Breves considerações sobre tradução de poesia e retradução, a partir de uma tradução de *Poema sujo* para a língua espanhola

Breves consideraciones sobre traducción de poesia y retraducción, desde una traducción de *Poema sucio* para la lengua española

Janaína Buchweitz e Silva[1]

Resumo

O presente trabalho visa apresentar um breve apanhado teórico sobre a questão da tradução de poesia, versando de maneira mais específica sobre a questão da retradução, partindo de conceitos desenvolvidos por Haroldo de Campos (1983), Berman (1990), Faleiros (2009) e Meschonnic (2010). Berman entende a retradução enquanto uma forma de aprimoramento e de repetição, e já para Faleiros a retradução opera como uma nova leitura ou uma reapropriação de uma obra já traduzida. Usando como ponto de análise o Poema sujo de Ferreira Gullar, e suas traduções para a língua espanhola, busca-se demonstrar a aplicabilidade dos conceitos que permeiam o tema da retradução de poesia a partir da tradução desenvolvida por Alfredo Fressia para a língua espanhola.

Palavras-chave: *Poema sujo. Tradução de poesia. Retradução*

Resumen

El presente trabajo busca presentar una breve recopilación teórica sobre la cuestión de la traducción de poesía, versando de manera más específica sobre la cuestión de la retraducción, partiendo de conceptos desarrollados por Campos (1983), Berman (1990), Faleiros (2009) y Meschonnic (2010). Berman comprende la retraducción como una manera de mejora y de repetición, mientras Faleiros comprende la retraducción como una nueva lectura o una reapropriación de una obra ya traducida. Utilizando como punto de análisis el Poema sucio de Ferreira Gullar, y sus traducciones para la lengua española, se busca demostrar la aplicabilidad de los conceptos que permean el tema de la retraducción de poesía partiendo de la traducción desarrollada por Alfredo Fressia para la lengua española.

Palabras-clave: *Poema sucio. Traducción de poesía. Retraducción*

Recebido em 04/09/2020

Aceito em 20/10/2020

[1] Doutoranda em Letras. Universidade Federal de Pelotas. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9911-2840.

Em *A tradução literária*, Paulo Henriques Britto aponta para o que ele considera como sendo as especificidades da tradução de literatura. Voltando-se para a dificuldade, em determinados casos, em se definir o que é e o que não é um texto literário, o autor entende que, de maneira geral, a tradução de literatura possui suas peculiaridades, que são intensificadas no caso das traduções de poesia.

Britto crê na impossibilidade de fidelidade absoluta entre a obra original e sua tradução, mas vê importância no estabelecimento de metas de fidelidade, onde "o tradutor tem a obrigação de se esforçar ao máximo para aproximar-se tanto quanto possível da inatingível meta de fidelidade." (BRITTO, 2012, p. 37).

Sobre a tradução literária, o autor comenta que:

> Podemos agora tentar definir de modo um pouco mais claro o que entendemos por tradução literária: é a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada. Isso significa que a tradução literária de um romance deve resultar num romance; a de um poema, num poema. Significa que a tradução de um texto que provoque o riso no original deve provocar o riso em seu leitor; que a tradução de um poema cheio de efeitos musicais, como padrões rítmicos e rimas, deve conter efeitos semelhantes ou de algum modo análogos; que a tradução de uma peça teatral que represente fielmente a maneira de falar de pessoas de classe média na cultura de origem deve representar de modo igualmente fiel a maneira de falar de pessoas de classe média na cultura do idioma da tradução (BRITTO, 2012, p. 47-48).

Em se tratando de tradução de poesia, Britto entende que o poema é um texto literário que pode ser traduzido como qualquer outro, atentando para o fato de que tudo em um poema pode ser significativo, e que caberá ao tradutor determinar os elementos mais relevantes em cada situação.

Para Britto (2012), há críticos que julgam impossível a tradução de poesia, enquanto outros creem nessa possibilidade, apontando ainda para a existência de diferentes teorias que estariam entre esses dois extremos. Para tanto cita os estudos de André Lefevere, que reprova todas as estratégias de tradução de poesia já que, segundo Britto, Lefevere tem uma expectativa implícita de que "a tradução deve recriar *todos* os aspectos do poema original, sem *nenhuma* perda." (BRITTO, 2012, p. 44).

Nesse sentido, Britto apresenta-se como um crítico de Lefevere, por entender que a tradução deve saber conviver com o imperfeito e o incompleto, refutando, dessa forma, uma concepção idealista de poesia. Também Vladimir Nabokov, romancista e tradutor, refutou a possibilidade da tradução de poesia. Britto vê Nabokov como alguém que enxerga a poesia com olhos de prosador e que dá ênfase ao aspecto semântico de um poema, deixando de lado questões como efeitos sonoros, por exemplo.

Britto cita ainda os estudos da teórica brasileira Rosemary Arrojo, para quem as avaliações de traduções são inteiramente arbitrárias, do que Britto discorda pelo "fato de que a impossibilidade de haver uma avaliação absolutamente irrefutável não implica que toda e qualquer avaliação seja absolutamente arbitrária." (BRITTO, 2012, p. 126).

Haroldo de Campos (1983), em ensaio intitulado *Tradução, ideologia e história*, apresenta uma nova leitura sobre sua ideia de tradução criativa enquanto prática *isomórfica*, na qual a tradução funcionaria como uma recriação, gerando um novo texto que mantém relação de isomorfia com o texto de origem. O autor apresenta o termo *paramorfismo*, em que enfatiza o que é diferencial, reforçando sua ideia anterior de tradução enquanto recriação. Considerando a historicidade do texto, para o autor a tradução deve ser entendida como um novo texto, que em um contexto de desconstrução e reconstrução da história, traduz e reinventa a tradição.

Britto (2012) critica a ideia de transcriação ou transluciferação proposta por Campos, por entender que o referido autor também faz tradução:

> Com todo o respeito que me inspiram o conhecimento e a habilidade de Haroldo de Campos, ouso discordar. Ao designar as traduções dos Campos de "transcriações" ou "transluciferações", não fazemos outra coisa senão cunhar neologismos de gosto discutível. As traduções de poemas feitas por ele e por Augusto são de excepcional qualidade, mas não deixam de ser traduções; e por melhores que sejam, elas só poderiam tomar o lugar dos originais para aqueles que não podem ler Dante, Goethe, Donne ou Hopkins em seus idiomas respectivos. A meu ver, a *hybris* de Haroldo deve ser encarada como uma reação extrema à posição igualmente extrema de autores como Nabokov. Não deixa de ser curioso observar que os extremos se tocam: Nabokov nega pura e simplesmente a possibilidade de traduzir poesia; e Haroldo, que realiza traduções poéticas da maior qualidade, em seu afã de defender seu trabalho chega a negar que elas sejam o que são – traduções (BRITTO, 2012, p. 131-132).

Retomando a ideia de que nem todos os teóricos negam a possibilidade de traduzir poesia, Britto (2012) cita como exemplo o caso de Meschonnic, para quem a poesia seria acima de tudo ritmo, e traduzir poesia seria prioritariamente reproduzir os efeitos rítmicos do original. Partindo da ideia de literatura enquanto sistema discursivo, entende-se que a tradução deva priorizar o discurso, ao invés da língua, levando em consideração ainda a historicização do sujeito.

Meschonnic (2010) salienta que em nossa época houve uma transformação da ideia de oposição entre identidade e alteridade entre língua de origem e língua alvo para a ideia de interação entre elas, de maneira que uma apareça através da outra, onde o pensamento da linguagem se prende à passagem da língua ao discurso, apontando ainda para uma transformação do traduzir.

Com isso, o autor posiciona-se sobre a historicidade da tradução:

> O traduzir muda. Não se pode impedi-lo de mudar. Nem todos os tradutores, nem todas as traduções. Onde se encontra este paradoxo da tradução, que tudo o que se ensina só tende a definir e programar a má tradução, e corresponde à prática do maior número de traduções, no lugar em que a definição e o ensinamento se fundamentam nas muito mais raras traduções, que não fizeram de tudo como dizem fazer, mas que têm-se saído bem, maravilhosamente bem: significa que elas são obras, envelhecem como as obras. Invertendo o propósito banal, que quer que as traduções envelheçam, uma vez que elas são periodicamente refeitas,

> enquanto as obras não envelhecem. É o inverso que é verdadeiro. As obras verdadeiras envelhecem, no sentido que seu estado de língua não as encerra em um passado que não se lê mais. E as traduções-obras fazem disto tanto quanto. O que não se lê mais, é o que não envelhece, as obras ditas originais bem como as traduções. O descarte da época (MESCHONNIC, 2010, p. 65-66).

Partindo para uma reflexão sobre o caso das retraduções, Berman (1990) entende-as como um "fenômeno misterioso", já que para ele os originais permanecem eternamente jovens, enquanto as traduções envelhecem. Para o autor, as traduções que não envelhecem seriam somente as "grandes traduções", afirmando que todas as grandes traduções são retraduções, e que toda primeira tradução nunca ou quase nunca é uma grande tradução.

Para corroborar com essa afirmativa, o autor retoma o esquema triádico proposto por Goethe:

> Um primeiro elemento de resposta pode ser dado por Goethe que, em seu Divã ocidental-oriental, apresenta três modos de tradução que são na verdade épocas de tradução. O primeiro modo, ou a primeira época, é a tradução intra ou justalinear (palavra por palavra) visando no máximo dar uma ideia grosseira (nas palavras de Goethe) do original. O segundo modo é a tradução livre, que adapta o original à língua, à literatura, à cultura do tradutor. O terceiro modo é a tradução literal, no sentido de Goethe, ou seja, a que reproduz as "particularidades" culturais, textuais, etc. do original. Cada vez que uma cultura se lança na aventura da Tradução, segundo Goethe, ela percorre necessariamente esse ciclo. A partir disso fica evidente que nenhuma primeira tradução pode ser uma grande tradução (BERMAN, 2017, p. 264-265).

Seguindo o esquema de Goethe, Berman afirma que todo começo é desajeitado, e que somente o caminho da experiência pode contribuir para que uma tradução tome consciência dela mesma: "Toda primeira tradução é desajeitada: se repete aqui no nível histórico o que acontece com todo tradutor: nenhuma tradução é uma 'primeira versão'". (BERMAN, 2017, p. 265).

Já Walter Benjamin, em ensaio intitulado *A tarefa do tradutor*, discorre sobre as modificações da língua e a consequente necessidade de novas traduções:

> Assim como tom e significação das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, assim também a língua materna do tradutor se transforma. E enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua e a soçobrar em sua renovação. Tão longe a tradução está de ser a equação estéril entre duas línguas mortas que, precisamente a ela, dentre todas as formas, a ela mais propriamente compete atentar para aquela maturação póstuma da palavra estrangeira, e para as dores do parto de sua própria palavra (BENJAMIN, 2013, p. 108).

Como existem várias possibilidades de tradução, teoricamente, uma segunda tradução sempre será um pouco mais completa do que uma primeira, tendo em vista o fato de que a seguinte teve a oportunidade de basear-se na anterior. Nesse sentido, podemos perceber a tradução como uma atividade ligada a ideia de inacabamento, sempre passível de

ser aprimorada, já que se baseia em categorias que sofrem a influência do tempo, como é o caso da linguagem.

Pensando em questões como repetição, e consequentemente experiência, podemos concluir que uma nova tradução tende a propor novas experiências a partir da tradução anterior. Para Berman (2013), "A retradução, independentemente de seus aspectos estruturais, é sempre e em primeiro lugar um movimento histórico." Berman (1990) aponta ainda para a ampliação do conceito de retradução, por entender que ela não precisa ser, necessariamente, uma nova tradução de um texto já traduzido: "Basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução dos outros textos deste autor entre no espaço da retradução. É por essa razão que o Poe de Baudelaire é uma retradução." (BERMAN, 1990, p. 264).

Também para Berman, o sucesso de uma tradução está intrinsicamente relacionado à repetição:

> Nessa visão de Goethe, há algo de muito profundo: a saber que toda ação humana, para ser bem-sucedida, precisa da repetição. E isso vale particularmente para a tradução, enquanto que ela já é originalmente uma operação de redobramento, de duplicação. A repetitividade primeira do traduzir é por assim dizer redobrada na tradução. É no momento posterior de uma primeira tradução cega e hesitante que surge a possibilidade de uma tradução bem-sucedida (BERMAN, 2017, p. 265).

Berman aponta ainda para dois fatos fundamentais inerentes à prática da retradução, os quais ele denomina de *kairos* e *insuficiência*. A ideia de *insuficiência* estaria relacionada ao fato de toda tradução ser marcada por uma não-tradução. Dessa forma, a retradução teria o intuito de reduzir a *insuficiência* originada em uma primeira tradução, sendo que somente uma grande tradução poderia suspender temporariamente a necessidade das retraduções.

Já o *kairos* seria o momento favorável para a ocorrência da retradução, quando há uma espécie de suspensão da *insuficiência*, e com isso surge a oportunidade de melhor traduzir uma obra. Ainda para Berman (2013), é essencial distinguir os dois tempos e os dois espaços de tradução existentes entre as primeiras traduções e as retraduções, apontando para uma reflexão sobre a temporalidade do traduzir que encontra suas bases em Goethe e Benjamin, onde quem retraduz não está mais diante de um só texto e sim de dois: o original e o primeiramente traduzido.

Berman salienta ainda que:

> A retradução serve como original e contra as traduções existentes. E pode-se observar que é neste espaço que geralmente a tradução produz suas obras-primas. As primeiras traduções não são (e não podem ser) as maiores. Tudo acontece como se a secundaridade do traduzir se desdobrasse com a retradução, a "segunda tradução" (de certa forma, nunca há uma terceira, mas outras "segundas"). Quero dizer com isto que a grande tradução é duplamente segunda: em relação ao original, em relação à primeira tradução (BERMAN, 2013, p. 137).

Já para Faleiros (2009), a retradução opera como uma reescritura da reescritura, funcionando como uma nova leitura ou uma reapropriação de uma obra já traduzida. Faleiros

(2009) defende que uma retradução não implica necessariamente um amadurecimento. Para tanto, cita como o exemplo as várias traduções da *Canção de Rolando* para o português, em que as traduções mais recentes não fazem nenhum tipo de referencia às traduções anteriores:

> Deixados de lado os juízos de valor, o que chama a atenção é que as retraduções, além de não fazerem referência a traduções anteriores, não representam uma mudança em relação a elas [...] Desse modo, o leitor brasileiro tem, por uma terceira vez, um texto balizado por um mesmo projeto de tradução: tradução puramente semântica, sem a presença de um original e tradutoriamente nada reflexivo (FALEIROS, 2009, p. 156).

Com isso, Faleiros (2009) aponta para a importância da reflexão sobre as traduções já existentes quando da elaboração de retraduções, sinalizando, assim como Berman, para a importância da historicidade do traduzir, na medida em que aponta para a importância em se pensar o ato da tradução enquanto marca histórica e cultural. A seguir, traremos um exemplo da poesia brasileira que atingiu grande prestígio junto à crítica e ao público, tanto no Brasil quanto no exterior, tendo passado, consequentemente, pelo fenômeno da retradução.

Ferreira Gullar foi poeta, escritor, tradutor e crítico de arte, tendo nascido no Maranhão em 1930 e falecido no Rio de Janeiro em 2016, aos 86 anos de idade. Segundo Bosi, Gullar abriu caminho para a afirmação da poesia concreta no Brasil, com o livro *Luta corporal*, de 1954. A publicação chamou a atenção dos concretistas – os irmãos Campos e Décio Pignatari – o que ocasionou na adesão de Gullar ao movimento da poesia concreta, em 1956.

No ano seguinte Gullar rompeu com o movimento, por considerá-lo excessivamente racionalista, já que os concretos buscavam uma poesia matemática e Gullar buscava uma experiência fenomenológica para a poesia. Em 1958, publicou o *Manifesto neoconcreto* e a *Teoria do não objeto*, obras que marcaram o início do movimento neoconcreto no Brasil. Gullar foi agraciado com uma série de homenagens e premiações ao longo de sua carreira, dentre elas o prêmio Camões em 2010.

Ferreira Gullar exilou-se em países como Rússia, Chile e Peru, até chegar a Buenos Aires, cidade em que permaneceu exilado por alguns anos, e local onde compôs o *Poema sujo* ao longo de 5 meses. *Poema sujo* foi escrito em 1975, durante o período em que Gullar esteve exilado na Argentina devido à ditadura civil-militar brasileira, e publicado no Brasil no ano seguinte.

Sobre o exílio na Argentina e as motivações para a escrita de *Poema sujo*, Gullar comenta que:

> À minha volta, os amigos começaram a ser presos ou fugir. Com o passaporte vencido, não poderia sair do país, a não ser para o Paraguai ou a Bolívia, dominados por ditaduras ferozes como a nossa. Enquanto isso, a cada manhã, novos cadáveres eram encontrados próximos ao aeroporto de Ezeiza, alguns deles destroçados a dinamite. Sabia-se que agentes da ditadura brasileira tinham permissão para entrar no país e capturar exilados políticos. Sentia-me dentro de um cerco que se fechava. Decidi, então, escrever um poema que fosse o meu testemunho final, antes que me calassem para sempre (GULLAR, 2016, p. 23).

Segundo Gullar (2008), foi Vinícius de Moraes o responsável pela divulgação do *Poema sujo* no Brasil. Vinícius esteve na Argentina e se encantou com a declamação do poema, tendo se oferecido para gravá-lo em uma fita cassete, que em seguida levou para o Brasil. A gravação se popularizou rapidamente e chamou a atenção de um editor, que publicou o *Poema sujo* em meados de 1976.

Gullar comenta ainda que:

> Antes de publicado, *Poema sujo* já se tornara conhecido de muita gente, porque a fita levada pelo Vinícius foi copiada, passando de pessoa para pessoa, que também reunia amigos em sua casa para ouvi-la. Isso gerou uma grande expectativa em torno da publicação do poema. A crítica o recebeu com elogios e a primeira edição se esgotou rapidamente (GULLAR, 2008, p. 243).

Gullar cometa ainda que a publicação do *Poema sujo* despertou a solidariedade de pessoas que passaram a reclamar sua volta ao Brasil, e que o poema acabou por antecipar o término de seu exílio. Sobre o poema de Gullar, Bueno comenta que "A mistura de paisagens, fatos, prédios, corpos, tudo, com uma liberdade formal plena e exata, faz do *Poema sujo* um desses poemas totais, entre o que de mais vivo e menos livresco há na poesia brasileira." (BUENO, 2007, p. 375).

Sobre o *Poema sujo*, também Bosi comenta que:

> O *Poema sujo* é uma longa fala da memória, e o seu objeto, real e imaginário, a cidade do poeta, São Luís do Maranhão. Memória-saudade e memória-desespero. Há tanto dilaceramento nessa reconstrução febril do passado que, lido o poema de um só lance, cala-se toda veleidade de rotulá-lo ideologicamente. A poesia reencontra aqui a sua vocação musical de abolir o tempo, não já contrafazendo as artes do espaço, mas explorando o próprio cerne da duração (BOSI, 2015, p. 507).

Ainda para Bosi, em toda produção de Gullar percebe-se um renovado modo de se conceber a poesia, que, a partir dos anos 1970, pautou-se em tendências tais como o ressurgimento do discurso poético, a grande margem à fala autobiográfica e o caráter público e político da fala poética. Já para Ítalo Moriconi, o *Poema sujo* de Gullar é a completa "introjeção memorialística do adulto exilado", em uma espécie de "épico do eu" (MORICONI, 2002, p. 71), e Alexei Bueno o define como o "mais importante poema longo da poesia brasileira da década de 1970" (BUENO, 2007, p. 374).

Vejamos a seguir uma passagem de *Poema sujo*:

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
perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia

perdeu-se na profusão das coisas acontecidas
constelações de alfabeto
noites escritas a giz
pastilhas de aniversário
domingos de futebol
enterros corsos comícios
roleta bilhar baralho
mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos mudou de casa
e de tempo: mas está comigo está
perdido comigo
teu nome
em alguma gaveta
(GULLAR, 2016, p. 32-33).

Segundo pesquisa de Cardoso (2018), na língua espanhola o *Poema sujo* possui até o momento quatro traduções publicadas: uma edição espanhola de 1997, do tradutor Pablo del Barco; uma edição colombiana de 1998, traduzida por Elkin Obregón Sanín; uma edição cubana de 2000, do tradutor Jorge Tissoni; e uma edição argentina de 2008, traduzida pelo poeta uruguaio Alfredo Fressia.

Ainda segundo Cardoso (2018), "na apresentação de sua tradução do poema, o poeta uruguaio Alfredo Fressia afirma que teve acesso à tradução não oficial elaborada pelos amigos de Gullar e que manteve correspondências com o poeta brasileiro durante sua tradução. As mensagens trocadas entre o autor e o tradutor também foram responsáveis pela entrevista do poeta cedida para a publicação portenha." (CARDOSO, 2018, p. 37) Em sua autobiografia sobre os anos de exílio, Gullar menciona a tradução de *Poema sujo* para a língua espanhola que fora realizada por um grupo de tradutoras da Argentina, acompanhadas de Eduardo Galeano e do próprio Gullar, comentando que a editora que o publicaria acabou fechando às pressas em virtude da ditadura militar argentina.

Vejamos a seguir uma passagem de *Poema sujo* e a respectiva tradução feita por Alfredo Fressia (2008):

E do mesmo modo
que há muitas velocidades num
só dia
e nesse mesmo dia muitos dias assim não se pode
também dizer que o dia
tem um único centro
(feito um caroço
ou um sol)
porque na verdade tem
inumeráveis centros
como, por exemplo, o pote de agua
na sala de jantar
ou na cozinha
em torno do qual
desordenadamente giram os membros da família.

Y del mismo modo
que hay muchas velocidades en un
solo día
y en ese mismo día muchos días
así
tampoco se puede decir que el día
tiene un único centro
(hecho un carozo
o un sol)
porque a decir verdad un día
tiene innumerables centros
como, por ejemplo, el jarro de agua
en el comedor
o en la cocina
en torno del cual
desordenadamente giran los miembros de la
família.

Fressia recebeu do próprio Gullar a tradução de *Poema sujo* feita pelo grupo de Galeano, e menciona, na apresentação da edição bilíngue lançada na Argentina, que sua tradução acabou ficando mais distante da desenvolvida pelo grupo de tradutores que ele chamou de 'multicéfalo', e mais próxima da tradução feita por Paloma Vidal e Mario Cámara, que realizaram a tradução de outro poema de Gullar que acompanha a edição argentina.

Nesse caso específico, em que tradutores trabalham em conjunto, torna-se necessária a utilização de critérios de tradução que estejam sintonizados entre si, para que haja uma harmonização no resultado final, o que explicaria, em parte, a necessidade da retradução feita por Fressia, já que o grupo de Galeano trabalhou na tradução de *Poema sujo* na década de 1970, época concomitante à criação do poema feito por Gullar, e não tinha a intenção em traduzir outros poemas do autor naquele momento. A opção da editora em lançar mais de um poema de Gullar em um mesmo livro pode ainda ser entendida como um caso em que o mercado dita as regras e influencia até mesmo na questão da tradução.

Entende-se ainda que no caso da língua espanhola, que é idioma oficial de mais de 20 países, localizados em quatro continentes, os aspectos léxicos e culturais que diferem o espanhol praticado entre um país e outro contribuem, de certa forma, para a necessidade das retraduções, tendo em vista ainda uma provável dificuldade de acesso e distribuição de exemplares entre países localizados tão distantes uns dos outros. Nesse caso, pode-se inferir que Fressia não tenha obtido acesso às traduções de *Poema sujo* lançadas na Espanha e em Cuba, por exemplo. Ainda no fato em questão, o tradutor desenvolveu seu trabalho com o acompanhamento do autor do escrito original, o que oportunizou uma tradução que melhor captasse as intenções de Gullar, já que autor e tradutor mantiveram contato ao longo do trabalho de tradução de Fressia.

Por fim, conclui-se que a tradução proposta por Fressia seria, como aponta Faleiros (2009), uma nova leitura de *Poema sujo*, ou ainda uma reapropriação de uma obra já traduzida, na qual a historicidade do traduzir foi considerada pelo tradutor, na medida em que Fressia optou por consultar uma tradução já existente, bem como o autor do texto original.

Analisando ainda os fatos fundamentais propostos por Berman (2017) que seriam inerentes à prática da retradução (no caso a *insuficiência* e o *kairos*), pode-se concluir que Fressia buscou reduzir a *insuficiência* presente na tradução a que teve acesso, e que o tempo de cerca de três décadas entre o lançamento de *Poema sujo* e a tradução de Fressia tenha contribuído para o surgimento do *kairos*, a categoria temporal que remete ao momento propicio para uma nova tradução.

Referências

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/17888. Acesso em: 23 jul. 2020.

BERMAN, Antoine. A retradução como espaço da tradução. Tradução de Clarissa Prado Marini & Marie-Hélène C. Torres. **Revista Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.37, nº2, p.261-268, mai-ago 2017. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261. Acesso em 17 jul. 2020.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

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

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G.Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história. **Revista Remate De Males**, Campinas, v.4, p.239-247. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636397/0. Acesso em: 23 jul. 2020.

CARDOSO, Kallynny Amaral. **Evocação à terra natal:** tradução dos elementos ludovicences no *Poema sujo*, de Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, p.97, 2018. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/33060/1/2018_KallynnyRichellydoAmaralCardoso.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

FALEIROS, Álvaro. A crítica da retradução poética. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 28, p.145-158, jan./jun. 2009. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2146. Acesso em: 22 jul. 2020.

FRESSIA, Alfredo. **Poema sucio**. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GULLAR, Ferreira. **Rabo de foguete** – os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 2008.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORICONI, Italo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.