

## Modos de sobrevivência para poesia em tradução: como Leminski cantou Ferlinghetti

### Ways of Survival for Poetry in Translation: How Leminski Sang Ferlinghetti

Livia Mendes Pereira  
Universidade Estadual de Campinas  
Campinas, Brasil  
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2260-8872>

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira  
Universidade Estadual Paulista  
Araraquara, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-2678-6462>

#### Resumo

Os autores que Paulo Leminski escolheu traduzir são em geral revolucionários em suas épocas e serviram como referências para o futuro. O poeta curitibano não se limitou a uma acomodação passiva diante das traduções que produziu, ao contrário, a prática tradutória foi decisiva na construção de sua *poiesis* singular. O poeta fez com que seu trabalho tradutório alcançasse *status* de criação, ao produzir novos originais afinados, sobretudo, com sua poética, como neste caso que abordaremos. Trataremos da expressividade que Leminski imprimiu nas traduções de poemas do poeta *beat* norte-americano Lawrence Ferlinghetti, identificando seus momentos de assimilação de uma poesia, que, segundo Leminski, está mais conectada ao poema falado, como uma espécie de recital. Essas questões serão discutidas diante da análise do poema “A Loja dos Caramelos Além do El”, em busca de aprofundar a reflexão sobre a singular forma de vida antagônica do novo poema traduzido.

**Palavras-chave:** Paulo Leminski, Ferlinghetti, poesia beat, tradução

#### Abstract

The authors that Paulo Leminski chose to translate are in general revolutionary in their time and can be considered as references for the future of poetry. The Brazilian poet from Curitiba did not limit himself to a passive adaptation in face of the translations he had done. On the contrary, the practice of translation was decisive in the construction of his own *poiesis*. The poet made his translation work reach the status of creation, by producing new originals that have expressed, above all, his own poetics, as this paper will demonstrate. We will deal with the expressiveness that Leminski imprinted on the poetic translations from the American *beat* poet Lawrence Ferlinghetti, identifying the moments of re-creation of a poetry that, according to Leminski, is more connected to the spoken poem, as a kind of recital. These questions will be discussed by a close reading of “The Pennycandystore Beyond The El” in Leminski's translation, aiming to highlight the singular antagonistic form of life of the new translated poem.

**Keywords:** Paulo Leminski, Ferlinghetti, Beat Poetry, Translation

### **Resumen**

Los autores que Paulo Leminski eligió para traducir fueron, en general, revolucionarios en su época y sirvieron de referencia para el futuro. El poeta de Curitiba no se limitó a una acomodación pasiva frente a las traducciones que hizo; al contrario, la práctica de la traducción fue decisiva en la construcción de su singular *poiesis*. El poeta trabajó para que su obra de traducción alcanzara el estatus de creación, al producir nuevos originales en sintonía, sobre todo, con su poética, como en este caso. Examinaremos las expresivas traducciones de Leminski de poemas del poeta *beat* estadounidense Lawrence Ferlinghetti, identificando sus momentos de recreación de una poesía que, según Leminski, está más conectada con el poema hablado, como una especie de recital. Estas cuestiones serán discutidas a la luz del análisis del poema “A Loja dos Caramelos Além do El”, en un intento de profundizar la reflexión sobre la singular forma de vida antagónica del nuevo poema traducido.

Palabras clave: Paulo Leminski, Ferlinghetti, poesía beat, traducción

### **O Movimento Beat**

O paradoxo entre tomada de consciência e alucinação, bem como a militância pela diversidade de pensamentos e modos de vida, fundem-se na alma do chamado “Movimento *Beat*”, que nasce insurgente contra a alienação do *American way of life* por meio da expressão literária. O movimento não pode ter seu percurso indissociável também de um vetor de revolução cultural (música, cinema, artes visuais) e comportamental, o que o conceito de “contracultura” acaba por caracterizar.

Claudio Willer (2009, p. 10), um dos principais pesquisadores brasileiros sobre o movimento *beat*, lembra que é de Ginsberg, em um de seus últimos textos, o prefácio de *The beat book*, de 1996, a definição da “geração *beat*” como movimento literário: “um grupo de amigos que trabalharam juntos em poesia, prosa e consciência cultural desde meados da década de 1940 até que o termo se tornasse nacionalmente popular no final dos anos 1950”. Geograficamente, seu fervor inicial aconteceu na cidade de Nova York e, depois, alcança a cidade de São Francisco, no estado da Califórnia. Lawrence Ferlinghetti, poeta objeto deste estudo, entra em contato com os três principais fundadores dessa geração, Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs, ao aportar na Califórnia, em 1954, tendo lançado seu primeiro livro de poemas, *Pictures of the Gone World*, em 1955. Como destaca Willer (2009, p. 30), a presença de Ferlinghetti junto a

“geração beat” foi decisiva em sua consolidação, pois “não há geração literária sem editor”.

Lawrence Ferlinghetti nasceu em Nova York em 1919, filho de imigrante italiano, mas criado com uma tia francesa, morou seus primeiros cinco anos na França, participou como oficial da marinha na Segunda Guerra, com bolsa para veteranos de guerra estudou na *Columbia University* e doutorou-se na Sorbonne, até que se estabeleceu em São Francisco, em 1953, quando fundou a editora *City Lights Books* e teve a ousadia e a coragem de publicar muitas obras de autores *beats*, as quais eram constantemente alvo de censura e de processos, como foi o aclamado livro de estreia de Ginsberg, *Uivo (Howl)*, que espalhou o nome da editora pelo país e pelo mundo. Nesse percurso, Ferlinghetti foi preso e processado, seus livros venderam milhões de cópias e sua editora foi considerada, durante a década de 1960, uma das mais importantes dos Estados Unidos. O poeta-editor sempre esteve ligado a movimentos políticos, como lembra Willer (2009, p. 91), em suas viagens a Cuba em 1960, à Nicarágua sandinista nos anos 1980 e, finalmente, com apoio aos zapatistas mexicanos nos anos 2000. Ferlinghetti continuou ativo em sua militância política e literária à frente da editora *City Lights* até sua morte em 2021, com 101 anos.

Podemos sublinhar que esse engajamento político de Ferlinghetti estava alinhado às ideias gerais do movimento *beat* que abarcaram novas tomadas de posição, não somente estéticas como também políticas, como indica Willer (2009, p. 16), o movimento “representou a busca de alternativas que ultrapassassem a polaridade típica da Guerra Fria, entre stalinismo e macarthismo, ortodoxia soviética e reacionarismo burguês”. Essa representação cultural e política foi possível pela diversidade interna dos autores *beat*, representados, em sua maioria, por negros e descendentes de imigrantes, pessoas advindas do proletariado, “literatura marginal por marginais” (Willer, 2009, p. 21). Muito dessa diversidade representa a própria configuração da sociedade estadunidense, como destacou Nelson Ascher (Ferlinghetti, 1984, p. 11-14), na apresentação à tradução de *Vida sem fim*, coletânea de poemas escolhidos pelo próprio autor, primeiro livro dele publicado no Brasil. Para Ascher, a poesia norte-americana em sua maioria “se caracteriza por uma contínua oposição aos poderes constituídos”, sendo assim sempre foi “dissidente”. Porém, essa dissidência não é criada em termos de “poesia comprometida” ou “engajada”, como aconteceu no Brasil. Essa oposição da poesia estadunidense ou anglo-saxã visa “uma redução de todo e qualquer poder a um mínimo possível”, está calcada na “luta do

indivíduo contra qualquer poder e instituição que ponha em risco a sua liberdade e consciência”. No Brasil, é inegável que o enfrentamento de vertentes estéticas, tais como as representadas pelo grupo do violão de rua e aquele da guitarra elétrica (cf. Hollanda, 2004), que dominou alguns eventos dos anos 1960 brasileiros, parece refletir o modo anárquico de dissidência operado pelos *beats*. Isso pode ser muito bem representado entre nós em outra figura central neste artigo, o elétrico e tropical Paulo Leminski, o tradutor de Ferlinghetti. Isto que um poema de Leminski em *Caprichos & relaxos* bem denuncia:

business man  
 make as many business  
 as you can  
 you will never know  
 who i am

your mother  
 says no  
 your father  
 says never

you'll never know  
 how the strawberry fields  
 it will be forever  
 (Leminski, 1983, p.29)

Para fornecermos uma introdução mais robusta da tradução brasileira de Ferlinghetti levada a cabo por Leminski, nosso propósito aqui, convém destacarmos a repercussão de autores e obras do movimento em nosso país, principalmente a partir de seu ingresso no mercado editorial sob a chancela de editoras como a Brasiliense e a L&PM em meados dos anos 1980, que produziram publicações de traduções das obras mais relevantes da cena *beat* entre nós.

### **O *beat* no Brasil**

Claudio Willer (2009, p. 112), em *Geração Beat*, lembra que os textos de Ginsberg, Corso, Kerouac, Ferlinghetti e Burroughs apareceram no Brasil pela primeira vez de maneira indireta em reportagens de jornais de grande circulação no final da década de 1950 e início da década de 1960, em colunas como as do “Caderno B” do *Jornal do Brasil* e do “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, que fizeram a cabeça de muitos artistas da época desde dramaturgos como Zé Celso Martinez Corrêa (à frente do Teatro Oficina) até escritores e poetas, Ignácio de Loyola Brandão, Luiz Carlos Maciel e Roberto

Piva, que trouxe dos EUA, em 1961, os livros *beats*, nas edições da *Pocket Poets Series* e da *City Lights*. Willer (2009, p. 115) conta que em 1967, a partir desses livros vindos dos EUA, ele traduziu Ginsberg e Corso para um espetáculo chamado *América*, que ficou em cartaz no Teatro da Rua, de Emílio Fontana.

Inextrincavelmente ligado a este primeiro momento *beat* brasileiro, merece destaque o grande divulgador e, de certo modo, pensador da contracultura no Brasil que foi Luiz Carlos Maciel (1938-2017), diretor de teatro, ator, cineasta, jornalista e escritor, que contribuíra de 1969 a 1972 no jornal *O Pasquim*, responsável pelo menos desde 1970 (nº 48) pela coluna *Underground*, neste veículo (Capellari, 2007, p. 89). Foi ele que pela primeira vez apresentou os *beats* ao Brasil, movimento que conheceu *in loco*, em temporada de estudos no *Carnegie Institute of Technology*, em Pittsburg, nos Estados Unidos, com bolsa da Fundação Rockefeller. Em resenha a uma peça de teatro assistida no Living Theatre em Nova Iorque, intitulada *The Connection*, de Jack Gelber, ele registra:

O problema do comportamento humano parece ser o mais urgente no espírito contemporâneo. Na chamada *beat generation*, ele se apresenta numa nova (e, por vezes, interessantemente vigorosa) formulação e desenhado pelo específico contorno norte-americano. [...]. Se, por um lado, o cidadão comum busca a felicidade, por outro, o *junkie* busca a euforia. [...]. Se, por um lado, o objetivo da vida é o fazer, por que não injetar droga na corrente sanguínea em vez de injetar dólares na conta do banco? (Maciel, 2022 [1960], p. 29).

Essa resenha publicada no *Jornal do Brasil*, em 23 de julho de 1960, é um recuado testemunho da divulgação do legado *beat* entre nós e bem demonstra a força ensaística e intelectual desse nosso precursor do *Underground*. Curioso é que, por obra do mesmo Maciel, o próprio Leminski aparece como um porta-voz dessa estética no nº 64 de *O Pasquim* (1970), quando publica seu ensaio poético-lexicográfico “Indicionário”, um primevo glossário de gírias do universo da contracultura em língua portuguesa falada no Brasil, cuja abertura é esta:

Vagau fala malaquês - Os outros que fiquem com seus hippies, bonzos, paparazzi, maffiosi, provos, ringos e maumaus. Nós temos o vagau, o louco nômade. Nunca está onde os homens pensam que está. Está na sua, só dá a dele. Onde estiver, está com tudo. Vai de tudo, pega de tudo (Maciel, 2022 [1970], p. 90).

Depois desses inícios e de anos de resistência mais ou menos clandestina, a literatura *beat* só foi mesmo aportar textualmente no Brasil na década de 1980, após a passagem da ditadura cívico-militar. A partir de 1983, com o fim do AI-5 e da censura à

imprensa e o crescimento do mercado editorial. Sua maior divulgação, então, encontrou um momento muito propício em plena vigência da chamada poesia marginal e do despertar de um jornalismo cultural ativista e libertário. Produzidas pelas editoras Brasiliense e L&PM, as obras *beats* começaram a ser traduzidas e publicadas e conseqüentemente interferiram definitivamente na nossa cena literária, seja por entusiasmo, seja por rejeição.

Como indicado no início de nosso texto, o paradoxo entre ato político e delírio que poderíamos qualificar de “xavante” com Leminski<sup>1</sup> é inerente à alma *beat* e é justamente um questionamento da validade dessa característica que provém a primeira reserva que a crítica americana lhe faz. Fenômeno similar ao que aconteceu em seu surgimento nos EUA, na década de 1940, deu-se em seu ressurgimento no Brasil na década de 1980. Os traços contraditórios da alma *beat*, representados de um lado pela marginalidade, a alucinação, a rapidez e o informalismo e, de outro, pela recuperação de uma tradição literária estadunidense da narrativa direta, despojada e insurgente foram alvo de fortes ataques, como Willer bem testemunha (2009, p.117).

É sob esse clima que a editora Brasiliense iniciou na década de 1980 uma nova coleção jovem com o selo “Circo de Letras” e editou diversas traduções dos autores *beat* que foi um sucesso de vendas. Conforme lembra Eduardo Bueno (2011, p. 377), sua tradução de *On the road*, publicada pelo selo, ficou 22 semanas em segundo lugar na lista dos mais vendidos. Em 1984, foi lançado o livro objeto de nosso estudo *Vida sem fim – as minhas melhores poesias (Endless life)*, de Lawrence Ferlinghetti, coletânea de poemas escolhidos pelo próprio poeta e traduzidos por Nelson Ascher, Marcos Ribeiro, Paulo Henriques Britto e Paulo Leminski em edição bilíngue. Leminski assinou a tradução de duas seções, *Uma Coney Island da Mente (A Coney Island of the Mind)* – poesias escolhidas do segundo livro publicado pelo autor – e *Obra-em-Progresso (Work-in-Progress)* – com mais dois poemas<sup>2</sup> intercalados por um breve ensaio<sup>3</sup> reflexos do trabalho do poeta nos anos 1980.

---

<sup>1</sup> Para Leminski “a escritura poética de Ferlinghetti seria mais “savante” do que “xavante” como o poeta teria preferido”, talvez interpretando “poesia moderna é prosa porque não tem [...] obscuro espírito da terra e do sangue, não tem alma de canção obscura, não é música da paixão” (Leminski, 1984 p.250).

<sup>2</sup> “Bailarinas aposentadas, Central Park West” (*Retired Ballerinas, Central Park West*) e “Vida Infinita” (*Endless life*), cf. (Ferlinghetti, 1984, p. 249 e p. 253-260), respectivamente.

<sup>3</sup> “Poesia moderna é prosa (mas está dizendo o máximo)” (*Modern poetry is prose – but is saying plenty*), cf. (Ferlinghetti, 1984, p. 250-252).

Nesse mesmo período, a editora L&PM criou a coleção “Alma Beat” e editou o emblemático *Uivo (Howl)*, de Allen Ginsberg (traduzido por Claudio Willer) e obras de outros tantos autores como Burroughs, Corso, Snyder, Lamantia, Solomon e Cassady. Entre estes, também em 1984, foi lançada a tradução de Eduardo Bueno em parceria com Leonardo Fróes do segundo livro de poemas de Lawrence Ferlinghetti e o mais vendido entre a bibliografia do autor, *Um parque de diversões da cabeça (A Coney Island of the Mind)*.

Sendo assim, foi a partir da década de 1980 que o movimento *beat* nunca mais deixou de frequentar a literatura, a música, a poesia e a cultura brasileiras. Há que se lembrar que essa frequência não vem apenas da própria literatura *beat*, mas também de seus continuadores como John Lennon, que, segundo uma anedota, teria batizado sua banda de *The Beatles* por conta da repercussão *beat* na cultura de língua inglesa; Bob Dylan, que havia fugido de casa depois de ter lido *On the road* e Jim Morrison, que fundou a emblemática *The Doors*, recuperando Aldous Huxley, William Blake e suas “portas da percepção”, para ficar com três importantes divulgadores da cultura *beat*. Assim, todos esses *beats* deixaram um legado cultural muito representativo e diverso na cultura e literatura brasileira, basta lembrar da canção “Só as mães são felizes” de Cazusa, lançada em 1985, em que o artista cita o poeta Ginsberg no verso “Nunca viu Allen Ginsberg/Pagando michê na Alaska”, fazendo diversas referências à vida marginal e boêmia, típica dos autores *beats*, e o próprio título da música ou seu último icônico verso “nem quis comer a tua mãe?”, retirado de um poema de Kerouac. Essas e muitas outras são as transmissões com as quais o “Movimento *Beat*” afetou o mundo da literatura e da cultura nestes trópicos. E é a partir dessa percepção que lemos a recepção de Lawrence Ferlinghetti no Brasil, pensando a tradução realizada por Paulo Leminski e também as relações com o “movimento *beat*” tanto do poeta traduzido como do poeta tradutor.

### **Lawrence Ferlinghetti e Paulo Leminski: confluências estético-poéticas**

Podemos delinear, primeiramente, a relação da criação poética de Ferlinghetti com a de Leminski a partir de confluências estéticas e poéticas que há entre os dois e que dialogam de maneira evidente em suas poesias. Partindo da apresentação de Nelson Ascher (1984, p. 11-14) à tradução, em que ele destaca três vertentes poéticas discerníveis no trabalho poético de Ferlinghetti, sendo elas: 1. reminiscências ao modernismo norte-

americano, sobretudo à poética de William Carlos Williams (linguagem coloquial, gíria, temas cotidianos e referência a fatos banais); 2. influência de Ezra Pound e T. S. Eliot, presente na frequente citação de obras, temas e referências eruditas; 3. alusão ao satírico e peculiar anglo-saxão, de autores “nonsense”, como Edward Lear, Lewis Carrol além de e. e. cummings.

Algumas dessas características frequentam a poética leminskiana, que, mesmo valorizando ao máximo a “forma” e a “precisão verbal” (relacionadas a Pound e aos concretos neste caso), não deixava de lado a espontaneidade, o jogo com as palavras um tanto modernistas de linha oswaldiana. Como resumiu em anotação inédita, destacada por Lopes (2021, p. 46):

#### MINHA POÉTICA

- a forma vem antes do conteúdo
- falo o como antes de ter o que
- sempre prefiro a palavra curta à palavra longa
- a palavra concreta à palavra abstrata
- a palavra que todo mundo entende

E indicou no poema-ensaio “Limites ao léu”: “POESIA: a liberdade da minha linguagem (Leminski, 2013 [1991], p. 246). E essa liberdade transitou sempre entre dois polos, parecendo performar alguns pontos do paradoxo *beat* já acima apontado: o da síntese e o da construção, do capricho e do relaxo, da inovação e da comunicação, “forma e conteúdo em perfeita simbiose”.

A partir da escritura de poemas em sua maioria curtos e concisos, Leminski dizia no final da década de 1980, já se passado o *boom* do movimento contracultural e marginal, como se pode ler em entrevista à *Folha de S. Paulo* em 1988, um ano antes de sua morte, que ele estava cada vez mais voltado à brevidade, à rima e à essência da poesia: “Tenho uma repugnância natural, visceral, a coisas como o surrealismo ou o movimento *beat*, que não passa do impacto do surrealismo na poesia norte-americana [...]. Já a minha atitude diante da palavra é mais rigorosa, construtora, construtivista, [...] procura graus cada vez mais elevados de organização (Leminski, 1988 *apud* Lopes, 2021, p. 47-48).

Nessa declaração, Leminski diz se distanciar da “poesia *beat*” e do que seria uma de suas vertentes, a qual Ascher (1984, p. 13) também destacou na poética de Ferlinghetti: “o surrealismo”, ou ainda, “suas referências aos pré-surrealistas Apollinaire e Neruda”. Ruptura verificável também em Ferlinghetti, quando, em entrevista na década de 1990,



declarou não se incluir na poesia *beat*: “mas eu mesmo nunca me considerei um membro da geração *beat*” (Lopes, 1996, p. 126) e continua: “meus mestres não foram os mesmos dos poetas *beat*. Minhas influências foram muito mais francesas que americanas. Só fui conhecer Ginsberg e os outros quando me mudei para San Francisco e abri a *City Lights*, em 53 (Lopes, 1996, p. 126).

Mesmo não se incluindo no “movimento *beat*”, nesta mesma entrevista Ferlinghetti defende os princípios e as técnicas da escrita poética de seu colega Ginsberg, o que ele denominou de “gráfico da consciência”, um método que tem o preceito budista “primeira ideia, melhor ideia” como paradigma. Porém, fez uma ressalva, dizendo que esse método de escrever tudo que vem à mente, sem edição, é eficaz apenas a partir de mentes brilhantes como a de Ginsberg e Gary Snyder e não para todos os jovens poetas. Ferlinghetti conclui “é uma técnica válida desde que você tenha uma vida interior e uma mente interessantes, quando você tem uma consciência original a ser expressa”.

Leminski destaca exatamente esse paradoxo do pensamento poético de Ferlinghetti, contradição que também lhe toca, ao que nos parece, quando destrincha a poética do autor a partir da leitura tradutória que faz em seu posfácio à tradução (Leminski, 1984, p. 261-265) intitulado “Ferlinguete-se!”, o que logo de início convida, como interpretamos: leia Ferlinghetti – oriente-se pela densa poética de sua poesia, transforme-se em Ferlinghetti!. No texto Leminski aponta as características que saltam aos olhos na sua primeira leitura na poética de Ferlinghetti que ele traduz. Essas características seriam o predomínio de longos poemas orais, em uma linguagem “assimétrica, solta, prosaica”, segundo Leminski um típico “discurso ‘beat’, neo-romântico, ligeiramente surrealista”, todas essas características que Leminski viria a desaprovarem matéria de arte poética em 1988, como Ferlinghetti nos anos 1990.

No entanto, Leminski indica também um outro lado da moeda presente na poética de Ferlinghetti, aquele da atitude rigorosa, construtora e construtivista da palavra, um rigor que desmente as críticas à poética *beat*, denominadas como “puro derramamento verbal”, pura desordem, um estereótipo reiterado pela opinião pública sobre a expressão *beat*, tanto nas críticas iniciais na década de 1940-50 nos EUA quanto nas críticas contemporâneas à tradução de Leminski, na década de 1980 no Brasil, as quais o poeta-tradutor estava atento e que, segundo ele, contradiriam até mesmo o pensamento de

Ferlinghetti no texto-poema “Poesia Moderna é Prosa” (*Modern Poetry is Prose*), também traduzido pelo poeta-tradutor.

Para Leminski, esse “ensaio-tentativa de reflexão teórica” abarcou “intuições iluminadas”, mas também “limitações” no entendimento da poesia moderna ou de sua própria poética, sendo que, em sua leitura, a poesia de Ferlinghetti seria “muito menos ‘prosa’ do que ele imaginava”. Nesse sentido, a repugnância do poeta ao verborrágico do movimento *beat* possuía algumas exceções remarcadas por três autores: o próprio Ferlinghetti e seus outros dois companheiros: Allen Ginsberg e Gregory Corso.

Sobre a relação de Leminski com Ginsberg, ela já aparecia em um poema de *Caprichos & Relaxos* (1983): um dia/ a gente ia ser homero/ a obra nada menos que uma iliada// depois/ a barra pesando/ dava pra ser aí um Rimbaud/ um ungaretti um fernando pessoa qualquer/ um lorca um éluar **um Ginsberg** [...] (Leminski, 1983, p. 50, grifos nossos). Neste poema Leminski de certa forma inclui Allen Ginsberg no seu pequeno rol de poetas que o interessavam como representantes entre várias línguas da poética passada, moderna e sua contemporânea. Ele também inclui a tradução de um poema de Ginsberg entre os cinco poemas que escolhe traduzir para a edição “Território da Tradução”, do volume 4 da revista *Remate de Males* (1984), mesmo ano da edição de *Vida sem fim*. O poema escolhido foi “*On Burroughs’ Work*”, de 1954, um poema de Ginsberg sobre a poética de William Burroughs, seu colega *beat*, autor de *Almoço nu* (*Naked Lunch*):

**Allen Ginsberg**  
**SOBRE A OBRA DE BURROUGHS**

O método tem que ser carne viva  
e não vestimenta simbólica,  
visões reais & prisões reais  
como as vemos de vez quando.

Prisões e visões apresentadas  
com raras descrições  
correspondendo exato àquelas  
de Alcatraz e Rose.

Um lanche nu é natural para nós,  
comemos sanduíches de realidade.  
mas alegorias são papa mais fina.  
não esconda a loucura.  
(Leminski, 1984, p. 101)

O poema remete a um processo poético ligado ao verborrágico e à realidade, mas que flertam ao mesmo tempo com “alegorias”, que podemos interpretar como um

“recheio” mais fino ou mais requintado do que a “carne viva” do cotidiano, que seria o realismo do presente. A escolha desse poema a ser traduzido por Leminski conversa com seu posfácio à *Vida sem fim*, em que ele discute realmente essa relação entre o “nu” ou “cru” na linguagem *beat* em comparação a sua também estrutura formal, ao seu “recheio” ligado à música da linguagem.

No “ensaio-poema” citado por nós anteriormente, “Poesia moderna é prosa (mas está dizendo o máximo)”, presente na seção “Obra-em-progresso” traduzida por Leminski, uma espécie de prólogo do último poema que dá título à coletânea de poesias *Vida sem fim (Endless Life)* – poema de mesmo nome que Leminski traduz mais soante e artificialmente por “Vida infinda” –, há uma análise de Ferlinghetti diante da maior racionalidade da poesia moderna em detrimento do sublime inerente ao poético. Ele remete à uma antologia de poesia estadunidense muito importante, *The voice that is great within us*, editada por Hayden Carruth (1921–2008) e que tem como título os versos do poeta modernista Wallace Stevens: “*Where the voice that is in us makes a true response,/ Where the voice that is great within us rises up,/ As we stand gazing at the rounded moon*”. Essa famosa antologia de poesia inclui obras de mais de 130 poetas norte-americanos do período moderno, entre eles Robert Frost, Paul Goodman, Carl Sandburg, T.S. Eliot, Ezra Pound, Allen Ginsberg e Gwendolyn Brooks. Ferlinghetti diz achar ali, nas linhas dessa coletânea poética, uma poesia com “voz de prosa”, porém não “prosaica”, que ao ser escrita em versos “o poético e o prosaico se travestem nas roupas um do outro”. A poesia moderna não estaria voltada ao sublime dos espíritos da terra e do sangue, da canção obscura ou da música da paixão (1984, p. 250-1), mas ligada ao concreto, da vida urbana, do instante do agora, do urgente.

Ferlinghetti parece delinear uma poética que canta a decadência do mundo moderno, marcada pelo *staccato* das máquinas, ou seja, tendo suas frases musicais silenciadas, suspensas, porém a procura do canto perdido, de tudo que poderia ser melhor e mais feliz, realizado no elevado “canto do pássaro” (1984, p. 252). Nesse sentido, é essa procura pelo poético infindo que Ferlinghetti canta no poema que encerra sua antologia *Endless Life*, o infindo da vida, dos vivos, do amor, do júbilo, do universo, de tudo. O poeta canta esse “não-fim” de uma forma muito poética e musical, e é exatamente esta formalidade das escolhas da materialidade da palavra que Leminski destaca na poética de

Ferlinghetti, de maneira muito conectada a sua própria construção poética, de sua “poesia porosa”, como ele mesmo indicou em poema de *Caprichos & Relaxos* (1983):

sim  
eu quis a prosa  
essa deusa  
só diz besteiras  
fala das coisas  
como se novas

não quis a prosa  
apenas a ideia  
uma ideia de prosa  
em esperma de trova  
um gozo  
uma gosma

uma poesia porosa  
(Leminski, 1983, p. 61)

É mesmo desta “poesia-porosa” que Leminski recupera sua própria poética a partir da poética de Ferlinghetti, ao identificar, como ele mesmo disse, uma “fina tapeçaria harmônica” em acordes como dos versos do próprio poema “Vida Infinita” (*Endless Life*). Ao destacar versos como: “*Brave the beating heart of flaming life / its beating and pulsing and flame-outs*”, Leminski identifica a musicalidade da poesia presente nos sons de “B/FL/P/PL/FL” e afirma que por esse exemplo de musicalidade traduzir poesia *beat* não é apenas uma questão de verter “sentidos”, pois só “trans-criando” esses versos para a língua portuguesa ele poderia fazer jus ao texto de partida, que assim foi vertido: “Enfrente o bate coração da vida em chamas/ seus bateres e pulsares e desapareceres”. Na tradução, Leminski enfatiza a musicalidade na utilização de sons também de consoantes em português, B/C/V/CH/B/P/D/P/C; traduz “*beating heart*” no primeiro verso, que literalmente poderia ser traduzido por “coração pulsante”, por “bate coração”, transpondo o adjetivo “*beating*” pelo verbo na segunda pessoa do imperativo “bate”; já no segundo verso ele traduz os adjetivos “*beating*”, “*pulsing*” e a expressão “*flame-out*” pelos verbos conjugados na segunda pessoa do subjuntivo futuro em língua portuguesa, sendo assim substantivados, “bateres”, “pulsares”, “desapareceres”, garantindo a musicalidade das consoantes B/P/D e as rimas finais presentes em inglês em “*beating/beating*” e “*flaming/pulsings*” na conjugação em língua portuguesa realizada com o prefixo “-res” e sua repetição.

Sobre os processos de criação de poesia, Ferlinghetti, em entrevista a V. Vale (Vale, 2015, p. 234-242), declara, depois de manifestar que odeia falar sobre eles: “a ideia da poesia é deixar as pessoas inebriadas” e, se há muito foco no “processo”, perde-se a ideia do próprio poema, em suas palavras “traz tudo de volta ao nível da prosa”. Novamente, nessa declaração de Ferlinghetti, vem à tona a dicotomia poesia *vs.* prosa, e, ao fim, o que sempre sobra nessa união dicotômica é a poesia, o poético, apesar de o poeta *beat* afirmar não gostar do foco em seu processo criativo. Por sua vez, Leminski apresenta muitas razões para enfocar esse processo poético, demonstrando objetivamente tanto no posfácio quanto nas próprias escolhas tradutórias como é rico o “fluxo verbal” presente nas poesias de Ferlinghetti, dando enfoque nos “efeitos que fazem de uma frase poesia e não prosa, ecos sonoros, reflexos fonéticos, paralelismos, aliteraões, alto grau de fusão do magma verbal” (Leminski, 1984, p. 262). É exatamente esse “fluxo verbal” que iremos desvendar na análise das escolhas tradutórias de Leminski ao verter o poema “A loja de caramelos além do El” (*The pennycandystore beyond the El*).

#### “A loja dos caramelos além do El” em tradução

Reproduziremos aqui o poema “A loja dos caramelos além do El” (*The pennycandystore beyond the El*), presente na seção “Uma Coney Island da mente” (“*A Coney Island of the Mind*”), segunda parte da coletânea *Vida sem fim (Endless Life)*. Este poema foi publicado no livro *A Coney Island of the Mind*, de Ferlinghetti, em 1958, e escolhido para fazer parte dessa coletânea de 1981, com seleção a cargo do próprio poeta:

*The pennycandystore beyond the El  
is where I first  
fell in love  
with unreality  
Jellybeans glowed in the semi-gloom  
of that september afternoon  
A cat upon the counter moved among  
the licorice sticks  
and tootsie rolls  
and Oh Boy Gum*

*Outside the leaves were falling as they died*

*A wind had blown away the sun*

*A girl ran in  
Her hair was rainy*

*Her breasts were breathless in the little room*

*Outside the leaves were falling  
and they cried  
Too soon! too soon!*

Traduzido por Leminski:

A loja dos caramelos além do El  
foi onde eu a primeira vez  
me apaixonei  
pelo irreal

Geléias gelavam na penumbra  
daquele crepúsculo de setembro  
Um gato sobre o balcão caminhava  
entre os pirulitos de alcaçuz  
as balas de hortelã  
e os chicles de bolas

Lá fora as folhas caíam desfalecidas

Um vento levou o sol embora

Uma garota entrou  
Cabelos de chuva  
Peitos sem fôlego no pequeno salão

Lá fora as folhas caíam  
e gritavam  
Ainda não! Ainda não!

Leminski sempre enfatizou que, em termos de tradução poética, a materialidade da palavra deve importar para além dos sentidos, por isso interessava-lhe em Ferlinghetti a musicalidade latente, “poesia é uma coisa muito material, afinal, o espírito da matéria, aquele espírito que, no fundo, a matéria é, ou não?” (Leminski, 1984, p. 263).

Logo nos primeiros versos Leminski identifica essa materialidade por meio da musicalidade presente “na rima interna entre ‘El’ e ‘fell’. O atrito entre ‘first’ e ‘fell’. O jogo de L entre ‘El’, ‘fell’, ‘love’ e ‘unreality’” (Leminski, 1984, p. 262). Ele evidentemente procurou transferir essa musicalidade para a língua portuguesa também com o jogo com a consoante “l” em “loja”, “caramelos”, “além” e “El” e no eco entre “El” e “irreal”, reproduzindo, mesmo que não na mesma posição, a rima entre “*El*” e “*fell*”, presente no texto em inglês. É interessante notar que no posfácio Leminski traduz “*Pennycandystore*” como “Loja de Bombom Barato” e na tradução do poema no corpo

do livro modifica ou prefere traduzir como “loja dos caramelos”, mesmo que “caramelo” não reproduza literalmente a ideia de “doce barato” ou “doce de um centavo” presente no termo em inglês, esse substantivo traz a musicalidade em /l/ que o verso em inglês oferece e, ainda assim, em termos de sentido, se refere a um tipo de doce não sofisticado e de certa forma acessível ou comum, sendo que o caramelo nada mais é do que o açúcar derretido. “Caramelo” também faz referência aos “*tootsie rools*” que aparecem na segunda estrofe, alusão a uma marca desse tipo de doce, “*Tootsie Roll*” fabricada nos Estados Unidos. Outra característica presente já no primeiro verso e que irá se reiterar em toda a tradução é a cadência rítmica escolhida por Leminski, na utilização de versos mais ou menos regulares de dez ou doze sílabas poéticas. Nesta primeira estrofe, temos, portanto, uma introdução do poema, uma ambientação do eu-poético ao entrar em uma loja de doces próximo ao “El”, um elevado do metrô característico de certos bairros novaiorquinos.

Na segunda estrofe há uma descrição do ambiente interno desta loja e a musicalidade do “sinfônico arranjo fonético” continuará presente: na sonoridade da consoante /g/ e de vogais fechadas /o/ ou /u/, em “glowed”, “gloom”, “among” e “gum”, da consoante /l/ em “Jellybeans”, “glowed”, “gloom”, “licorice” e “rolls” e da consoante /t/ em “that”, “september”, “afternoon”, “cat”, “counter”, “aticks” e “tootsie”, como também nas rimas entre “gloom” e “afternoon”, “Gum”, “room” e “soon”. Leminski reproduz a sonoridade em /g/ no início da estrofe ao traduzir “*Jellybeans glowed*” por “Geléias gelavam”, tradução que não remete ao sentido literal dos termos, que poderiam ser traduzidos como “Balas de goma brilhavam” ou “Jujubas reluziam”, mas que perderiam a sonoridade presente no texto de partida. A escolha pela tradução de “Geléias gelavam”, para além da musicalidade que evoca, pode ser interpretada de duas formas: primeiro porque remete ao contexto que a ambientação narrada no poema transfere ao leitor, de um dia frio, típico do outono-inverno estadunidense, daí a escolha do verbo “gelar” e do substantivo “geléia” que de certa forma remete à consistência gelatinosa de “*Jellybeans*”. Outra interpretação pode ser a referência à expressão “Geléia Geral”, referência do Tropicalismo da década de 1960 no Brasil e título da famosa música de Torquato Neto e Gilberto Gil presente no álbum *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, de 1968. O termo cunhado por Décio Pignatari, na Revista *Invenção* nº 5, ao dizer “... na geléia geral da arte brasileira, alguém ou algo tem de fazer a função de medula e osso”,

defendendo a relevância e o poder da forma na poesia concreta brasileira, foi incorporada por Torquato Neto, transformando-se em um emblema do Tropicalismo. Para Leminski o encontro entre poesia concreta paulista e tropicália baiana foi essencial, ele declarou em entrevista a Régis Bonvicino que esse relacionamento foi o “acontecimento” mais importante da cultura brasileira da época, e o denominou como “pororoca”, relacionando-o ao encontro do mar com o rio, em seu imaginário “Amazonas *versus* Atlântico”. Portanto, essa referência pode ser retomada a partir da leitura do poeta-tradutor, que pensava a poesia *beat* em uma pauta “*oral*” e a poesia concreta na “radicalização da dimensão *visual*”, sendo assim, a poesia *beat* está muito conectada ao que era produzido pelos tropicalistas brasileiros, uma poética da musicalidade, da canção.

Na sequência dessa estrofe, Leminski também explora a nasalidade das palavras “penumbra”, “setembro” e “caminhava”, de certa forma na escolha do uso de termos não muito populares como “penumbra” e “crepúsculo”, mas que trazem algo do construto rítmico dos trissílabos (“jellybeans”, “semi-gloom”, “september”, “afternoon”), presente no texto de partida em inglês. Leminski também reescreve as referências a marcas de doces como “*tootsie rools*” e “*Oh Boy Gum*” e busca seus equivalentes em língua portuguesa, “pirulitos de alcaçuz”, “balas de hortelã” e “chicles de bola”, em sintagmas de substantivo mais locução prepositiva bastante sonoros.

Na terceira estrofe há uma descrição do ambiente externo da loja de doces e Ferlinghetti utiliza metáforas para transparecer o frio e o vento da estação, primeiro em relação às folhas “*the leaves were falling as they died*”, que pode ser traduzido literalmente como “as folhas estavam caindo enquanto morriam”, diante desta imagem da “morte” enquanto passagem do tempo, Leminski escolhe traduzir a partir do adjetivo “desfalecido”, para transpor a imagem presente no verbo “*die*”, ou seja “caíam desfalecidas”, atento a uma aliteração em /f/ que recupera a assonância em /aw/ e /aj/ (“*outside*”/ “*falling*”/ “*died*”). Seguindo, no segundo verso desta estrofe “*A wind had blown away the sun*”, que literalmente quer dizer que “Um vento tinha soprado o sol”, Leminski traduz a expressão “*blown away*” com o verbo “levar” e inclui o advérbio “embora”, indicando o movimento de afastamento do sol, que está presente no verso em inglês. Podemos também visualizar a referência ao título em língua portuguesa do filme estadunidense *E o vento levou* (*Gone with the wind*), de 1939, apesar dessa referência não



se fazer presente a Ferlinghetti, Leminski ao transpô-la parece ter buscado um elemento intercultural.

Passando para a quarta estrofe, o grande ápice do poema, que Leminski chamou de “momento supremo”, aquele em que uma garota (*a girl*) adentra o estabelecimento, iluminando o ambiente que até então estava frio e desfalecido, com seus cabelos molhados pela chuva e com sua respiração acelerada. Ferlinghetti especialmente nesta estrofe explora a musicalidade, a sonoridade e a construção de imagens a partir de metáforas. Como indicou Leminski, há nestes três pequenos versos uma “coerência interna das moléculas fonéticas”, no uso das sonoridades de “r” e “s”, na construção paronomástica de “*ran in*” e “*rainy*” e “*breasts*” e “*breathless*”. Na tradução, Leminski recupera o impacto do acontecimento a partir da concisão de versos curtos e do apagamento do advérbio “*her*” nos dois últimos versos da estrofe, iniciando as frases com os substantivos, que já deixam pressuposto estarem relacionados com a “garota”, sujeito do primeiro verso. Em favor da concisão, o tradutor escolhe verter a expressão “*ran in*” apenas pelo verbo “entrar”, suprimindo o sentido presente em inglês de estar “apressada” ou “correndo”; para traduzir a metáfora da imagem dos cabelos molhados, “*hair rainy*”, que seria literalmente um “cabelo chuvoso”, Leminski a reenuncia pelo “cabelos de chuva”, aproveitando-se do paralelismo sintático/metonímico dos sintagmas que expressam os doces pouco acima (“um gato... entre os pirulitos de alcaçuz...” e “uma garota entrou/ cabelos de chuva”).

Curioso é o testemunho da dificuldade para transpor a musicalidade de “*breasts were breathless*”, Leminski admite-se desafiado em equilibrar som e sentido. Ele confessa em seu posfácio que teria traduzido melhor a música se vertesse o trecho por “seus foles sem fôlego”, isso “se não tivesse certos compromisso e responsabilidades de sentido” que nunca deixam os tradutores fazerem o que querem “em matéria de música”, traduzindo, portanto, como “peitos sem fôlego”, maneira mais colada ao sentido do termo “*breasts*” em inglês. Quando ele opta por não identificar a “falta de ar” como sendo da garota (ele exclui o “*her*”), isso gera uma amplificação interessante à nova cena traduzida, já que o eu-lírico e a garota recém-ingressa tinham os “peitos sem fôlego” por diferentes motivos.

E, finalmente, na última estrofe é apresentado o final da cena lírica, voltando-se novamente para o lado externo da loja de doces, as folhas de outono caindo e levando o

eu-lírico de volta à realidade, ao lembrá-lo de que ainda era cedo demais. Nessa transposição Leminski é quase literal, apenas modificando o apelo do último verso que em inglês literalmente diz “muito cedo” (*too soon!*) a que Leminski traduz por “Ainda não!”, novamente preocupado na transposição da rima, do inglês “room” e “soon” para a língua portuguesa “salão” e “não”, como se fosse o prenúncio das dificuldades (a chegada do outono) naquela primavera sentimental que estava acontecendo (“me apaixonei/ pelo irreal”).

A escolha deste poema entre aqueles da seção “Uma Coney Island da mente” deu-se por seu caráter exemplar do tipo de trabalho que a poesia de Leminski estava operando com o poeta Ferlinghetti. O tema é jovial por demais: a descoberta do amor, que não é, textualmente, o “amor”, mas “o irreal”, denunciando-se filosoficamente a distância entre idealização e realidade. O garoto está em uma loja de doces, quando uma novidade chega no final da primavera (tarde demais talvez): a entrada de uma garota de cabelos molhados e peitos arfantes que lhe desperta a paixão (“*fell in love*”). Daí tem-se lugar a cena tradicional das folhas que caem: a mudança das estações que refletem estados de ânimo. Versos graves entrecortantes (*Outside the leaves were falling as they died*, “Lá fora as folhas caíam desfalecidas”) vêm junto com uma dicção banal, quase infantil, cheia de guloseimas. E o poema, apesar desta configuração que podia soar incoerente, diz muito sobre como se revela poesia de um lugar não necessariamente poético e, desse modo, é exemplar porque acontece prosaico e poeticamente impactante numa simbiose que Leminski sabia produzi-lo, como o fez traduzindo-o.

\*

Vimos que Leminski colocou em prática seu projeto tradutório de transpor além dos sentidos a musicalidade da materialidade da palavra poética de Ferlinghetti, reescrevendo ou revitalizando à sua maneira, nas escolhas tradutórias que são muito suas, um novo entendimento da intensidade e da construção formal do texto e da palavra que existe na poesia *beat* de Ferlinghetti.

Esse trabalho de reinvenção demonstra o cuidado que ele tinha diante do texto alheio, como ele mesmo disse “traduzir não é deixar mais barato, nenhum original merece ser passado para um repertório mais baixo, cultura é subir crescendo, para o mais rico, o mais raro, o mais forte, o mais radioativo, ‘para que luza sobre todos os que estão na casa’” (Leminski, 1984, p. 263). Nesse trecho, Leminski alude ao capítulo 5, versículo 15

do evangelho segundo Mateus do *Novo Testamento*, que se refere ao conhecido “Sermão da Montanha”, em que Jesus discursa aos seus discípulos. Leminski biografou Jesus e traduziu exatamente este trecho do sermão no capítulo “outras parábolas”:

Vocês são a luz do mundo.  
 Ninguém consegue esconder  
 a cidade sobre o monte.  
 E não se acende a lâmpada  
 para colocar sob a mesa,  
 mas no candelabro  
**para que luza sobre  
 todos os que estão na casa**  
 (Leminski, 2013 [1984], p.229, grifos nossos)

Aproximando-se da metáfora que convoca seus ouvintes a serem “luz do mundo” e que, ao acender uma lamparina, ela não deve ser escondida, mas sim colocada em um candelabro “para que ilumine a todos”, Leminski, ao recuperar o texto do Sermão da Montanha, pode estar comparando o fazer tradutório ao discipulado revolucionário de Jesus, que ao ser “luz” deve transmitir o seu brilho para todos, ou seja, o tradutor deve transpor o autor e o texto de partida para que ele brilhe mais, para que sua palavra seja refletida em todos os leitores, pressupondo até mesmo que esse trabalho de tradução alcance algo transcendental. Essa transcendência translúcida (para usar uma metalinguagem haroldiana) da tradução de Leminski é um atributo que lhe garante sobrevida autônoma e a faz resistir ao envelhecimento a que uma mera tradução instrumental poderia estar sujeita.

O percurso de nossa leitura partiu da contextualização da produção/recepção das obras nos EUA e no Brasil e, depois, enfocou a singularidade poética dos autores fora do círculo geracional imediato e dentro de suas próprias visões particulares, do que cada um se imaginava poeticamente. Por fim, cotejamos os textos original e traduzido, para registrar a encarnação da crítica e a subjetividade poética leminskiana no corpo do poema “A loja dos caramelos além do El” em tradução. Destacamos, portanto, o lugar da tradução leminskiana como texto autônomo e autoral, que deixa viver com luz poética própria o legado de Ferlinghetti ao inscrevê-lo em nosso contexto linguístico e cultural, sobretudo, quando Leminski o incorpora em sua loja de caprichos e relaxos. Quando o poeta paranaense traduz, reinventa, reilumina Ferlinghetti, entre Petrólio, Lennon, Jarry, etc., ele está também fixando uma escritura sua no antagonismo poético que trava com seus poetas de partida. Uma escritura que até hoje se vê refletida no redivivo brilho de

seu legado na cena poética e musical contemporânea de Chico César, Zeca Baleiro, Arnaldo Antunes, Zélia Duncan, Guilherme Gontijo Flores.

Disse o poeta em 1977 em carta a Régis Bonvicino: “talvez não haja mais tempo/ para grandes GESTOS INAURUGRAIS/ como a poesia concreta foi/ a antropofagia foi/ a tropicália foi// agora é tudo assim/ ninguém sabe/ as certezas se evaporaram// que a estátua da liberdade/ e a estátua do rigor// velem por todos nós” (Leminski, 1992, p. 44). Ora, nesse novo rumo de vida, a tradução de Ferlinghetti para Leminski é um exercício de si.

No fluxo em que está a fecundante ideia da convocatória de *Alea: estudos neolatinos*, “Ler o poema em tradução”, no transcorrer deste artigo, a tradução que Leminski produz de Ferlinghetti é “uma forma única e indistinta de vida, é enquanto a própria obra original que o texto traduzido se oferece ao leitor” (Cardozo, 2018, p. 21), no escambo entre inglês e português brasileiro, EUA e Brasil, Macartismo e Ditadura Cívico-Militar, Contracultura e Militância nacionalista, lampeja messianicamente algo novo em Leminski (1992, p. 37, carta de 1977): “a música popular é a escola/ o cartum é a escola/ sem abdicar dos rigores de linguagem/ precisamos meter paixão em nossas constelações/ paixão/ PAIXÃO”. Estado de espírito e de letra que é retomado nas últimas palavras do posfácio de *Vida sem fim*: “Ginsberg, Ferlinghetti e *Corso* são vozes que, enquanto a alma humana tiver ouvidos para ‘a voz que é grande dentro da gente’, não vai faltar amor pra eles” (Leminski, 1984, p. 265).

## Referências

ASCHER, Nelson. Apresentação. *In*: FERLINGHETTI, Lawrence. **Vida sem fim** – minhas melhores poesias. Trad. Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUENO, Eduardo. A longa e tortuosa estrada profética. *In*: KEROUAC, Jack. **Pé na Estrada**. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BUENO, Eduardo. A estrada sem fim. *In*: KEROUAC, Jack. **Pé na Estrada**. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BUENO, Eduardo. O pianista do Cassino Abandonado. *In*: FERLINGHETTI, Lawrence. **Um parque de diversão na cabeça**. Trad. Eduardo Bueno e Leonardo Fróes. Porto Alegre: L&PM, 2007 [1984].

CAPELLARI, Marcos Alexandre. O discurso da contracultura no Brasil: underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). **Tese** (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo.

CARDOSO, Maurício Mendonça. Vida e envelhecimento da obra literária e da obra literária em tradução. **Revista da Anpoll**, v. 1, n. 44, p.14-24, Florianópolis, jan./abr. 2018. p. 14-24.

FERLINGHETTI, Lawrence. **Vida sem fim** – minhas melhores poesias. Trad. Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERLINGHETTI, Lawrence. **Um parque de diversão na cabeça**. Trad. Eduardo Bueno e Leonardo Fróes. Porto Alegre: L&PM, 2007 [1984].

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. 5 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios Crípticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2012 [1985; 1986; 1997; 2001].

LEMINSKI, Paulo. Ferlinghete-se!. *In*: FERLINGHETTI, Lawrence. **Vida sem fim** – minhas melhores poesias. Trad. Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & Relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. **Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)**. Seleção, introdução e notas de R. Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992.

LEMINSKI, Paulo. *jesus a.c.. In*: LEMINSKI, Paulo. **Vida** (4 biografias). São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [1984].

LOPES, Rodrigo Garcia. **Vozes e Visões**. Panorama da Arte e Cultura Norte-Americana Hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Foi tudo muito súbito**. Um ensaio sobre Paulo Leminski. Curitiba: Kotter Editorial, 2021.

MACIEL, Luiz Carlos. **Underground**. Org. Cláudio Leal. São Paulo: Ed. SESC, 2022.

VALE, V. **Alguém come centopeias gigantes?** Seleção de entrevistas do Zine Search & Destroy e da RE/SEARCH Publications. Org. Fabio Massari. Trad. Alexandre Matias. São Paulo: Edições Ideal, 2015.

WILLER, Claudio. Os beats abominaram a década de 1950. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 03 mar. 1984.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

**Livia Mendes Pereira.** Graduada em Letras pela UNESP/Araraquara e mestra em Estudos Literários pela mesma universidade. É doutora em Linguística - Estudos Clássicos pela UNICAMP. Realizou estágio de pesquisa de doutoramento na Universidade de Coimbra – Portugal, sob a supervisão do professor doutor Delfim Ferreira Leão. Desenvolve projetos na área de Estudos Tradutórios, Estudos Literários, Estudos da Recepção e Letras Clássicas. Realizou estágio de pós-doutorado na UNESP/Araraquara, sob a supervisão do prof. dr. Brunno Vieira, com estágio de pesquisa no exterior na Universidade de Oxford (Corpus Christ College), sob a supervisão do professor doutor Stephen Harrison. Atualmente cursa Especialização em Jornalismo Científico no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) na Unicamp e realiza projeto financiado pela FAPESP de Divulgação Científica do Centro de Estudos Clássicos (IEL/UNICAMP) e do Centro de Teoria da Filologia (IdEA/UNICAMP). Também é autora do livro Paulo Leminski tradutor: a recriação do Satyricon de Petrônio em Língua Portuguesa do Brasil.

**E-mail:** liviamendesletras@gmail.com

**Brunno V. Gonçalves Vieira.** Livre-docente em Letras Clássicas pela UNESP, instituição em que atua na área de Língua e Literatura Latinas. É vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Desenvolve projetos na área de Letras Clássicas com ênfase na recepção e tradução de textos greco-romanos em contexto lusófono. Como pesquisador, é vice-líder do Grupo de Pesquisa Linceu - Visões da Antiguidade (CNPq) e do Grupo Vortit barbare: tradução como crítica dos clássicos (CNPq).

**E-mail:** brunno.vg.vieira@unesp.br

#### **Declaração de Autoria**

Livia Mendes Pereira e Brunno Gonçalves Vieira, declarados autores, confirmam sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

#### **Parecer Final dos Editores**

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.