilização mais frequente, a distribuição de pés na estrofe obedece ao esquema 4/3/4/3; no metro curto o esquema é 3/3/4/3; e no meio metro temos 3/3/3/3” (BRITTO, 2008, p. 26/27).

12 A análise rítmica aqui apresentada segue o padrão utilizado por Britto, em que “-” representa uma sílaba átona e “/” uma sílaba com acento primário, e “|” é o separador de pés.

Original	Tradução
bela bela mais que bela mas como era o nome dela Não era Helena nem Vera nem Nara nem Gabriela nem Tereza nem Maria Seu nome seu nome era... Perdeu-se na carne fria (GULLAR, 2021, p. 223)	lovely lovely more than lovely but what was her name? It wasn't Helena or Vera or Nara or Gabriela or Tereza or Maria Her name her name was... It vanished in her frigid flesh (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 11)

Quadro 12

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Gullar estabelece um esquema de rimas perfeitas entre as palavras “bela”, “dela” e “Gabriela”; “vera” e “era”; e “Maria” e “fria”. Além de haver uma rima imperfeita entre as palavras “Vera” e “Nara”. Na tradução de Guyer, contudo, há apenas a reconstrução da rima imperfeita entre “Vera” e “Nara, já que o tradutor optou pela manutenção dos mesmos nomes próprios. Ademais, no texto original observa-se a presença de aliteração entre as palavras “mais” e “mas” (versos dois e três do excerto), e em “nome”, “não”, “nem” e “Nara” (versos três, quatro, cinco, seis e sete), a qual não é refeita na tradução. No entanto, Guyer utiliza uma estratégia de compensação entre as palavras “frigid” e “flesh” (verso oito do excerto traduzido).

Observe-se a descrição do ritmo do excerto:

Tradução	Descrição
lovely lovely more than lovely but what was her name? It wasn't Helena or Vera or Nara or Gabriela or Tereza or Maria Her name her name was... It vanished in her frigid flesh (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 11)	/- /- /- / - - / - / - / - / - / - - / - - / - - / - / - - / - / - - / - / - / - /

Quadro 13

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Nota-se que, apesar da predominância de pés jâmbicos, não há aproximação com as formas tradicionais do metro de balada, afastando uma

possível tentativa de correspondência funcional. Aqui, os versos de Guyer oscilam, em sua maioria, entre versos de dois e três pés.

Já os versos mostrados no Quadro 14, por sua vez, representam a viagem de trem que Gullar realizou com seu pai. O excerto ajuda a ilustrar esta presença da redondilha maior em *Poema Sujo*:

Original	Tradução
saímos de casa às quatro com as luzes da rua acesas meu pai levava a maleta eu levava a sacola	we left home at four streetlights still ablaze father carried a small suitcase I just had a bag
rumamos por Afogados outras ladeiras e ruas	we walked toward Afogados up streets and other stairs
o que pra ele era rotina pra mim era aventura	for him it was routine for me it was thrill
quando chegamos à gare o trem realmente estava	when we got to the station the train was waiting there
ali parado esperando muito comprido e chiava	there at rest and ready very long and whistling
entramos no carro os dois eu entre alegre e assustado	we got on board the car I was both glad and afraid
meu pai (que não existe) me fez sentar ao seu lado	my father (dead and gone) kept by his side
talvez mais feliz que eu por me levar na viagem	perhaps more happy than I for taking me along
meu pai (que não existe) sorria, os olhos brilhando	my father (dead and gone) smiled with sparkling eyes
(GULLAR, 2021, p. 235)	(Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 25)

Quadro 14

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

O trecho apresenta vinte versos distribuídos em nove estrofes, quase todos formando sete sílabas poéticas. Observa-se, ainda, rimas perfeitas entre os versos quatorze e dezesseis (“**assustado**” e “**lado**”), e entre os versos dez e doze (“**estava**” e “**chiava**”); além de rimas imperfeitas entre os versos dois e três (“**acesas**” e “**maleta**”) e entre os versos seis e oito (“**ruas**” e “**aventura**”). Quanto

à tradução e Guyer, porém, o esquema de rimas não foi recriado nos mesmos pontos do excerto original (versos quatorze e dezesseis). No entanto, verifica-se um jogo de rimas perfeitas nos versos dois e três (“ablaze” e “suitcase”), e imperfeitas nos versos dezoito e dezenove (“along” e “gone”), e nos versos dezesseis, dezessete e vinte (“side”/“I”/“eyes”), indicando o emprego da estratégia de compensação. Quanto ao esquema rítmico, tem-se o seguinte:

Tradução	Descrição
we left home at four streetlights still ablaze	/ - / - / / - / - /
father carried a small suitcase I just had a bag	/ - / - - / / - / - / - / - / / - - - / - - / - / - /
we walked toward Afogados up streets and other stairs	- / - - - / - / - - /
for him it was routine for me it was thrill	/ - / - - / - - / - / - /
when we got to the station the train was waiting there	/ - / - / - / - / - / -
there at rest and ready very long and whistling	- / - / - / - / - / - - /
we got on board the car I was both glad and afraid	- / - / - / / - - - /
my father (dead and gone) kept me by his side	- / - / - - / - / - / - /
perhaps more happy than I for taking me along	- / - / - / / - / - /
my father (dead and gone) smiled with sparkling eyes	
(Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 25)	

Quadro 15

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Observa-se uma predominância do trímetro jâmbico – o que justifica a utilização da expressão “more happy” em lugar de “happier” – demonstrando afinidade com a proposta de Britto quanto à correspondência entre redondilha maior e o metro de balada. Neste caso, observa-se a utilização de um ritmo que se aproxima, conforme Britto, ao metro curto.

Se por um lado o verso de sete sílabas é marcante em *Poema Sujo*, o verso livre é, certamente, central no texto de Gullar. Britto compreende o “verso livre” não como um nome de um tipo específico de verso, mas de um *continuum* de formas em que os pontos extremos são, de um lado, o verso polimétrico, e, de outro, formas poéticas que não se utilizam do verso, cujo exemplo mais importante no Brasil seria a poesia concreta (BRITTO, 2014, p. 31). O ponto em comum entre todas essas formas seria a utilização consciente do ritmo como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo (BRITTO, 2014, p. 31). O fato é que, segundo Britto, o verso livre pode ser entendido como uma convenção passível de classificação, como o soneto e o decassílabo (BRITTO, 2014, p. 30). No artigo “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês” (2011), Britto estabelece três tipos básicos de verso livre em inglês:

- a) o verso livre clássico de Whitman, que utiliza anáfora, encaixotamento sintático, etc.; em alguns momentos, a presença de aliterações e a divisão em blocos de comprimento mais ou menos regular permite que esse verso seja visto como resultante de um afrouxamento das regras do verso anglo-saxão;
- b) o verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acentual tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa;
- c) o novo verso livre de Williams e Cummings, tipicamente caracterizado por versos curtos com enjambements radicais, em que são utilizados de forma irregular vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico; além disso, nesse verso ganha importância o contraponto rítmico, i.e., as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força) (BRITTO, 2011, p. 143).

Ainda segundo Britto (2011, p. 143), esta mesma tipologia pode ser aplicada ao português, com algumas diferenças importantes. No caso de *Poema Sujo*, é possível encontrar dois tipos de verso livre, segundo a classificação de Britto – o verso livre clássico de Whitman e o verso livre de Williams e Cummings:

Original	Tradução
Num cofo no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas (como pode o perfume nascer assim?) Da lama à beira das calçadas, da água dos esgotos cresciam pés de tomate Nos beirais das casas sobre as telhas cresciam capins mais verdes que a esperança (ou o fogo de teus olhos) Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade (GULLAR, 2021, p. 226)	In the backyard herbs and roses grew in a creel left in the black dirt (how can perfume come from that?) In the mud along the sidewalks, from the sewer water grew tomato plants On the tiles of the eaves of the homes grew grass greener than hope (or the fire of your eyes) it was life exploding through all the city's cracks (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 14)

Quadro 16
Fonte: elaboração própria

Este trecho apresentaria, no caso, um verso clássico whitmaniano. Estabelecendo um contraponto entre os versos anteriores, o trecho a seguir apresenta características que se aproximam do verso livre de Williams e Cummings:

Original	Tradução
Muitos muitos dias há num dia só porque as coisas mesmas os compõe com sua carne (ou ferro que nome tenha essa matéria-tempo suja ou não) os compõem nos silêncios aparentes ou grossos como colchas de flanela ou água vertiginosamente imóvel como na quinta dos Medeiros, no poço da quinta coberto pela sombra quase pânica das árvores (...) (GULLAR, 2021, p. 238)	Many there are many days in one for things themselves comprise them with their flesh (or iron or whatever the name time-matter goes by dirty or not) comprise them in their explicit or heavy silences like flannel quilts or dizzily still waters as on the Medeiros' farm, in their farm well covered by the near panicked shadows of the trees (...) (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 29)

Quadro 17
Fonte: elaboração própria

De fato, há muitas passagens como esta, em que os versos são curtos e com *enjambements* radicais, como ocorre nos versos que vão do cinco até o nove – o poeta abre um parêntese no verso cinco que só é fechado no verso nove. Além disso, a disposição gráfica dos versos reflete o sentido do texto, já que as palavras fluem como se indicassem a passagem do tempo. Por sua vez,

a tradução recria os mesmos efeitos gráficos e a mesma forma encadeada dos versos de Gullar. Há uma forte semelhança semântica com os versos de Gullar, por vezes até um tanto literal, mas que recria as aliterações – de forma proposital ou não – dos versos três, quatro e cinco (“coisas”, “compõem”, “com”, “carne”): “things”, “themselves” e “comprise”, ainda que não seja exatamente nos mesmos locais, sugerindo um esforço de compensação.

Este tipo de verso livre é amplamente utilizado na poesia concreta, movimento experimentado por Gullar, e cuja presença é clara em *Poema Sujo*:

Original	Tradução
café com pão bolacha não café com pão bolacha não vale quem tem vale quem tem vale quem tem vale quem tem nada vale quem não tem nada não vale nada vale quem nada tem neste vale nada vale nada vale quem não tem nada no v a l e TCHIBUM!!! (GULLAR, 2021, p. 236/237)	bread and coffee tea cake no bread and coffee tea cake no value makes the man value makes the man value makes the man value makes the man there's no value in just the man nothing is of value there's no value in the man in this valley there's no value there's no value for the man who has no value in the v a l l e y HISSSSS!!! (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 27/28)

Quadro 18

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Conforme afirma Diogo Andrade de Macedo (2004), o trecho destaca as recordações da infância representadas em uma composição poética lúdica. A assimetria, a ausência de rigor coercitivo e o apelo ao aspecto visual, quase formando um desenho na página, são características marcantes da poesia concreta (MACEDO, 2004, sp). Além disso, o trecho está repleto de anáforas, como nos versos cinco, seis, sete e oito (“café com pão” e “bolacha não”), e de paronomásias, como nos versos em que a palavra “vale” surge com funções distintas (como verbo e como substantivo). A referida passagem ainda apresenta

rimas nos versos um e dois (“pão” e “não”), as quais se repetem nos versos três e quatro

A tradução de Guyer estabelece uma correspondência para os versos concretos. Nota-se que o tradutor buscou recriar as paronomásias presentes no original, como é o caso das palavras “value” e “valley”. Por outro lado, não foi refeito o esquema de rima; as palavras “value” e “valley”, porém, formam rima imperfeita, que pode ser vista como compensação.

A partir da análise realizada e considerando os parâmetros de correspondência poética, é possível afirmar que Guyer deu preferência à tradução do verso livre e optou por não utilizar na tradução formas estritamente fixas nas passagens onde elas aparecem no original. Observa-se, além disso, que nem todos os esquemas de rimas foram refeitos seguindo a mesma estrutura do original, apresentando, porém, algumas compensações.

2.3.2 Reiteraões vocálicas e consonantais

Um aspecto bastante importante em poesia diz respeito à presença de recursos como as assonâncias e as aliterações, que contribuem para o ritmo dos versos, entre outros efeitos. As reiteraões vocálicas e consonantais são marcantes ao longo de *Poema Sujo*. Já nos versos iniciais do poema de Gullar é possível notar a presença de aliterações combinadas com o uso frequente da anáfora, representando, conforme avalia Macedo (2004, sp), o sentimento de inquietação do eu lírico em rememorar o passado e a dificuldade de expressar, em linguagem poética, o universo interior:

Original	Tradução
turvo turvo a turva mão do sopro contra o muro escuro menos menos menos que escuro menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo (GULLAR, 2021, p. 223)	muddy muddy the muddy hand of the wind against the wall dull less less less than dull less than soft and solid less than a well and a wall: less than a hollow (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p.10)

Quadro 19

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

Há no excerto uma notável aliteração com o uso das palavras “menos”, “mole” e “muro”, o que reforça o efeito de dificuldade de o eu lírico expressar o que de fato deseja. Macedo (2004, sp) argumenta, ainda, que o uso constante das vogais /o/ e /u/, como em “turvo”, “turva”, “muro”, “escuro”, “duro” e “furo”, dão a impressão de fechamento e escuridão no poema.

Na tradução são utilizadas, em sua maior parte, vogais mais curtas, como em “muddy” (/mʌd.i/), “wind” (/wɪnd/), “well” (/wel/), “dull” (/dʌl/). Ainda que estas reiteraões não tenham necessariamente ocorrido de maneira proposital, elas recriam, de algum modo, a sensação de obscuridade do original, já que os versos remetem, conforme Eleonora Ziller Camenietzki (2006, p. 139), às “mais prosaicas recordações, de atos banais ou marginais”. Além disso, parece claro que Guyer, ao optar por uma tradução menos literal para o trecho “less than soft and solid less than a well and a wall”, obtém correspondências para as aliterações presentes no texto original através da repetição dos sons das consoantes /s/ e /w/.

Em oposição ao trecho analisado, os versos que inauguram a segunda parte de *Poema Sujo* surgem com maior nitidez, com palavras que revelam, segundo Macedo (2004, sp), uma maior consistência das imagens:

Original	Tradução
claro claro mais que claro raro o relâmpago clareia os continentes passados: noite e jasmim junto à casa (GULLAR, 2021, p. 231)	bright bright more than just bright white the lightning illuminates continents past: night and jasmine next to the house (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 19)

Quadro 20

Fonte: elaboração própria

É possível notar que a primeira parte do poema (ver Quadro 18) transmite uma impressão de anterioridade, de dúvida e de escuridão. Por outro lado, os versos que inauguram a segunda parte (Quadro 19), representam um sentimento de abertura e clareza, o que fica evidente a partir da utilização de palavras com a vogal /a/, como em “claro”, “raro”, “passados” e “casa”, em contraste com as vogais /o/ e /u/ dos versos anteriores. Quanto às aliterações, elas não aparecem aqui de maneira tão significativa.

Na tradução de Guyer, a utilização das palavras “bright”, “white”, “lightning” e “night” marca a repetição de sons semelhantes e abertos – /brart/, /wart/, /'lart. nɪŋ/ e /nart/ –, recriando a sensação de clareza e abertura do texto original. A tradução do trecho é quase literal, mas o tradutor opta pelo uso da palavra “white” em lugar de “rare” no verso três. Esse ajuste não altera significativamente o sentido do poema e permite as repetições existentes no original, mantendo, inclusive, o esquema de rimas contidos nos versos dois e três: “claro” e “raro”, “bright” e “white”.

Se por um lado a primeira e segunda partes de *Poema Sujo*, aqui representados nos Quadros 18 e 19, estão centradas nas experiências individuais do eu lírico, ainda que envolvam movimentos distintos (“turvo turvo” e “claro claro”), por outro, as partes três e quatro mostram, segundo Camenietzki (2006, p. 139), uma síntese entre o uno e o plural, como o trecho a seguir, que descreve o cheiro da terra e o verde do mato:

Original	Tradução
o cheiro da terra o cheiro verde do mato o travo do cheiro novo do mato novo da vida viva das coisas verdes vivendo (GULLAR, 2021, p. 262)	the smell of the earth the green smell of the forest the pungency of the new smell of the forest new with life life of green things growing (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p 59)

Quadro 21

Fonte: elaboração própria (grifo da autora)

O trecho destacado faz referência à cidade de São Luís do Maranhão, das boas lembranças e do sentimento de vida, e é marcado pela repetição da palavra “verde”. Além disso, as aliterações presentes em “verde”, “travo”, “novo”, “vida” e “vivendo” conferem uma sonoridade específica aos versos ao mesmo tempo em que reforçam a ideia de juventude e vida.

Com efeito, mais uma vez as aliterações aparecem de maneira significativa no original. No entanto, elas não foram recriadas de forma tão evidente por Guyer, observando-se apenas uma aliteração nos versos cinco e seis, em “green” e “growing”.

A marcante presença de reiteraões sonoras confere ritmo a *Poema Sujo* e provocam diferentes sensações, como fechamento, abertura, escuridão, claridade, vida, entre outros. O que se observa a partir da tradução de Guyer é que parte desses efeitos foram recriados na língua-alvo. Ocorre que, como já exposto, a preferência de Guyer pela manutenção de nomes de lugares e pessoas pode acarretar uma certa alteração na relação entre os aspectos formais e semânticos do poema, além de influenciar nos aspectos sonoros do texto. Dessa forma, os excertos destacados demonstram um esforço do tradutor em manter alguns dos efeitos pretendidos por Gullar, ainda que nem sempre seja possível observar uma correspondência entre original e tradução.

2.3.3 Onomatopeias

Kézia da Silva Calixto, Luciane Barros da Silva e Katia Carvalho da Silva Ocha (2019), ao citarem Kishimoto (2010), argumentam que a onomatopeia cria

um impacto visual, proporcionando um aumento do poder das imagens. O leitor, ao acompanhar a história proposta por um determinado texto, tem sua consciência estimulada por sugestões auditivas e visuais fortes (KISHIMOTO, 2010, p. 4, apud CALIXTO; SILVA; OCHA, 2019). Macedo (2004, sp), por sua vez, entende que a utilização de onomatopeias em *Poema Sujo* contribui para o movimento melódico do verso, transmitindo o despojamento de uma consciência poética conectada à intuição, ao que é sentido. As onomatopeias em *Poema Sujo*, portanto, ampliam os sentidos do leitor de tal maneira que é possível não só imaginar, mas ouvir o que é descrito no papel. É o caso, por exemplo, das expressões utilizadas por Gullar nos versos que imitam o som do trem:

Original	Tradução
tchi tchi trã trã trã tarã TARÃ TARÃ TARÃ Tchi tchi tchi tchi tchi TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ (GULLAR, 2021, p. 234)	chi chi chu chu chu choo CHOO CHOO chi chi chi chi chi CHOO CHOO CHOO CHOO CHOO CHOO (Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 23)

Quadro 22

Fonte: elaboração própria

Original	Tradução
IUI IUI IUI IUI IUI Tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc	OO-EE OO-EE OO-EE OO-EE OO-EE ca-chug ca-chug ca-chug
lará lará lará lará lará lará lará lará lará lará lará larará lará lará lará lará lará lará	baboom baboom
IUI IUI IUI IUI IUI iui iui iui iui iui iui	OO-EE OO-EE OO-EE OO-EE OO-EE oo-ee oo oo-ee oo-ee oo-ee oo-ee oo-ee
(GULLAR, 2021, p. 234/235)	(Tradução de Leland Guyer, GULLAR, 2015, p. 24/25)

Quadro 23

Fonte: elaboração própria

Vale comentar, conforme lembram Calixto, Silva e Ocha (2019), a relação entre os versos onomatopaicos e o já mencionado trecho da Bachiana nº 2 de Villa Lobos, reforçando a ideia de que as expressões fazem referência aos sons de um trem em movimento. Conforme mostrado no Quadro 21, esse efeito fica bastante claro com a utilização de letras maiúsculas, como em “TARÃ TARÃ TARÃ”, que sugere um movimento acelerado do veículo, e de letras minúsculas, como em “Tchi tchi tchi tchi tchi”, que representa o movimento calmo ou mesmo distante.

O dicionário eletrônico *Written Sound - Onomatopoeia Dictionary* aponta, dentre as onomatopeias mais utilizadas em língua inglesa para representar o som do trem, duas bastante utilizadas pelo tradutor de *Poema Sujo*, ainda que com uma variação: “choo-choo” e “chooga chooga chooga”. Além disso, a preferência pela repetição do padrão de minúsculas – “chi chi”, “chu chu chu” e “choo” – e maiúsculas – “CHOO CHOO CHOO CHOO” – refaz na língua inglesa o mesmo efeito de distância e aproximação, nesta mesma ordem, proporcionado no poema original.

Os versos imediatamente anteriores ao trecho mencionado implicam em despedida: (adeus meu grupo escolar) Mais uma vez, a utilização de letra maiúscula nas expressões que imitam o barulho do apito do trem, como em “IUI IUI IUI IUI”, sugerem um som alto, sugerindo proximidade. Por outro lado, a

mudança gradual entre as letras maiúsculas e minúsculas, e a finalização com letras minúsculas, como em “iuí iuí iuí iuí iuí iuí iuí iu”, produzem o efeito de um som mais baixo e, portanto, mais distante. A onomatopeia, assim, é central, nesta passagem do poema, para a construção da imagem de movimento.

A pronúncia em inglês da alternativa escolhida na tradução (“OO-EE”), repetida várias vezes, imita o apito de um trem. Além disso, o tradutor optou por repetir o padrão de maiúsculas e minúsculas, refazendo na tradução a imagem de movimento gradual.

Como se sabe, *Poema Sujo* é repleto de elementos formais que sugerem representações sensoriais. É o caso das onomatopeias, as quais, na passagem aqui discutida, indicam movimento, despedida e distância. Vale lembrar que a representação dos diferentes sons (onomatopeias) pode variar de cultura para cultura, podendo ser representados de maneira bastante distinta dependendo do local. A tradução de Guyer busca reconstruir as diferentes onomatopeias presentes em *Poema Sujo* com os recursos da língua inglesa.

3 O PARATEXTO DE *DIRTY POEM*

Em *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), André Lefevere analisa como a reescritura – tradução, antologização, historiografia, crítica, edição – contribui para a recepção de obras literárias e para a transformação ou conservação do cânone. O autor demonstra, ainda, como a reescritura manipula obras literárias a partir de correntes ideológicas e poetológicas (LEFEVERE, 2007, p. 5). Para Lefevere, a reescritura deve ser vista como uma prática realizada a serviço do poder, e que, em seu aspecto positivo, pode contribuir no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade, introduzindo “novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios” (BASSNETT; LEFEVERE, 2007, p. 11/12).

Com efeito, conclui Lefevere, tanto no passado quanto no presente reescritores criaram imagens de escritores, obras, gêneros, períodos e, por vezes, até mesmo de toda uma literatura (LEFEVERE, 2007, p. 18/19). De certa forma, essas imagens alcançaram quase sempre mais pessoas do que o correspondente original, tendência que permanece até os dias de hoje (LEFEVERE, 2007, p. 18/19).

Um exemplo ocorre com o famoso *Diário de Anne Frank* e sua respectiva tradução para o alemão realizada por Anneliese Schütz e publicada em 1955. Lefevere ressalta que o próprio Otto Frank, pai de Anne, considera que Schütz utilizou um tom bastante professoral no texto traduzido, além de ter compreendido mal muitas expressões em holandês, idioma no qual que o diário fora escrito (PAAPE, 1986, p. 84, apud LEFEVERE, 2007, p. 110). A tradução de Schütz busca amenizar as descrições dos alemães que surgem no diário e que, de alguma forma, poderiam ser consideradas insultantes. A consequência disso é que, na tradução de Schütz, a condição dos judeus na Holanda foi colocada de forma menos dura (LEFEVERE, 2007, p. 112). Segundo a tradutora, Anneliese Schütz: “um livro que você queira vender bem na Alemanha ... não deve conter nenhum insulto direto aos alemães” (PAAPE, 1986, p. 86, apud LEFEVERE, 2007, p. 112).

O caso da tradução do *Diário de Anne Frank* é um exemplo extremo, de modo que essas intervenções nem sempre ocorrem de maneira tão intensa. No

entanto, como observa Lefevere, toda reescritura – e mais especificamente a tradução – manipula, em maior ou menor grau, e de maneira eficiente, o texto original. É por essa razão que o autor entende a necessidade de se analisar as reescrituras observando quem a realiza, por que, sob que circunstâncias e para que público (LEFEVERE, 2007, p. 21).

Uma estratégia interessante para estudar a reescritura é através do paratexto. Segundo Gerard Genette, em *Paratextos Editoriais*, a obra literária consiste num texto reforçado e acompanhado de um certo número de produções, verbais ou não – nome do autor, título, prefácio, ilustrações –, que cercam e prolongam o texto literário de maneira a apresentá-lo e torná-lo presente, garantindo sua “recepção” e consumo em forma de livro, pelo menos nos dias de hoje (GENETTE, 2009, p. 9). Para Genette, o paratexto é

aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou (...) de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda leitura” (...) O paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as idades que agrupo sob esse termo, em nome de uma comunidade de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que sua diversidade de aspecto (GENETTE, 2009, p. 10).

Para melhor compreender o paratexto, Genette divide-o em duas categorias. Ele chama de “peritexto” aquilo que está em torno do texto, como o nome do autor, título, prefácio; e de “epitexto” aqueles elementos que estão situados em torno do texto, mas a uma distância maior, presentes no ambiente externo ao livro, como conversas, entrevistas, correspondências, diários e outros. Assim, afirma Genette, “peritexto e epitexto dividem entre si, exaustivamente e sem descanso, o campo espacial do paratexto” (GENETTE, 2009, p. 12). Nesse sentido, pode-se dizer que um livro só pode ser reconhecido como tal a partir da presença inevitável do paratexto.

Partindo dessa abordagem, o presente capítulo se dedica a analisar o paratexto da tradução de *Poema Sujo* para a língua inglesa, *Dirty Poem*, enquanto uma reescritura do texto original, começando pelo material epitextual.

É importante incluir na discussão textos da recepção crítica de Gullar em língua inglesa de modo mais abrangente, para descrever melhor o projeto de Guyer. Dessa forma, foram considerados alguns artigos acadêmicos que tratam da poética de Gullar. Cabe ressaltar que não foram encontrados artigos jornalísticos sobre o poeta; por isso, a análise concentra-se, de fato, na crítica acadêmica, levando em consideração, além dos artigos, revistas, websites e blogs, todos quase que exclusivamente dedicados à crítica de arte/literatura. O baixo número de textos encontrados permite inferir que Gullar é pouco abordado pela crítica e pela historiografia da literatura nos Estados Unidos e em língua inglesa de modo geral.

Cumpramos destacar o artigo “Decolonial Developments: Participatory Politics and Experimental Poetics in Ferreira Gullar’s Writing 1957-1975” (2019), da poeta e tradutora Rebecca Kosick, que é também conferencista no Departamento de Estudos Hispânicos, Portugueses e Latino-Americanos na Universidade de Bristol. No referido artigo, publicado na revista *College Literature*, Kosick examina a poesia de Gullar a partir dos anos de 1950 até a metade dos anos de 1970, partindo da poesia experimental dos movimentos concreto e neoconcreto até chegar à lírica politicamente engajada que resultou na obra *Dentro da Noite Veloz*, publicada em 1975. Nesse sentido, a autora aborda de que maneiras a política decolonial influencia tanto a poética experimental quanto a escrita comprometida de Gullar. Com efeito, Gullar tinha uma preocupação em utilizar a poesia como forma de desafiar as relações de poder coloniais e imperiais, as quais faziam parte de uma determinação decolonial que animou a poética brasileira no século XX (KOSICK, 2019, p. 3). Sobre essa intenção, a autora – tomando por base as considerações de Charles Perrone – afirma que

O “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade é talvez a tentativa mais famosa dentro da literatura brasileira de resolver esse problema. No manifesto, o poeta, que Charles Perrone chama de “o mais polemista, iconoclasta e manifestante do modernismo”, usa a metáfora do canibalismo para propor uma alternativa para a noção de que as tradições estéticas brasileiras eram derivadas das europeias (PERRONE, 1996, 9, apud KOSICK, 2019, p. 3)¹³.

13 “Oswald de Andrade’s ‘Manifesto antropófago’ (Cannibalist Manifesto) is perhaps the most famous attempt within Brazilian literature to address this problem. In the manifesto, the poet that Charles Perrone calls ‘the foremost polemicist, iconoclast, and manifesto-maker of modernismo’

Esse legado antropofágico, assevera Kosick, influenciou o movimento da poesia concreta, o qual contou com a presença de Gullar no início de sua carreira. Em vista disso, continua a autora, mais do que poetas preocupados com uma abordagem formalmente experimental da poesia, os poetas concretistas podem também ser compreendidos a partir da ótica decolonial (KOSICK, 2019, p. 4).

Quanto à poesia de Gullar no período ditatorial, Kosick avalia que ela inclui poemas claros, líricos e políticos, os quais chamam a atenção para as condições de vida no Brasil “subdesenvolvido”. A autora considera que, no entanto, é na poesia concreta que a carreira poética de Gullar encontra suas raízes (KOSICK, 2019, p. 5). Desse modo, Kosick reforça que Gullar

fornece um caso produtivo para reconsiderar a divisão entre vanguardas comprometidas e experimentais no contexto do Brasil. Isso ocorre em parte porque sua carreira abrangeu os extremos deste espectro, e em um período relativamente curto. Mas (...) a rejeição de Gullar à experimentação formal em favor de uma poesia mais direta e abertamente política pode ser reexaminada à luz das recentes explorações teóricas do que Walter Dignolo e Rolando Vázquez chamam de ‘estética decolonial’ (em oposição à estética), que envolve ‘nomear e articular práticas que desafiam e subvertem a hegemonia dos modos modernos / coloniais’ de sentir e perceber (2013, apud KOSICK, 2019, p. 5)¹⁴.

Assim, conclui a autora, ainda que as fases concreta e neoconcreta do poeta sejam consideradas estética e politicamente opostas à fase mais engajada, Gullar mantém um foco na participação poética e na experiência que contribuem para a percepção da visibilidade subjetiva da decolonialidade (KOSICK, 2019, p. 6). Desse modo, ambas abordagens poéticas estariam, de acordo com Kosick, comprometidas em priorizar a experiência brasileira, podendo ser entendidos como duas versões de um arco decolonial mais abrangente dentro da poesia de Gullar que une o experimental e o engajado

uses the metaphor of cannibalism to propose an alternative to the notion that Brazilian aesthetic traditions were derivative of the European”.

14 “Gullar’s rejection of formal experimentation in favor of a more direct and overtly political poetry can be reexamined in light of recent theoretical explorations of what Walter Dignolo and Rolando Vázquez call ‘decolonial aesthetics,’ (as opposed to aesthetics) which involves ‘naming and articulating practices that challenge and subvert the hegemony of modern/colonial’ modes of sensing and perceiving”.

através “de um investimento poético prolongado, embora em evolução, na participação e experiência” (KOSICK, 2019, p. 30).

Já para o tradutor e professor da Universidade do Novo México, Larry D. Miller, em sua resenha sobre *Poema Sujo* para o *The Modern Language Journal* (1978), a obra de Gullar configura uma complexa meditação sobre a natureza do ser humano no tempo. Dessa forma, segundo Miller, Gullar envolve-se na realidade da vida cotidiana (como animais, plantas, cheiros), exaltando a voz do povo, e não a de modelos clássicos (MILLER, 1978, p. 358). Além disso, um senso de lugar surge ao final: o amor do poeta por São Luís do Maranhão.

Por outro lado, Miller entende que Gullar não está apenas à procura de beleza no mundo, mas também está preocupado com o povo brasileiro. É o caso, por exemplo, da passagem que menciona o rio Anil, em que o poeta apresenta uma breve história de sua cidade natal:

Os índios que antes caçavam ao longo do rio não mais existem, seus únicos vestígios são suas almas que vivem nos pássaros. Seguindo os índios, encontramos o atual trabalhador brasileiro morando em palafita acima do rio poluído pelo lixo do matadouro (MILLER, 1978, p. 358)¹⁵.

De fato, o autor compreende *Poema Sujo* como uma declaração pessoal de um autor brasileiro muito distante da realidade da maioria das pessoas dos Estados Unidos (público para o qual Miller escreve). Ainda assim, para o autor, trata-se de uma poesia que contém uma mensagem universal que fala através das barreiras da língua e da cultura (MILLER, 1978, p. 259).

Ainda no que se refere à crítica acadêmica da obra de Gullar, o professor da Universidade do Sul da Flórida, Richard A. Preto-Rodas, em sua resenha de *Dirty Poem* para a *World Literature in Review: Portuguese* (1991), defende que Gullar, ao escrever *Poema Sujo*, transcende a ideologia para criar uma lembrança sincera de coisas passadas (PRETO-RODAS, 1991). Dessa forma, segundo autor, o início da obra se assemelha a

15 “Gullar, however, is not concerned only with the search for beauty in the word; we feel his concern for the people of his Brazil. Woven around the symbol of the Anil River we find a brief history of the region. The Indians who once hunted along the river are now gone, their only remains being their souls which live on in the birds. Following the Indians, we find the present-day Brazilian worker living in his stilt house above the river polluted by the refuse of slaughterhouse”.

um caleidoscópio de impressões de uma infância humilde, mas não destituída, com fragmentos de cores, vislumbres de animais de estimação mortos, experiências sexuais furtivas, jantares familiares modestos e uma enxurrada de cheiros, de esgoto aberto e óleo de cozinha a gengibre moído e folhas de hortelã. O leitor está envolto em um mundo sensual onde a luz do sol brilhante dá lugar à escuridão aveludada, onde os sons dos pássaros canoros a farfalhar nas árvores se fundem com o sabor de torresmos fritos. Soldados americanos turbulentos, um lembrete de uma guerra distante, empurram os moradores das favelas das planícies lamacentas, enquanto grupos sombrios de homens bebem cachaça em bares de esquina mal iluminados pela luz bruxuleante da lamparina e cheirando a carne seca, peixe seco, querosene e sabão (...) (PRETO-RODAS, 1991)¹⁶.

Em um dado momento, continua Preto-Rodas (1991), as diferentes vozes, imagens, lugares e sensações aumentam em um crescendo à medida que Gullar evoca sua cidade e seu passado, os quais permanecem apenas na memória. Desse modo, o poeta carrega dentro de si a cidade, mas compreende que, se tivesse permanecido e casado com uma Maria de Lourdes ou uma Marília não teria se tornado o Ferreira Gullar (PRETO-RODAS, 1991). O que ocorre em *Poema Sujo*, segundo o crítico, é a coexistência do passado e do presente, do devaneio e da realidade misturados com os diferentes odores da cidade (PRETO-RODAS, 1991).

Assim, Preto-Rodas (1991) reconhece que, mais desafiador do que traduzir um poema, é traduzir uma lírica repleta de variações métricas, rimas internas, aliteraões frequentes, trocadilhos e expressões folclóricas como as existentes em *Poema Sujo*. Em sua opinião, não menos desafiadores são os topônimos que evocam um charme tipicamente brasileiro, além da ocasional referência de Gullar a suas excursões em movimentos literários anteriores (PRETO-RODAS, 1991). No caso dos textos acima apresentados, sobretudo nos de Kosick e de Miller, observa-se que, para ambos os autores, as questões políticas e sociais influenciaram, direta ou indiretamente, a poesia de Gullar. Dessa forma, os críticos ressaltam que a preocupação do poeta está bastante

16 "The work begins as a kaleidoscope of impressions from a poor but not destitute childhood with snatches of color, glimpses of long-dead pets, furtive sexual experiences, modest family dinners, and a barrage of smells, from open sewers and cooking oil to ground ginger grass and mint leaves. The reader is enveloped in a sensuous world where bright sunlight gives way to velvety darkness, where the sounds of songbirds rustling in overarching trees meld with the taste of fried cracklings. Boisterous American soldiers, a reminder of a far-off war, jostle slum dwellers from the mud flats, while shadowy knots of men drink cane liquor in corner bars barely lit by flickering lamplight and redolent of beef jerky, dried fish, kerosene, and soap (...)"

relacionada com o período ditatorial, mas, principalmente, com toda a história do Brasil, desde a colonização. Isso fica claro na leitura de Kosick sobre a influência da decolonialidade nos textos de Gullar – tanto no período do Concretismo e Neoconcretismo, quanto na poesia engajada, culminando em *Poema Sujo*.

Ademais, Miller, ao discutir *Poema Sujo*, afirma que o poeta tinha uma grande preocupação com o povo brasileiro, lembrando a história dos índios que um dia viveram às margens do rio Anil em São Luís (“Apenas os índios vinham banhar-se na praia de Jenipapeiro/ e desapareceram /Mas desses índios timbiras/ nada resta, senão coisas contadas em livros”) – consequência do processo de colonização – e apontando a precarização da vida do povo atual e a poluição dos recursos naturais (“debaixo das palafitas/ onde moram os operários da Fábrica/ de Fiação e Tecidos da Camboa /Assim apodrece o Anil”).

Já Preto-Rodas realiza uma análise da tradução de *Poema Sujo* para a língua inglesa. Para o crítico, Gullar vai além das questões ideológicas, concentrando-se na memória pessoal do passado. Além disso, Preto-Rodas admite o desafio que representa traduzir um poema como *Poema Sujo*, destacando aspectos formais e a utilização de palavras e expressões próprias da realidade e folclore brasileiro, além das referências constantes aos topônimos de São Luís do Maranhão.

Também não foram encontrados muitos textos sobre Gullar em revistas, websites e blogs de língua inglesa. Joseph Houlihan (2016), ao analisar *Poema Sujo* em seu artigo para o website *Entropy*, argumenta que o projeto estético de Gullar se tornou ainda mais importante durante a ditadura militar, culminando no texto mais importante e extenso do poeta: justamente *Poema Sujo*. Para o crítico, trata-se de um épico da vida mundana, exaltando os prazeres, as obscenidades, as ansiedades e as lembranças da infância em São Luís do Maranhão, no nordeste do Brasil. Ainda segundo Houlihan:

Um eco sinistro do projeto neoconcretista emerge na maneira como o governo brasileiro, e os governos autoritários em geral, usam a censura de mensagens sociais complexas como núcleo de controle. E as pessoas que operam fora da linguagem do consenso são divididas por meio de intervenções metódicas contra a cultura da linguagem (HOULIHAN, 2016)¹⁷.

17 “An eerie echo of the Neo-Concretist project emerges in the way the Brazilian government, and authoritarian governments in general, use censorship of complex social messages as a core

Houlihan escreve que, assim, a importância de *Poema Sujo* se justifica pelo fato de a obra constituir-se numa verdadeira denúncia contra essas tendências autoritárias. Ademais, Gullar representaria uma voz poderosa na celebração de “nossa tendência compartilhada” (HOULIHAN, 2016).

Cabe destacar que os textos mencionados até aqui são de autores estadunidenses e têm o intuito de apresentar Ferreira Gullar ao público de língua inglesa, sobretudo dos Estados Unidos. No entanto, também foram encontrados artigos em língua inglesa elaborados por brasileiros, os quais visam a divulgar o poeta e sua obra para o público daquele país.

Assim, em seu artigo para o site *Asymptote* – revista eletrônica de tradução de literatura – a escritora e tradutora brasileira Bruna Dantas Lobato (2015), como diversos outros autores, aborda a questão do exílio e o desejo do poeta de retornar à sua terra natal. Lobato reitera que as estrofes iniciais de *Poema Sujo* estão repletas de alegria e boas lembranças da juventude de Gullar em São Luís do Maranhão (LOBATO, 2015), mas que, nas páginas seguintes, Gullar prega sua “subversão a ordem política” e seu banimento para a Argentina, culminando em “saudades, alienação e decadência” (LOBATO, 2015).

Ainda segundo Lobato, a cidade de São Luís é reduzida a um rio, uma rua, um telhado, uma praça e à dor da perda da familiaridade (LOBATO, 2015). Dessa forma, continua Lobato (2015), o familiar torna-se estrangeiro, de modo que o sujeito, em *Poema Sujo*, torna-se em estranho em sua própria casa, mas sem nunca desistir de sua querida cidade, uma vez que “ele está preso no meio-termo, confinado pela presença nefasta da cidade e ainda assim liberado pelo alimento da familiaridade: ‘a cidade está no homem / no modo como uma árvore voa / no pássaro que a deixa’” (LOBATO, 2015).

De maneira semelhante, a professora e tradutora brasileira Elisa Wouk Almino, manifesta-se sobre Gullar no site sobre arte e cultura *Hyperallergic*. Segundo Wouk (2016), após a saída de Gullar do Brasil em razão da ditadura militar, o poeta expressou, como muitos outros artistas brasileiros em exílio, um intenso desejo de retorno ao país de origem, ao mesmo tempo em que manifestava um forte sentimento de decepção pelo Brasil. Para Wouk, em

control. And persons operating outside of the language of consensus are broken down through methodical interventions against language culture”.

Poema Sujo Gullar retorna ao passado de sua infância e faz uma evocação das repressões e injustiças que o poeta testemunhou e experimentou (WOULK, 2015).

Vê-se que, tanto os textos de Kosick, Miller, Houlihan, Lobato e Woulk se concentram na relação do poeta com os movimentos políticos que culminaram em seu exílio em Buenos Aires e, conseqüentemente, na escrita de *Poema Sujo*. Por outro lado, conforme visto, Preto-Rodas, ao resenhar *Poema Sujo*, parece estar mais preocupado com as experiências de Gullar e de seu passado repleto de passeios de trem e de aventuras sexuais misturadas às lembranças de uma guerra distante e de pássaros cantando em árvores, além das favelas, da pobreza e da poluição do rio. Há também que se considerar a preocupação de Preto-Rodas com os elementos formais do texto, questão que não fora abordada por nenhum outro crítico aqui elencado.

Cabe agora verificar como o poeta é apresentado e interpretado por Leland Guyer no paratexto de sua tradução de *Poema Sujo* para a língua inglesa – entrevistas do tradutor e prefácio do livro –, estabelecendo um paralelo com textos dos demais autores. Em entrevista publicada em *Artishok – Revista de arte contemporâneo* (2014), Guyer afirma que seu interesse pela literatura brasileira surgiu ainda no final dos anos de 1970, quando concluiu seu doutorado em Línguas e Literaturas Hispânicas, com especialização em Literaturas Luso-Brasileira do século XIX e XX. Guyer conta que, quando iniciou sua carreira como professor de português na Universidade de Chicago, em 1979, constatou que seus alunos buscavam muito mais por uma perspectiva brasileira contemporânea de linguagem e cultura do que por literatura clássica portuguesa, que ele havia priorizado inicialmente. Guyer teria mudado seu foco não só para a literatura, a música, a arte, e o cinema brasileiros contemporâneos, mas também para os movimentos sociais que agitavam o país naquela época. Guyer relata que, ao fim desse período, decidiu passar um ano de sua vida viajando e estudando o Brasil. Sobre esse período, o tradutor diz que,

Em uma viagem ao Brasil em 1982, o nome Ferreira Gullar era proeminente em todas as grandes livrarias, mas eu não estava familiarizado com seu trabalho. Na verdade, sua *Toda Poesia*, um tipo de compilação normalmente organizada no caso de grandes poetas, chamou minha atenção como obra poética que eu estava conhecendo tardiamente. Sérgio Buarque de Holanda escreveu no prefácio do

volume que Ferreira Gullar é o 'único grande poeta de hoje', e citou Vinicius de Moraes ao dizer que Gullar é 'o último grande poeta brasileiro' (2014)¹⁸.

Desse modo, Guyer (2014) expressa que a poesia de Gullar o impressionou devido ao seu poder, criatividade, humanidade e engajamento social. *Poema Sujo* teria sido a parte que mais lhe havia cativado em *Toda poesia*, representando o trabalho mais significativo da carreira de Gullar. Assim, Guyer (2014) teria decidido traduzir *Poema Sujo* para a língua inglesa porque o considerava belo e porque aparentemente ainda não existia uma tradução para o idioma. Ele conta que fez muitas versões da tradução, e que, em 1985, encontrou-se com Gullar, no Rio de Janeiro, para debater algumas questões do poema, o que teria contribuído muito para finalizá-la. Após seis anos de ajustes, o tradutor considerou que a tradução estava pronta para ser compartilhada, resultando na primeira edição de *Dirty Poem*, de 1990 (GUYER, 2014). Já a segunda versão seria publicada apenas em 2015, pela editora New Directions Poetry Pamphlet, sendo esta uma edição revisada da tradução de 1990.

Guyer não se limitou a traduzir apenas *Poema Sujo* de Gullar, mas também alguns dos poemas das fases concretista e neoconcretista do poeta. Segundo Guyer, a tradução dos poemas dessas fases privilegiou aqueles que o tradutor considerava mais fáceis ou, pelo menos, viáveis para a tarefa tradutória (GUYER, 2014). Ocorre que, para Guyer, muitos desses poemas desafiam a tradução, como é o caso de "Roçzeiral", e como as barreiras linguísticas apresentadas pela poesia concreta e neoconcreta muitas vezes não seriam, em sua opinião, tão grandes para não falantes da língua portuguesa, teria havido uma preferência pela manutenção de alguns termos na forma original (GUYER, 2014).

Assim, Guyer argumenta que todos os aspectos de uma obra são importantes, devendo o tradutor fazer tudo o que for possível, na medida em que isso não prejudique o poema. Assim, quando não for possível uma solução razoável, o tradutor pode inserir um equivalente compensatório nas

18 Traveling around Brazil in 1982, the name Ferreira Gullar was prominent in all of the major bookstores, although I was unfamiliar with his work. In fact, his *Toda Poesia* [All the Poetry], the kind of compilation that is usually prepared only for a major writer, caught my attention as a body of poetry that I was late in coming to know. Sérgio Buarque de Hollanda wrote in the preface to the volume that Ferreira Gullar is the 'only great poet of our day,' and quoted Vinicius de Moraes as saying that Gullar is the 'last great Brazilian poet.'

proximidades de onde o elemento desafiador aparece no poema (GUYER, 2014). Nesse sentido, Guyer admite que:

preferi trabalhar com os versos livres de Gullar, reconhecendo e tentando a tradução de rimas exatas e oblíquas, aliterações, ritmos, trocadilhos e outros, sempre que presentes e sempre que os reconheço. Às vezes, no entanto, as invenções linguísticas de um autor são tão complexas que desafiam uma tradução adequada e, nesse ponto, o tradutor deve considerar a retirada (GUYER, 2014)¹⁹.

Essas colocações feitas por Leland Guyer permitem compreender melhor as estratégias utilizadas na tradução de *Poema Sujo*, sobretudo no que tange os aspectos formais da obra.

Já em um outro texto de Guyer, “Exile and the Sense of Place in Ferreira Gullar’s *Dirty Poem*” (1997), o tradutor busca explicar a relação do poema com o exílio de Gullar. Guyer salienta que o exílio aqui não diz respeito (apenas) ao político, mas à própria saída de Gullar de sua cidade natal, São Luís do Maranhão, ainda no começo de sua carreira.

Dessa forma, Guyer parte da ideia de globalização para explicar os motivos que levam pessoas a se deslocarem de determinadas regiões em busca de melhores condições de vida e trabalho. Ele aponta que é o que ocorre com diversos indivíduos do nordeste brasileiro, os quais se deslocam para cidades mais industrializadas em busca de emprego (GUYER, 1997, p. 181). Aliado a isso, Guyer reforça o fato de Gullar, exilado em Buenos Aires, querer recuperar o passado para poder suportar o presente (GUYER, 1997, p. 185).

Iniciando o artigo com um trecho de “Assentamento”, de Chico Buarque, e com alguns dos versos finais de *Poema Sujo* como epígrafes, Guyer estabelece uma relação entre esses dois textos:

19 “As I have suggested, I have preferred working with Gullar’s free verse, recognizing and attempting the translation of exact and slant rhymes, alliteration, rhythms, puns, and such, whenever they are present, and whenever I recognize them. Sometimes, however, an author’s linguistic inventions are so complex as to defy adequate translation, and at that point the translator must consider retreat”.

Wander here
 Wander there
 Work is done, get out of town
 The city isn't in me now.²

The man is in the city
 as a thing is in another
 and the city's in the man
 who's in another city.³

Figura 2: Epígrafe do texto “Exile and the sense of place in Ferreira Gullar’s *Dirty Poem*”
 Fonte: GUYER, 1997.

Ao comentar a canção de Buarque, o tradutor percebe um senso de deslocamento migratório a partir da figura do imigrante desiludido (GUYER, 2015, p. 3-4). Para Guyer, não é possível compreender o poema sem saber que a história do nordeste brasileiro é marcada por vastos movimentos de emigração das terras do quase feudal semiárido brasileiro, fortemente marcado pela pobreza das cidades (GUYER, 2015, p. 3). Em vista disso, Guyer argumenta que Gullar expressa um sentimento ao mesmo tempo semelhante e distinto daquele da canção de Buarque, uma vez que, em “Assentamento”, o sujeito deseja retornar à cidade, enquanto em *Poema Sujo*, a cidade está no sujeito que está em outra cidade (GUYER, 2015).

Guyer utiliza parte desse texto para a construção do prefácio de *Dirty Poem* (2015) – incluindo os trechos de *Poema Sujo* e “Assentamento” como epígrafes –, e traça uma breve biografia de Gullar, ressaltando os acontecimentos políticos que culminaram com o exílio do poeta e que foram determinantes para a realização do poema. Em um dado ponto do prefácio, Guyer informa que o poema busca um resgate das diferentes experiências vividas por Gullar, o que explica as razões pelas quais o poema merece o nome de “sujo” – ou “dirty”. Assim, segundo o tradutor, *Poema Sujo* nada mais é que uma meditação sobre crescer em uma cidade de colonização franco-portuguesa no nordeste do Brasil (GUYER, 2015). É sobre consolo e o poder da memória, ainda que suja, referindo-se não apenas às memórias de encontros sexuais, mas também sobre a decadência social e física, a pobreza, a desesperança, a corrupção e a opressão em todas as suas nuances (GUYER, 2015). Desse modo, Guyer conclui que,

Embora esses motivos possam ser perturbadores, o intercâmbio humano, a decomposição orgânica e até mesmo as injustiças sociais são, é claro, tão reais quanto as possibilidades de nascimento e renascimento. O profundo otimismo de Gullar brilha através da corrupção em passagens de grande beleza, ritmos líricos e momentos de grande ternura. O estudioso e crítico Otto Maria Carpeaux expressou-o sucintamente ao escrever: “Ferreira Gullar é um dos maiores homens do nosso país [e] *Poema Sujo* deve ser chamado Poema Nacional, pois incorpora todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida brasileira” (GUYER, 2015)²⁰.

Um outro aspecto bastante relevante que ajuda a compreender a recepção de Gullar em língua inglesa diz respeito à editora de publicação de *Dirty Poem*, a New Directions. Segundo o site Poetry Foundation, a empresa New Directions, fundada em 1936 por James Laughlin, surgiu como uma companhia dedicada à publicação de trabalhos de qualidade sem se preocupar com as chances de sucesso comercial.

Em uma entrevista concedida para o *Fiktion* (2016) – site sobre literatura estabelecido por escritores ingleses e alemães –, a editora e atual presidente da New Directions, Barbara Epler, contou que James Laughlin deixou um testamento estipulando que a editora não poderia alterar seu tamanho, pois acreditava que a morte de qualquer editora era o aumento de seu tamanho (2016). Segundo Epler, James Laughlin enfatizou que a companhia deveria manter o número de funcionários, publicar a mesma quantidade de livros e publicar os livros com a mesma qualidade (2016). A editora não pode ser vendida para uma outra empresa (2016) – isto é, uma grande editora –, devendo continuar com suas atividades apenas enquanto tiver condições financeiras para tal. Assim, pode-se dizer que a New Directions permanece muito próxima aos ideais estabelecidos por James Laughlin em 1936.

Já a série Poetry Pamphlets, criada pela New Directions e responsável pela publicação de *Dirty Poem*, surgiu com o intuito de resgatar as versões das séries “Poets of the Month” e “Poets of the Year”, publicadas por James Laughlin

20 “While these motifs may be unsettling, the facts of human interchange, organic decomposition, and even social injustices are, of course, real, as are the possibilities of birth and rebirth. Gullar’s profound optimism glimmers through the corruption in passages of glowing beauty, lyrical rhythms, and moments of great tenderness. The scholar and critic Otto Maria Carpeaux put it succinctly when he wrote, “Ferreira Gullar is one of the greatest men of our country [and] *Dirty Poem* should be called National Poem, as it embodies all of the experiences, victories, defeats, and hopes of Brazilian life”.

em 1940. O objetivo da série, segundo o próprio site da editora, é destacar trabalhos originais de escritores de várias partes do mundo, além de “tesouros esquecidos, perdidos nas fendas da história literária” (NEW DIRECTIONS, 2021).

Com efeito, os propósitos da New Directions, desde a sua fundação até os dias atuais, permitem classificá-la como uma editora independente e geram consequências para suas publicações. Editoras grandes estão muito mais pautadas pelo potencial de vendas, enquanto as independentes podem estar mais preocupadas com a qualidade ou com o livro em si, conforme explica Thiago Tizzot, editor da Arte e Letra em entrevista para a *Vórtex Cultural* (2019). Além disso, continua Tizzot, editoras independentes têm o desafio de fazer com que seus livros sejam notados em meio a grande quantidade de lançamentos que ocorrem mensalmente (TIZZOT, 2019). Desse modo, a publicação da tradução de *Poema Sujo* por uma editora pequena pode ter tido um resultado reduzido em termos de visibilidade e recepção junto a um público mais amplo, sem contar na própria dificuldade de publicação de traduções em um país como os Estados Unidos, onde o interesse por literatura traduzida é limitado.

Feitas essas considerações, resta agora analisar de que maneira se apresentam mais estritamente os elementos peritextuais de *Dirty Poem*. A capa do livro mostra não apenas o nome de Ferreira Gullar, mas também o nome do tradutor (“translated from the Portuguese by Leland Guyer”). Além disso, vale notar que tanto o título da obra quanto o nome de Gullar estão bastante destacados e sob a bandeira do Brasil:



Figura 3: Capa de *Dirty Poem*.
Fonte: tradução de Leland Guyer (GULLAR, 2015).

Esses elementos da capa procuram detalhar a natureza do texto, pois não apenas o apresentam como texto traduzido, mas também informam que se trata de um texto brasileiro. Aliada à informação de ser uma obra traduzida do português, a imagem da bandeira do país na capa do livro ressalta a origem do poema.

O título da tradução, *Dirty Poem* – tradução literal de *Poema Sujo* –, pode despertar a curiosidade por parte do leitor devido à sua ambiguidade, já que “dirty”, aqui, também sugere um sentido sexual. Embora o poema aborde as experiências sexuais do poeta – e de outros personagens –, a obra não está restrita a esse conteúdo. Ademais, a palavra em inglês remete muito mais a esse sentido do que a palavra “sujo”, em português. Conforme Genette (2009, p. 73), o título apresenta três funções: designação, indicação de conteúdo e sedução do público. Essas funções não necessariamente aparecem dispostas em uma ordem de dependência, pois a primeira e a terceira podem se passar pela segunda (GENETTE, 2009, p. 73). É o que ocorre com *Dirty Poem*: o título é atraente, mas não tem relação com o conteúdo global, já que o conteúdo do poema não é (unicamente) sexual.

Um outro aspecto que deve ser levado em conta quanto ao peritexto de *Dirty Poem* diz respeito à ausência de notas de rodapé. Em um primeiro

momento, há que se observar que notas de rodapé podem provocar um ruído no aspecto estético, ou melhor, na disposição dos versos na página, um elemento poético de bastante importante em *Poema Sujo*.

Contudo, deve-se considerar também que o poema lida com questões que dizem respeito à cultura brasileira. Desse modo, a ausência de notas de rodapé – ou mesmo de notas de fim – pode fazer com que o leitor de língua inglesa se sinta “perdido” em algumas passagens, sobretudo considerando os termos mantidos na língua de partida, conforme discutido no capítulo 2 deste trabalho.

Essa manutenção dos termos conforme o original confirma a visão expressa nos elementos peritextuais e epitextuais de *Dirty Poem*, os quais evocam um sentimento de brasilidade da obra. Isso é fortemente observado na capa do livro, que traz uma ilustração da bandeira do Brasil, além do prefácio de Guyer, que apresenta um breve comentário sobre as informações históricas, geográficas e culturais do Brasil.

Se, por um lado, esses elementos buscam ressaltar a brasilidade que, inegavelmente, está presente no original de Gullar, por outro acabam por apontar *Poema Sujo* em um retrato fiel da realidade brasileira. Isso fica claro a partir da comparação que o tradutor faz entre *Poema Sujo* e “Assentamento”, conduzindo o leitor à ideia de que só é possível compreender a obra após conhecer a história do povo nordestino, o qual se vê obrigado a deslocar-se de sua terra natal em busca de melhores condições de vida.

É interessante notar a capa de outro livro da coleção Poetry Pamphlets da New Directions: *Two American Scenes*, de Lydia Davis e Eliot Weinberger. Assim como em *Dirty Poem*, *Two American Scenes* traz na capa a bandeira do país de origem do livro, neste caso, a dos Estados Unidos. Desse modo, tanto o título quanto a ilustração indicam que, de alguma forma, o texto tem relação com aquele país. Fica evidente, portanto, que é também intenção da editora reforçar o caráter nacional de ambas as obras. No caso de *Dirty Poem*, a capa sugere que o conteúdo do livro manifesta um retrato do Brasil.

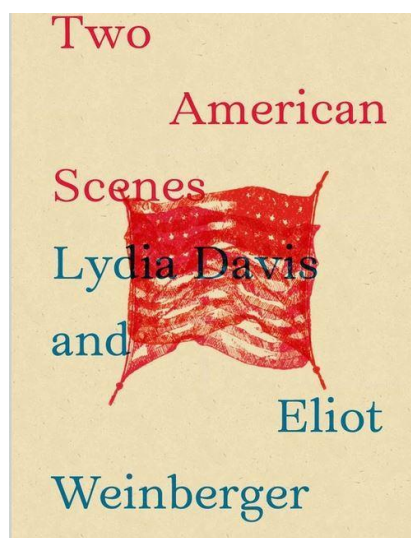


Figura 4: Capa do livro *Two American Scenes*
 Fonte: DAVIS; WEINBERGER, 2013

Pode-se concluir que o material peritextual de *Dirty Poem* e o texto de Guyer, “Exile and the Sense of Place in Ferreira Gullar’s *Dirty Poem*”, acabam atribuindo a *Poema Sujo* o caráter de obra que conta a história do Brasil. Vale lembrar a referência que Guyer faz às palavras de Otto Maria Carpeaux: “*Poema Sujo* mereceria ser chamado ‘Poema nacional’, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro” (CARPEAUX, 1983, apud GUYER, 2015, p. 8). Todos esses elementos destacam a visão de que *Poema Sujo* é um dos poemas – senão o poema – mais representativos da realidade histórica, política e cultural do Brasil.

Essa visão de Guyer quanto a Ferreira Gullar e *Poema Sujo*, ainda que um tanto reducionista, tem afinidade com os demais textos da recepção crítica de Gullar em língua inglesa. Esses textos abordam, de maneira geral, o poeta muito mais sob o ponto de vista da poesia engajada, ainda que debatam um pouco sobre a participação do poeta nos movimentos da poesia concreta e neoconcreta.

Percebe-se uma preocupação maior tanto por parte de Guyer quanto dos demais autores aqui elencados em apresentar a história de Gullar e os fatores políticos e sociais que culminaram com sua saída do país e, consequentemente, na escrita de *Poema Sujo*, uma das obras mais famosas de Gullar. Esse reconhecimento do poema pode ser atribuído aos recitais realizados na casa de Augusto Boal, em Buenos Aires, e aos recitais promovidos por Vinicius de Moraes no Brasil, anteriores a 1976, ano de publicação da obra, que foi sempre

bem recebida pela crítica literária, argumento exposto por Kallynny Richelly do Amaral Cardoso (2018, p. 37) e citado no capítulo 1 desta dissertação.

Além disso, a realização dos recitais foi importante para o surgimento da primeira tradução, não oficial, de *Poema Sujo* para a língua espanhola, a qual fora elaborada por Eduardo Galeano, Vinicius de Moraes e Augusto Boal. Considerando o entendimento de Lefevere quanto à influência positiva que reescritores podem exercer em uma literatura (2007, p. 11), é possível dizer que tanto os recitais quanto a tradução não oficial contribuíram para a fama de *Poema Sujo*.

Assim, parece haver um esforço por parte da crítica em reforçar, no contexto da língua inglesa, a fama de *Poema Sujo* e, conseqüentemente, de Gullar como seu autor. Essa tendência em privilegiar a obra talvez seja uma continuidade da visão da crítica brasileira, tendo em vista a própria adesão de Guyer à famosa avaliação de Otto Maria Carpeaux, já referida, que afirma a representatividade de *Poema Sujo* a ponto de merecer a posição de “poema nacional”.

Se por um lado a crítica em língua inglesa está preocupada em ressaltar os aspectos políticos e sociais de Gullar e de *Poema Sujo*, por outro, pouco discute as questões estéticas do poema. A análise da tradução de Guyer para *Poema Sujo* mostra, na verdade, que o aspecto regional é privilegiado em relação aos elementos formais do poema – disposição gráfica, tipo de verso, rimas, aliterações, assonâncias –, ainda que o tradutor tenha demonstrado um esforço em recriar alguns desses aspectos, conforme visto no capítulo 2. Tanto Guyer como os demais autores – Kosick, Miller, Preto-Rodas, Houlihan, Almino e Lobato – pensam Gullar e *Poema Sujo* do ponto de vista de questões próprias da realidade latino-americana, como a decolonialidade, as migrações e o exílio político, deixando de lado, por vezes, questões importantes da sua elaboração poética.

Assim, pode-se concluir que Gullar ainda é pouco conhecido pelo público de língua inglesa, considerando que foram poucos os textos encontrados sobre o autor e que os mesmos estão mais ligados ao contexto acadêmico. Não foram encontrados textos jornalísticos sobre o autor, e ele não é mencionado nos compêndios de literatura brasileira publicados em inglês, o que reforça a ideia da pouca visibilidade de sua obra no idioma.

Além disso, o fato de a crítica sobre Gullar estar mais concentrada em textos de cunho acadêmico, e em revistas e sites de arte, literatura e tradução, indica que a leitura do poeta está bastante restrita à academia, ou, como diria Lefevere, aos leitores profissionais, como professores e estudantes de literatura. Isso fica ainda mais claro quando se observa que a publicação da tradução de *Poema Sujo* para a língua inglesa fica a cargo de uma editora intencionalmente pequena e extremamente preocupada com a qualidade de suas publicações. O fato de a New Directions não pautar seu catálogo pelo critério do sucesso comercial sugere que a editora está mais próxima do público acadêmico do que do público em geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poema Sujo é reconhecido como um dos grandes poemas da língua portuguesa escritos no século XX. Na realidade, a magnitude do poema se deve não apenas a uma mistura dos diferentes estilos, mas também pelo modo como Gullar fala do passado, da memória, das injustiças, do sexo, da sujeira humana, de São Luís, do Brasil, do mundo. Traduzir uma obra desta complexidade e extensão certamente requer um trabalho cauteloso e dispendioso. Para compreender as estratégias utilizadas por Leland Guyer em sua tradução de *Poema Sujo* para a língua inglesa, foi realizada uma análise comparativa entre original e tradução, particularmente de elementos regionais e expressões tabu, bem como de aspectos formais, como tipos de verso empregado, reiterações vocálicas e consonantais e onomatopeias, elementos considerados relevantes na configuração poética da obra. Além disso, também foi realizado um estudo do paratexto de *Dirty Poem*, a fim de observar de maneira mais completa o projeto de Guyer quanto à tradução da obra de Gullar. Tal análise comparou o paratexto da tradução com textos críticos de outros autores em língua inglesa, o que permitiu situar melhor a abordagem do tradutor no contexto da recepção do poeta brasileiro naquele idioma.

Como discutido no primeiro capítulo deste trabalho *Poema Sujo* se constitui, estilisticamente, de uma amálgama das diferentes fases de Gullar, desde a poesia tradicional, passando pelo concretismo, até a poesia engajada. O contexto histórico e as concepções filosóficas do poeta refletiram, direta ou indiretamente, na escrita da obra. É possível dizer, inclusive, que a ocorrência de alguns eventos – pessoais e históricos – foram decisivos para a escrita do poema, de forma que talvez não houvesse *Poema Sujo* se Gullar jamais tivesse saído de São Luís, ou se nunca tivesse sido exilado. O capítulo discute que, em *Poema Sujo* o poeta fala da cidade em que não está; da criança que um dia foi e que andava de trem com o pai; do adolescente que viveu suas primeiras aventuras sexuais. E que o poema tem a sujeira – não apenas a sujeira física do rio Anil, do matadouro e do cheiro de carniça, mas também a podridão social, das injustiças, das vergonhas que a família esconde; a podridão da São Luís,

“de muita dor em voz baixa”. É um poema que representa a vivência de Gullar, suas histórias e as histórias dos outros na distante São Luís do Maranhão.

A análise de *Dirty Poem* mostra que a tradução de Guyer contempla a maior parte dos aspectos relevantes do poema de Gullar. Algumas escolhas do tradutor resultam em algumas perdas, como verificado, por exemplo, no excerto apresentado no Quadro 1. Nos versos de Gullar, há uma relação de contradição em alguns versos a partir dos nomes das ruas, como é o caso de “Na rua do Sol me cego”, “na Rua da Paz me revolto” e “na da Saúde adoeço”. Já no caso dos versos “na da Horta floresço” e “na do Alecrim me perfume”, existe uma relação de aproximação. Na tradução de Guyer, esses efeitos de contradição e aproximação não foram reconstruídos na língua alvo, pois praticamente todos os topônimos foram mantidos na língua original, com exceção de “Bishop’s Fountain”. O mesmo pode-se dizer das rimas presentes no excerto, as quais não foram, em grande parte, recriadas.

Conforme observado anteriormente, Guyer assume que não costuma traduzir nomes próprios. Isso é especialmente importante, uma vez que leva e ressalta aspectos talvez pouco ou nada conhecidos da cultura de partida para a de chegada, sobretudo em uma obra como *Poema Sujo*, carregada de elementos próprios da cultura brasileira – mais especificamente do nordeste brasileiro. Contudo, a estratégia de preservar esses elementos do original pode, em alguns momentos, acarretar perda de poeticidade. É o que acontece, por exemplo, no excerto mostrado no Quadro 1 (capítulo 2), em que os topônimos de São Luís estabelecem, no original, uma relação de aproximação e contradição com outras expressões.

Como visto, as expressões tabu e onomatopeias do poema original foram recriadas pelo tradutor, como é o caso do som do trem. Já no que tange os tipos de versos e as reiterações vocálicas e consonantais, e considerando as reflexões propostas por Britto, Guyer optou por não refazer em parte estes elementos em favor de manter os aspectos que evocam a regionalidade. Assim, levando em conta os argumentos de Britto (2017, p. 226), a tradução não articula todos os efeitos de sentido e forma da obra original.

Quanto ao paratexto de *Dirty Poem*, nota-se que a edição realmente demonstra ter uma preocupação em ressaltar os elementos que dizem respeito à origem da obra. Isso se observa já na capa da tradução, onde se encontra uma

ilustração da bandeira do Brasil juntamente com a indicação, logo abaixo, de que o texto fora traduzido do português. Esses elementos em conjunto deixam bem claro ao leitor que ele está diante de um poema brasileiro traduzido, revelando uma preocupação com o potencial desconhecimento do público a respeito do Brasil.

Ainda quanto aos aspectos paratextuais, Guyer faz, no prefácio da tradução – e em um artigo que serve como base para o prefácio –, um breve relato da trajetória de Gullar, desde seu nascimento em São Luís até a escrita de *Poema Sujo* no exílio. Essas informações prefaciais demonstram que o tradutor considera importante a interpretação de elementos culturais, sociais, históricos e políticos para se obter sucesso tradutório.

Outro aspecto bastante interessante observado ao longo do prefácio da tradução é a relação que Guyer faz entre *Poema Sujo* e “Assentamento”, de Chico Buarque, a partir da ideia de deslocamento. Guyer argumenta que ambos os sujeitos, tanto o da obra de Gullar quanto o da canção de Buarque, estão longe da cidade, mas permanecem fiéis a suas raízes. No entanto, diferentemente do que ocorre em “Assentamento”, em *Poema Sujo* a cidade permanece no sujeito, ainda que esteja em outra cidade. De todo modo, Guyer faz questão de argumentar que, em qualquer um dos casos, a realidade do povo nordestino é marcada pelas constantes migrações para os grandes centros industrializados em busca de melhores condições de vida, e que o conhecimento dessa realidade é fundamental para a apreciação do poema.

Guyer reafirma a ideia de que não existiria *Poema Sujo* se Gullar nunca tivesse saído de São Luís. Assim, tanto o prefácio de Guyer quanto os demais textos da recepção crítica de Gullar em inglês apresentados no capítulo 3 deste trabalho desenvolvem uma leitura de que o poema é, de fato, consequência do exílio político, mas principalmente da miséria e das injustiças sociais que forçam o povo nordestino a se deslocar para os grandes centros do sudeste brasileiro. Mas há também uma preocupação em apontar que o poema é uma tentativa de rememorar o passado para poder suportar o presente. Dessa forma, os paratextos de Guyer sugerem que, embora *Poema Sujo* não tenha uma intenção política, o poema é uma consequência de uma série de eventos políticos que culminaram com a saída do poeta do Brasil.

Assim, a tradução de Guyer propõe-se a recriar alguns dos elementos formais de *Poema Sujo*, porém se preocupa sobretudo com os elementos regionais. Na visão de Guyer, a cidade e o que diz respeito a ela são os aspectos mais importantes de *Poema Sujo*.

REFERÊNCIAS

ALMINO, Elisa Wouk. Remembering Brazilian Poet and Art Critic Ferreira Gullar. **Hyperallergic**, 2016. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/342834/remembering-brazilian-poet-and-art-critic-ferreira-gullar/>>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

ATTWATER, Juliet. **Translating Brazilian poetry: a blueprint for a dissenting canon and cross-culture anthology**. 2011. Tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, UFSC. 2011

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **The virtual image: Brazilian literature in English translation**. Thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Ph. D. University of Warwick Centre for British and Comparative Cultural Studies. 1994

BATISTA, Eduardo Luis Araújo de Oliveira; VIEIRA, Else. Sir Richard Burton e Elizabeth Bishop: Pioneiros na tradução da literatura brasileira em língua inglesa. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 13 - 25, jan./jul. 2009

BECKER, Elizamari Rodrigues. Poesia brasileira traduzida para o inglês: com que face somos apresentados ao mundo anglófono. [In] CUNHA, Andrei dos Santos. FERREIRA, Cinara Antunes (Org.). **Mundopoética: Geopolíticas do literário**. Porto Alegre, RS: Class, 2020.

BRISOLARA, Valéria Silveira; FERES, Lilia Baranski. A literatura brasileira em tradução: o caso do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior. **Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS**. Porto Alegre, v. 9, n. esp. (supl.), s144-s154, nov.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 2ª ed - Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira. 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. **Fragmentos**, número 34, p. 025/033 Florianópolis/ jan - jun/ 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n.19, 2011.

BRITTO, Paulo Henriques. O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 3, 9 Ago. 2014. 27-41

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia**, Recife, 20 (1): 226-242, Dez. 2017.

CALIXTO, Kézia da Silva; SILVA, Luciane Barros da; ROCHA, Kátia Carvalho da Silva. Uma análise comparativa da percepção sensorial do ambiente precário nas obras “Poema Sujo” e “O cortiço”. **Revista Philologus**, Ano 25, n. 75. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2019.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2006. P.139.

CAMPOS, Paulo Mendes. Ferreira Gullar – Poema Sujo, a pátria distante. In: **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Humberto; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta, textos críticos e manifestos 1950-1960** – 2. Ed. – São Paula, SP: Livraria Duas Cidades, 1975.

CARDOSO, Kallynny Richelly do Amaral. **Evocação à terra natal: tradução dos elementos ludovicenses no Poema sujo, de Ferreira Gullar**. 2018. 96 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) —Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CARPEAUX, Otto Maria. Poema sujo. In: **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CICERO, Antônio. Posfácio. In: **Toda Poesia: 1950-2010. – 1ªed.** – São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

COOPERIDER, Carrie. Leland guyer on translating ferreira gullar's concrete poetry. **Artishock, Revista de arte contemporâneo**. 2014. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2014/08/26/leland-guyer-on-translating-ferreira-gullars-concrete-poetry/>>. Acesso em: 01 de novembro de 2011.

ESPÍNOLA, Adriano (et.al). Dossiê Ferreira Gullar. **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Ano 12 – N. 18. Set., 2004. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/501395/per501395_2004_0018.pdf> Acesso em 01 de novembro de 2021.

FIKTION. Interview with new directions publisher Barbara Epler. **Fiktion**, 2016. Disponível em: <<http://fiktion.cc/interview-with-new-directions-publisher-barbara-epler/>>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

FULY, Suzana Maria de Abreu Ruela. **Leitura do poema sujo de Ferreira Gullar**. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFMG, Minas Gerais, 2005.

GENETTE, Gérauld. **Paratextos Editoriais**; tradução Álvaro Faleiros – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GULLAR, Ferreira. **Autobiografia poética e outros textos**. Autêntica Editora. 1ªed. Belo Horizonte. 2015.

GULLAR, Ferreira. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Sales. nº 6. São Paulo. 1998.

GULLAR, Ferreira. **Ferreira Gullar conta como escreveu Poema Sujo**. Mountain View: Google, 2016. (7 min 12 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=atJKqa_sNOk&t=111s> Acesso em 18 de fevereiro de 2021

GULLAR, Ferreira. **Trajetória de Ferreira Gullar**. Entrevistadores: Carlos Taquari, Manoel da Costa Pinto e Fábio Malavoglia. Mountain View: Google, 2019. (28 min 32 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1dQtHT_5Z0U&t=581s> Acesso em 20 de fevereiro de 2021.

GULLAR, Ferreira. **Dirty Poem**. Translated from the Portuguese by Leland Guyer. New Directions Poetry Pamphlet 18. 2005.

GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. Prefácio de Antônio Cícero. 1ª ed. São Paulo. Cia das Letras. 2016.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. Rio de Janeiro: SDJB, 1959.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia: 1950-2010/** Ferreira Gullar; posfácio de Antonio Cicero – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GUYER, Leland. Exile and the Sense of Place in Ferreira Gullar 's Dirty Poem. **Landscape, Culture, and Globalization: Views from Brazil**. Vol. 5, Article 16. Fall 12-31-1997

GUYER, Leland. **Ferreira Gullar An Ordinary Man**. Collected Poems Translated by Leland Guyer. Fundación Cisneros. 2018.

HOISEL, Evelina. **Teoria crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos**; organização da coleção Evando Nascimento – 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

HOULIHAN, Joseph. Dirty Poem by Ferreira Gullar. **Entropy**, 2016. Disponível em: <<https://entropymag.org/dirty-poem-by-ferreira-gullar/>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

LAUGHLIN, James. **Poetry Foundation**. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/james-laughlin>>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

JUNQUEIRA, Ivan. A luz da palavra suja. In: **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

KOSICK, Rebecca. Decolonial developments: Participatory politics and experimental poetics in Ferreira Gullar's writing 1957–1975. **College Literature**, 46(1), 127-150.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**; tradução Cláudia Mattos Seligmann – Bauru SP: Edusc, 2007.

LOBATO, Bruna Dantas. Thirst is the Force of Gravity: Ferreira Gullar's "Dirty Poem" in Review. **Asymptote**, 2015. Disponível em: <<https://www.asymptotejournal.com/blog/by/bruna-dantas-lobato/>>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

MACEDO, Diogo Andrade de. Traços estilísticos de Ferreira Gullar em "Poema sujo", 1976. **Mafuá**, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 2, 2004.

MELO, Cimara Valim de. **Mapping Brazilian Literature Translated into English**. Modern Languages Open. 2017

MILLER, Larry D. Reviewed Work(s): Poema Sujo by Ferreira Gullar. **The Modern Language Journal**, Vol. 62, No. 7 (Nov. 1978), pp. 358-359

MORAES, Vinicius de, "Poema sujo de vida". In: Ferreira Gullar, **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MOREIRA, Wilton Cardoso. **Lira imanente: Poema sujo & Metaformose**. (Tese Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, UFG, 2009.

NEW DIRECTIONS. Pamphlets. New Directions, 2021. **New Directions**. Disponível em: <<https://www.ndbooks.com/series/pamphlets/>> Acesso em 31 de outubro de 2021.

PRETO-RODAS, Richard A. World literature in review: **Portuguese**. **World Literature Today**. Autumn91, Vol. 65 Issue 4, p685. 2p.

SECCHIN, Antonio Carlos. Gullar: obra-vida. In: **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

RIGGI, Fabio. Cordéis cepecistas de Ferreira Gullar. **SIBILA – Revista de poesia e crítica literária**. V. 1, n.19. 2009.

RISSARDO, Agnes. O enigma da literatura brasileira na França: recepção, visibilidade e legitimação. **ABRALIC – XIV Congresso Internacional. Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias**. 2015.

VIEIRA, Yara F.; HEAD, Brian F. Obscenidade Em Poesia De Língua Portuguesa. **Luso-Brazilian Review**. 16, no. 1 (1979): 91-103.

VILLAÇA, Alcides. **Em torno do Poema Sujo**. [In] SILVEIRA, Ênio et al. (Org.). Encontros com a civilização brasileira. Rio de Janeiro, RJ: Encontros com a civilização brasileira, 1979.

VILLAÇA, Alcides. **A poesia de Ferreira Gullar**. 1984 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

VORTEX CULTURAL. O Mercado Literário das Editoras Independentes | Arte e Letra. **Vórtex Cultural**, 2019. Disponível em: <<http://vortexcultural.com.br/?s=o+mercado+editorial>>. Acesso em 31 de outubro de 2021.

VERBETES

ANUN. In: **AVIBASE: The world bird database**. [Denis Lepage], 24 jun 2013. Disponível em <<https://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?lang=EN&avibaseid=469BC7B8CAF14C59>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

ASS. In: **CAMBRIDGE DICTIONARY**. Cambridge University Press. Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/pt/>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

BLACK vulture. In: **SPECIES LISTS OF BIRDS FOR SOUTH AMERICAN COUNTRIES AND TERRITORIES** [The South American Classification Committee], 19 jan. 2021. Disponível em <<https://www.museum.lsu.edu/~Remsen/SACCCountryLists.htm>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

CANÁRIO-DA-TERRA. In: **AVIBASE: The world bird database**. [Denis Lepage], 24 jun. 2013. Disponível em <<https://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?lang=EN&avibaseid=A5AA0BEC2D8F5EA9>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

CHOO-CHOO. In: **WRITTEN SOUND: Onomatopoeia Dictionary**. 2008. Disponível em <<http://www.writtensound.com/index.php?term=train>>. Acesso em 04 de março de 2021.

ESPORRAR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo 2004. p. 814

FINCH. *In*: **CAMBRIDGE DICTIONARY**. [Cambridge University Press]. Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/finch>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

GREAT Kiskadee. *In*: **SPECIES LISTS OF BIRDS FOR SOUTH AMERICAN COUNTRIES AND TERRITORIES** [The South American Classification Committee], 19 jan. 2021. Disponível em <<https://www.museum.lsu.edu/~Remsen/SACCCountryLists.htm>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

PUSSY. *In*: **CAMBRIDGE DICTIONARY**. Cambridge University Press. Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/pussy>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

RED-COWLED cardinal. *In*: **SPECIES LISTS OF BIRDS FOR SOUTH AMERICAN COUNTRIES AND TERRITORIES** [The South American Classification Committee], 19 jan. 2021. Disponível em <<https://www.museum.lsu.edu/~Remsen/SACCCountryLists.htm>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

SCALED Dove. *In*: **SPECIES LISTS OF BIRDS FOR SOUTH AMERICAN COUNTRIES AND TERRITORIES** [The South American Classification Committee], 19 jan. 2021. Disponível em <<https://www.museum.lsu.edu/~Remsen/SACCCountryLists.htm>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

SHIT. *In*: **CAMBRIDGE DICTIONARY**. [Cambridge University Press]. Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/shit>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

SMOOTH-BILLED Ani. *In*: **SPECIES LISTS OF BIRDS FOR SOUTH AMERICAN COUNTRIES AND TERRITORIES** [The South American Classification Committee], 19 jan. 2021. Disponível em <<https://www.museum.lsu.edu/~Remsen/SACCCountryLists.htm>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

URUBU. *In*: **AVIBASE: The world bird database**. [Denis Lepage], 24 jun. 2013. Disponível em <<https://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?lang=EN&avibaseid=DA3BA89B3BF06C35>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.