

Elementos metapoéticos do poema “Poética da transcrição”, de António Barahona

Metapoetical elements of the poem “Poética da transcrição” by António Barahona

RODRIGO CONÇOLE LAGE

Professor - SEEDUC-RJ

E-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o poema “Poética da transcrição”, do poeta português António Barahona. Partimos do princípio de que o texto se enquadra na metapoesia, mas se diferencia de outras obras do gênero. Iremos examinar a hipótese de que esse metapoema não discute questões ligadas ao fazer poético, mas a prática da tradução de poesia. Com essa finalidade, dividimos o nosso trabalho em duas partes. Na primeira, definimos o conceito de transcrição. Na segunda, analisamos o poema a partir das características relacionadas ao conceito.

Palavras-chave: António Barahona. Metapoesia. Transcrição. Poesia portuguesa.

Abstract: The purpose of this article is to analyze the poem “Poética da transcrição” by Portuguese poet António Barahona. We assumed that the text fits into metapoetry and differs from other works of this genre. We will examine the hypothesis that this metapoem does not discuss issues related to poetic performance but the practice of poetry translation. For this purpose, we divide our work into two parts. In the first, we seek to define the concept of transcreation; in the second, we analyze the poem from the characteristics related to the concept.

Keywords: António Barahona. Metapoetry. Transcreation. Portuguese poetry.

1 INTRODUÇÃO

António Barahona da Fonseca, poeta e escritor português nascido no dia 17 de janeiro de 1939, é quase desconhecido no Brasil. Sua obra é composta de livros de poesia, ensaios e traduções, mas, no Brasil, foi publicada somente a coletânea de poemas intitulada “Sobre um abismo”, publicada em 2007 pela Escrituras Editora. Diante desse fato, decidimos estudar um de seus poemas, o “Poética da transcrição”, publicado originalmente em 2015 no “Pássaro-Lyra”, da Averno. Ele foi escolhido por nosso interesse na temática da metapoesia.

Refletir sobre a própria arte e o fazer artístico é um traço comum dos artistas das mais diferentes áreas, incluindo a literatura. Ao longo do tempo, os poetas começaram a discutir questões relacionadas ao fazer poético, seja por meio de ensaios, artigos e tratados, seja por meio da própria poesia. Quando isso ocorre, dá-se o nome de metapoesia. Assim, temos um metapoema “quando o tema de um determinado poema se volta para explicar, preconizar e refletir sobre a própria poesia” (ALVES, 2009, p. 25).

No entanto, questões metapoéticas estão presentes, de forma secundária, em poemas dedicados a outras temáticas. Para Bochicchio (2012, p. 166), “podemos mesmo distinguir entre o poema estrutural ou centralmente metapoético, ou só pontual ou acidentalmente metapoético”. O termo *metapoesia* propriamente dito se aplicaria, então, só no primeiro caso. No segundo, ele seria apenas um dos temas abordados ao longo do texto poético. Seja como for, podemos dizer que, se o poeta aborda em seus textos questões metapoéticas, é porque elas lhe interessam, podendo estar relacionadas ao próprio fazer poético.

Mesmo diante de um poema que apenas discretamente realiza a dimensão metapoética (através da inserção de um breve comentário limitado a um só verso, por exemplo), não podemos ficar indiferentes à voz da consciência criadora que então se manifesta (GOYANNA, 1994, p. 53).

Por tudo o que foi dito, pode-se definir o metapoema como sendo o “texto poético por natureza expressivo que traz como motivo o ‘fazer poético’ e seus desdobramentos” (ALVES, 2009, p. 26). Isto é, ele aborda diferentes assuntos relacionados ao ponto central. Lucia Della Pietà (2010-2011), no segundo capítulo da tese *Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano*, divide a metapoética em sete subtemas: quem é o poeta, sobre o que escreve, como faz isso, o que é a poesia, de onde ela vem, quando escreve e porque escreve. Nós também adotamos essa divisão.

Como o poema de Barahona se intitula “Poética da transcrição”, partimos do princípio de que se enquadra na metapoesia por ser uma arte poética. Ao mesmo tempo, como o termo *transcrição* foi criado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos para definir a prática elaborada por eles, defendemos a hipótese de que o poeta elaborou uma poética da tradução baseada nesse conceito. Para examinarmos essa hipótese, nós dividimos este trabalho em duas partes. Na primeira, iremos examinar o conceito de *transcrição*. Na segunda, analisaremos o texto de modo a verificar as questões abordadas pelo poeta com o objetivo de verificar seu enquadramento na metapoesia.

2 DEFININDO O CONCEITO DE TRANSCRIÇÃO

Como foi dito, António Barahona atuou como tradutor e suas traduções (“Bhagavad-Guitá”, “A guerra Santa”, “Fedra”, “Poema do Manto” e “Upanixad da

Grande Floresta”) são chamadas de transcrições. O conceito¹ foi criado em 1976², inspirado por algumas ideias do poeta Ezra Pound, quando Haroldo publicou as primeiras traduções de seis dos trinta e três cantos do “Paradiso”, a terceira parte do “A Divina Comédia”, de Dante Alighieri:

Haroldo de Campos cunha o termo *transcrição*, para evitar qualquer confusão com as ideias mais tradicionais sobre tradução e fidelidade semântica. A ideia de *trans* + *criar* já indica que não se trata mais de conduzir (“-duzir”, do latim *ducere*) para algum lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico (FLORES, 2016, p. 13).

Contudo, destaca Thelma Médici Nóbrega (2006, p. 1), “ao longo do tempo, usou-o em diferentes acepções, para não falar dos muitos outros neologismos que cunhou para se referir às suas traduções de obras magmas da literatura mundial”. Isso não surpreende porque a própria reflexão sobre a prática tradutória naturalmente pode levar a essas variações. Por outro lado, apesar da utilização de outros termos (transparadização, transluminação, transluciferação, reimaginação, recriação), nenhum deles gerou tanta repercussão e influência entre tradutores e estudiosos da tradução como o *transcrição*.

Seja como for, as diferentes classificações têm um ponto em comum: elas envolvem a rejeição da tradução literal, isto é, a que “se caracteriza por uma transposição da mensagem na língua fonte para a língua meta, elemento por elemento” (OLIVEIRA, 2008, p. 15). A *transcrição* “costuma ser confundida com ‘tradução livre’, adaptação ou paráfrase, a invenção de um poema a partir de um outro” (NÓBREGA, 2006, p. 250). Esse tipo de prática tradutória vai muito além do significado literal do que é dito:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois

¹ Apesar de tratarmos a *transcrição* como um conceito, alguns estudiosos rejeitam essa classificação partindo do princípio de que o termo se refere mais a uma prática: “Em primeiro lugar, não se trata de um conceito; o termo foi cunhado por Haroldo de Campos para designar um *processo* de tradução, que se caracteriza por ser criativo. Diz mais respeito, portanto, a uma prática do que a uma teoria, e por não ter uma delimitação conceitual pré-estabelecida, facilmente torna-se escorregadio, servindo-se aos mais diferentes propósitos” (GESSNER, 2016, p. 144).

² Mas não se pode esquecer o fato de que o *Plano-piloto para poesia concreta*, de 1958, apresentava algumas ideias (como a valorização dos aspectos fônicos, por exemplo) que vão estar presentes no novo conceito.

no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2004, p. 35 *apud* GESSNER, 2016, p. 150).

Conforme esse ponto de vista, podemos dizer que o objetivo da transcrição de um poema seria “produzir efeitos poéticos originais buscando em outra língua efeitos particulares e idiossincráticos” (GESSNER, 2016, p. 149-150), o que uma tradução literal, em tese, não conseguiria. Nela, em maior ou menor grau, esses efeitos seriam sacrificados pelo tradutor em favor do significado do texto. A verdadeira fidelidade ao texto original não estaria numa “tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial o original (métrica e rima)” (NÓBREGA, 2006, p. 251). Ela deve estar “atenta ao modo de construção do poema, a seus aspectos fono-sêmanticos, à sua configuração signa. Ou seja, uma aderência ao signo” (NÓBREGA, 2006, p. 250-251).

Haroldo irá dar a esse tipo de fidelidade o nome de hiperfidelidade, o que está distante de uma tradução meramente formalista, se pensarmos na de poesia. A forma a ser reproduzida na transcrição está nas “articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida” (CAMPOS, 2000, p. 11). Ao mesmo tempo, não é uma tradução literal, semanticamente falando. Nesse sentido, podemos realmente dizer que a tradução será livre. Até porque “essa perspectiva pressupõe outro modo de interpretação, em que a instância semântica é relegada a uma importância menor ou nem mesmo é considerada (GESSNER, 2016, p. 145).

O que não quer dizer que haja uma rejeição à manutenção da forma, um soneto é um soneto por seguir determinada estrutura composicional. Tem um caráter secundário. A questão a ser discutida é se os poemas de forma fixa e os de forma livre vão exigir um tratamento diferente da questão. Não se pode esquecer que o tradutor tem de lidar com outros elementos formais como “a extensão dos versos, o esquema de rimas, as inversões sintáticas, parte do andamento melódico, das aliteraões e das assonâncias” (SOBREIRA, 2017, p. 105). O objetivo não é uma reprodução literal, mas, que no poema transcrito, encontremos elementos análogos aos do original. Seja como for, para os concretistas,

[...] a tradução, entendida em sua acepção genérica e tradicional, é impossível. Faz-se necessária, portanto, outra concepção de tradução – a transcrição. Dentro desse contexto, por meio da transcrição propõe-se recriar na língua de chegada, se não os efeitos iguais, ao menos efeitos similares ou análogos aos que se encontra na língua de partida. A transcrição é, além de crítica, também criativas formas (GESSNER, 2016, p. 149).

Podemos, então, concluir dizendo que a tradução literal e a transcrição divergem, em primeiro lugar, porque encaram o texto a ser traduzido a partir de pontos de vista diferentes. Com isso, a prioridade dos elementos a serem transpostos para o

texto de chegada também será diferente. Ao mesmo tempo, os diferentes elementos formais e fonossemânticos receberão um tratamento diferenciado³:

A transcrição, portanto, prioriza o efeito estético, que em muitos casos pode estar na própria superfície formal de um texto, sendo que o significado é o resultado dessa articulação de formas; já a tradução literal estabelece em primeiro plano a significação do texto, busca reproduzir na língua de chegada os mesmos efeitos de sentidos obtidos na língua de partida, sendo que o aspecto formal, muitas vezes, é deixado em segundo plano (GESSNER, 2016, p. 151).

3 POÉTICA DA TRANSCRIÇÃO, DE BARAHONA: UMA REFLEXÃO SOBRE O ATO DE TRADUZIR

O “Poética da transcrição” foi publicado originalmente no “Poemas e Pedras”, o segundo livro que o autor publicou, em 1962. A versão que nós utilizamos, reproduzida na sequência, é a da coletânea “Sobre um abismo”, lançada no Brasil em 2007. Nenhum de seus livros foi publicado aqui no Brasil. Seja como for, o fato é que ela é anterior às transcrições que Barahona publicou: “Poema do senhor”, do “Bhagavad-Guitá”, saiu em 1996; “A guerra santa”, em 2002. Além disso, algumas foram publicadas, neste mesmo ano, na antologia “Pássaro-Lyra”. Por fim, “Fedra” saiu em 2004, “Poema do manto”, em 2005, e o “Upanixad da Grande Floresta”, em 2015.

Assim, podemos dizer que o autor refletiu sobre a transcrição antes de começar a praticá-la. Isso é importante porque, nos prefácios que Barahona escreveu para as traduções que publicou, também discorre sobre o seu método de tradução de modo que seria anacrônico usar esses textos para analisar o poema. O contrário seria possível, apesar da grande distância temporal entre os textos. De qualquer forma, o poema apresentado a seguir não possui nenhuma alteração em relação à publicação original:

Poética da transcrição

Transcriar: decalcar até ao osso
o corpo do poema bem-amado,
até ao mais profundo do seu espírito
oculto em cada eco que soletro

Transportar o poema com seu pêso,
suas plumas de jaspe bem esculpido,
dormir com ele ao lado em qualquer sítio
até tornar o sono em som desperto

Reescrever mil vezes o mesmo verso

³ E, acreditamos, independentemente das transformações que a concepção de transcrição de Haroldo de Campos sofreu com o passar do tempo.

De rima pobre, rico d’universo
em nobre melopeia ritual

Recuperar mil vezes o espontâneo
verso, dado por Deus e rasurado
até fazer buracos no papel. (BARAHONA, 2007, p. 105).

Pela leitura do texto, vemos que é um soneto decassílabo. Na primeira estrofe que serve de introdução ao assunto, desde o início, vemos que o eu poético tem como objetivo definir o que é a transcrição. Conseqüentemente, lemos nos v. 1 e v. 2: “Transcriar: decalcar até ao osso / o corpo do poema bem-amado”. O termo-chave dessa definição é o verbo decalcar, que tem basicamente o sentido de imitar, reproduzir algo. No presente caso, os ossos seriam as palavras, pois elas são a matéria constituinte do corpo do poema.

Mas a preocupação não é imitar o aspecto semântico das palavras. O poeta precisa ir além e atingir a essência, a alma do poema. Nesse sentido, na visão do eu poético, temos que chegar ao aspecto fônico. Por isso ele afirma, nos v. 3 e v. 4, que é preciso decalcar “até ao mais profundo do seu espírito / oculto em cada eco que soletro”. O espírito, a essência do poema estaria nos aspectos morfossintáticos, no ritmo e som das palavras. O tradutor precisa “explorar os recursos articulados na língua de partida e reproduzi-los analogamente na língua de chegada” (GESSNER, 2016, p. 144). O desafio é ajustar esses elementos com o sentido do texto.

Obviamente, devido às diferenças fonéticas existentes entre as línguas, a imitação nunca será uma reprodução totalmente fiel. O desafio do tradutor é a busca de uma estrutura fonética similar. Conseqüentemente, “Se a língua de chegada não permite recriar um efeito igual, impõe-se a tarefa de recriar um efeito similar ou análogo” (GESSNER, 2016, p. 155). É preciso um equilíbrio entre esse ponto e a imitação da estrutura externa e do sentido do texto original de modo a criar algo equivalente na língua de chegada.

Na segunda estrofe, que serve de desenvolvimento das ideias apresentadas na primeira, o eu poético continua a examinar a natureza da transcrição dizendo, no v. 5, que é preciso “Transportar o poema com seu pêso”. Isto é, com toda a sua carga, por mais que seja difícil incluir esses elementos em outro idioma. Após atingir o espírito do poema, o conteúdo sonoro, é necessário dar corpo a ele. Podemos incluir aqui todos os demais elementos que compõem a estrutura de um poema (a quantidade de versos e estrofes, a métrica e a rima). A estrutura externa é um desdobramento da sonoridade recriada em outro idioma. Nesse sentido, afirma Rónai (1981, p. 129):

A sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é conteúdo e forma ao mesmo tempo e, portanto o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema em seu idioma. Mas quanto mais invencível parece, tanto mais a dificuldade espicaça o artista.

Podemos dizer, então, que a musicalidade constitui a forma da mesma forma que, num ser humano, a alma constitui o corpo. Se alterarmos um dos dois, o outro também sofrerá alteração porque são inseparáveis. Consequentemente, quando a transcrição cria uma nova musicalidade, imitando a do primeiro poema, ela naturalmente vai formar um novo corpo para o poema transcrito. Na tradução tradicional, a musicalidade está submetida à estrutura, mas na transcrição temos o contrário.

No v. 6, em complemento ao peso do poema a ser transportado para a tradução, o eu poético afirma que é preciso transportar também todas as “suas plumas de jaspe bem esculpido”. Como a pluma de jade é um acessório, um enfeite, nós podemos dizer que elas simbolizam tudo aquilo que o poeta utiliza para enfeitar o poema. Podemos incluir nesse conjunto, por exemplo, as palavras-valise, os neologismos, os trocadilhos, as figuras de linguagem e as relações intertextuais, entre outras. Todos os elementos que servem de acessório precisam ser identificados e recriados pelo tradutor.

Para que isso seja feito, o eu poético encerra a estrofe dizendo, nos v. 7 e v. 8, que o tradutor precisa, no que diz respeito ao poema, “dormir com ele ao lado em qualquer sítio / até tornar o sono em som desperto”. A transcrição exige não só uma análise minuciosa do poema original, mas também um exame profundo da língua de chegada. É uma busca pelas palavras que melhor se ajustam ao original de modo a preservar a sonoridade e os acessórios que a acompanham. Por isso o tradutor deve ter o poema em mente, entregar-se a ele, onde quer que esteja.

Isso até o momento em que o tradutor consegue encontrar os sons exatos e transforma a relação que ele manteve com o texto na sonoridade que ele procurava. Essa busca vai exigir um trabalho árduo; ela não será descoberta pelo sopro da inspiração. Por isso, na terceira estrofe, o eu poético diz, no v. 9, que o poeta precisará, em primeiro lugar, “Reescrever mil vezes o mesmo verso”. Isso deve ser feito para que ele atinja uma estrutura fônica equivalente. O processo de reescrita permitirá que, paulatinamente, o tradutor vá caminhando, entre erros e acertos, até chegar a essa equivalência, acompanhada dos acessórios citados anteriormente, assim como da subsequente estrutura externa.

Por fim, nos v. 10 e v. 11, temos o último elemento a ser levado em conta numa transcrição: “De rima pobre, rico d’universo / em nobre melopeia ritual”. A rima pobre ocorre quando as palavras rimadas pertencem à mesma categoria gramatical. Ela se contrapõe à rica, na qual elas são de categorias gramaticais diferentes. A transcrição não visa a uma “tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial o original (métrica e rima)” (NÓBREGA, 2006, p. 251). A riqueza de uma tradução não estará, portanto, nesses elementos. Em muitos casos, empobrecer a rima devido ao aspecto fônico das palavras permitirá ao tradutor tornar o poema traduzido mais rico. Não podemos esquecer:

A meta central da *transcrição* é recriar na língua de chegada efeitos, se não iguais, análogos aos que se constituem na língua de partida. Mas diferentemente de um processo “tradicional” de tradução, em que a reconstituição semântica é fator primordial, nem sempre o mesmo se aplica a *transcrição* (GESSNER, 2016, p. 161).

É importante mencionar o fato de que, no v. 11, o eu poético novamente irá destacar o fato de que a musicalidade é o elemento central do poema e deve ser vista como o ponto central de uma transcrição. Todos os demais elementos devem estar subordinados a melopeia, ao elemento musical presente no texto a ser traduzido, que, na concepção do eu poético, tem um caráter ritual. Na sequência, na última estrofe, o eu poético conclui o raciocínio iniciado na estrofe anterior, nos v. 12 e v. 13. Ele ressalta que o objetivo da reescrita é “Recuperar mil vezes o espontâneo / verso, dado por Deus e rasurado”.

Essa espontaneidade só será atingida numa tradução quando a musicalidade do poema for transcrita da forma mais perfeita possível na língua de chegada. O fato de ver o poema como algo dado por Deus não é de surpreender porque foi e é um homem religioso. Em 1975, Barahona se converteu ao islamismo, mas, com o passar do tempo, também se interessou pelo hinduísmo, chegando a aprender o sânscrito e ir até a Índia. Por fim, num terceiro momento, António Barahona se torna cristão e assume uma atitude de caráter fundamentalista. Assim, não é de surpreender que se veja a poesia como fruto da inspiração divina.

Mas, se o poeta é um ser inspirado, o tradutor é um artesão da palavra. Para recuperar a sonoridade do original, o eu poético afirma, no v. 14, que ele deve escrever e reescrever, rasurando o texto transcrito, “até fazer buracos no papel”. Só assim conseguirá realizar uma tradução que se equipare ao original. Essa orientação final fecha o soneto com chave de ouro.

4 CONCLUSÃO

A metapoesia foi um dos temas trabalhados por António Barahona. Como poeta, não é surpresa que ele tenha se utilizado de um poema para desenvolver uma reflexão sobre o assunto e apresentar alguns princípios teóricos. O grande diferencial em relação a outros poetas é o fato de que, no “Poética da transcrição”, encontramos uma teorização a respeito da prática da tradução e não da escrita de um poema. A partir do título de seu soneto e de todas as ideias apresentadas, nós podemos associar sua teoria tradutória com alguns dos princípios do conceito de transcrição de Haroldo.

Obviamente, diante do fato de que ele, “ao longo do tempo, usou-o em diferentes acepções” (NÓBREGA, 2006, p. 1), é natural que existam diferenças entre as duas concepções desse conceito. Outro ponto que merece destaque é o fato de Barahona ter discutido o assunto antes mesmo de publicar suas traduções. Assim, por tudo o que foi dito, nós podemos ver que, desde muito cedo, o poeta refletia a respeito dos princípios que devem reger o trabalho da tradução.

Mas, apesar de ele mesmo ter praticado a transcrição, só o estudo comparativo e detalhado de suas traduções e das introduções que escreveu, nas quais trata de questões ligadas à prática tradutória, poderão nos dizer até que ponto Barahona seguiu o que foi dito no soneto analisado. Ao mesmo tempo, seria importante examinar o conjunto de sua produção poética em busca de outros poemas dedicados à metapoesia com o objetivo de conhecer, de forma mais aprofundada, os princípios que regem o seu fazer poético.

Esperamos que nosso trabalho possa despertar o interesse de outros estudiosos pela obra de Barahona e contribuir para o melhor conhecimento de um poeta ainda pouco lido, estudado e divulgado no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Leonardo da Silva. 127 f. **A profusão metapoética em Faustino**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2009. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/2923>.
- BARAHONA, António. **Sobre um abismo**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- BOCHICCHIO, Maria. Metapoesia e crise da consciência poética. **Biblos**, v. 10, p. 155-172. 2012. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/metapoesia_e_crise_da_consci%C3%Aancia_po%C3%A9tica.
- CAMPOS, Haroldo de. **'Bere'shit': a cena da origem**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GESSNER, Ricardo. Transcrição, transconceituação e poesia. **Cadernos de Tradução**, v. 36 (2): 142-162, mai./ago. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2016v36n2p142>.
- GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. **O Lirismo anti-romântico em Manuel Bandeira**. Recife: FUNDARPE, 1994.
- DELLA PIETÀ, Lucia. 185f. **Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano**. Tese (Doutorado em História da língua e da literatura italiana) – Università degli Studi di Milano, Milão, 2010-2011. Disponível em: <https://air.unimi.it/handle/2434/171530#.XePZjq97nIU>.
- FLORES, Guilherme Gontijo. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. **Circuladô: tradução como criação e crítica**, n. 5 (2016): 9-24, 2016. Disponível em: <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/revista-circulado-ed5.pdf>.
- NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 7, p. 249-255, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49417>.
- OLIVEIRA, Bruna Macedo de. 106f. **Teste das modalidades de tradução literal e decalque como indicadores de desenvolvimento da competência tradutória em análise de corpus**. Monografia (Graduação em Língua Espanhola) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://dml.fllch.usp.br/sites/dml.fllch.usp.br/files/TGIBrunacompleto_final.pdf.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SOBREIRA, Ricardo. Desafios e soluções de uma transcrição para o português do soneto “To Nature” de Samuel Taylor Coleridge. **Todas as Letras**, v. 19 (3): 94-107, set./dez. 2017. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10589/6729>.