

Brincadeiras de Matilde Serao

Jéssica Helena Trombini

Introdução

Seis vezes candidata ao Prêmio Nobel de Literatura, Matilde Serao foi uma jornalista e escritora nascida na Grécia, em 1856, que cresceu e viveu em Nápoles, na Itália. Faleceu em 1927, após deixar sua marca na Literatura Italiana com uma extensa obra que inclui romances, contos, novelas e ensaios – embora não tenha conquistado o prêmio máximo da literatura mundial. Das suas 61 obras publicadas, segundo o Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida no Brasil (Matilde, 2024), somente dois contos foram traduzidos para o português brasileiro, além do romance *Il ventre di Napoli*, publicado pela primeira vez em 1905 e traduzido em 2015 por Luciana Cammarota, como objeto de uma dissertação em Estudos da Tradução.

Representante do Verismo italiano, ou realismo, Matilde abordou em sua obra os aspectos, ambientes e retratos da vida napolitana miserável e populosa, com toques de psicologia coletiva, individual e feminina (Treccani, 2018). Ao longo de sua carreira, passou por quatro fases (Cammarota, 2015), sendo a primeira mais ligada ao Romantismo, até 1881; a segunda, até o início do século XX, mais ligada ao Verismo, com descrições de cenas burguesas; a terceira fase, na primeira década do século XX, é de cunho espiritualístico; e em sua última fase retorna ao Verismo.

A opção por trabalhar com esta autora se dá não somente pela sua importância na Literatura Italiana, mas também para contribuir com o preenchimento dessa lacuna tradutória no Brasil. Nossa proposta é a tradução de *Giunchi*, presente no livro *Piccole Anime*, de 1883, um dos destaques de sua produção na época e possui 10 contos que falam sobre a infância. O texto escolhido é ainda inédito em português brasileiro, mas, da mesma coletânea, dois outros já foram traduzidos.

Comentários de tradução

Seguindo a lógica proposta por Torres (2017), de acordo com a qual algumas possibilidades de comentários no gênero Tradução comentada são o próprio processo de tradução, as escolhas, o estilo do autor, o contexto histórico, a pontuação, entre outros, a teorização da opção pela autora Matilde Serao para este trabalho se inicia antes da própria tradução. Como vimos, foi uma mulher de extensa produção literária praticamente esquecida pelos tradutores de italiano para o português brasileiro. Assim, o contexto histórico-social ajuda a justificar a escolha.

Tais comentários, ainda segundo Torres (2017, p.18), são apresentados no formato específico de texto acadêmico, produzindo as seguintes características: 1) autorais; 2) metatextuais; 3) discursivo-críticas; 4) descritivas; 5) histórico-críticas. Assim, escolhemos comentar sobre a pontuação e o estilo, bem como nomes e expressões idiomáticas.

Pontuação e estilo

Uma das questões a serem comentadas sobre o estilo de escrita de Matilde Serao, e que pode estar ligada à época em que produziu esse conto ou ao próprio uso da língua italiana escrita, é a pontuação. O uso dos dois pontos existe tanto no idioma do texto-fonte em italiano quanto do texto de chegada, em português, mas os usos diferem de maneira sutil.

Na língua italiana é possível utilizar dois pontos para mostrar uma consequência lógica do que se disse antes (Il Libraio, 2021), mas não necessariamente precedendo uma enumeração ou explicação. Algumas vezes, essa construção funciona no texto de chegada, em outras não, como podemos perceber em alguns exemplos. Nos casos em que não funcionava, optei por substituir por ponto e vírgula:

Texto-fonte (Serao, 1890): “Bisognava trovare presto e bene: avere astuzia e audacia; avere fantasia e attività.”

Texto de chegada: “Era necessário procurar logo e bem; ter astúcia e audácia; ter criatividade e atitude.”

Porém, em outras construções, os dois pontos funcionam bem quando o texto é transposto para o português, para fazer uma enumeração, uma explicação ou uma exposição:

Texto-fonte (Serao, 1890): “Nelle cornici nere e tarlate certi quadri sanguinolenti: la battaglia di Solferino, Mazeppa, Marco Botzari.”

Texto de chegada: “Nas cornijas negras e mofadas, alguns quadros sangrentos: a Batalha de Solferino, Mazeppa, Marco Botzari.”

Essa opção por uma certa mesclagem de estilos dos textos de partida e de chegada se apoia na teoria de José Lambert, que diz: “De um ponto de vista empírico, pode-se seguramente presumir que nenhum texto traduzido será inteiramente coerente em relação ao dilema ‘adequado’ versus ‘aceitável’” (2011, pg. 212)¹. Ou seja, o texto traduzido não será inteiramente voltado nem para o sistema-alvo nem para o sistema-fonte, resultando em um híbrido. É possível corroborar essa linha de pensamento com Venuti (2021, p. 19), que afirma: “Tratar a distinção que se faz entre tradução domesticadora e estrangeirante como uma simples ‘dicotomia’ ou ‘oposição binária’ é eliminar por inteiro sua complexidade conceitual”. Nesse sentido, ele parece nos dizer que os dois extremos não são completamente possíveis de alcançar. Para Venuti (2021, pp. 25-26), “os termos ‘domesticador’ e ‘estrangeirante’, portanto, nunca devem ser tratados como rótulos que são afixados às traduções com base nas estratégias que adotaram.”

Um exemplo de preservação do estilo está nas frases longas da autora Matilde Serao, com grandes sequências de descrições de objetos e ambientes, que procuramos manter na tradução, mesmo quando houve alterações com relação aos dois pontos. A manutenção do estilo na tradução também pode ser notada no uso de itálico para destacar expressões, colocações, objetos e pessoas ao longo do texto. Houve uma tentativa de manter a sonoridade e o estilo da autora italiana podemos encontrar entre os trechos em que ela utiliza “Vi era” e que optamos por traduzir como “Havia”: “Vi era il giuocatore egoista (...); vi era il giuocatore imaginoso (...); vi era il giuocatore incerto (...); vi era quello audace (...)” (Serao, 1890), e que foram

¹ Lambert (2011) desenvolve um esquema no qual chama de “aceitável” a tradução voltada para o sistema-alvo e de “adequada” a que se volta para o sistema-fonte. Para ele, a relação entre os dois textos é mais complexa do que o problema da equivalência, envolvendo sistemas linguísticos, culturais, entre outros.

traduzidos como: “Havia o jogador egoísta (...); havia o jogador imaginativo (...); havia o jogador errante; havia aquele audacioso (...)”.

Nomes e expressões

Ocorreu hibridismo também com relação aos nomes de personagens, como o italiano Michele se transformando em Miguel no texto traduzido, ou Carluccio virando Carlinhos, Mariagrazia que vira Mariagraça e a Madonna Addolorata como Nossa Senhora das Dores.

Para Lambert (2011, p. 213), “[...] as características estilísticas de uma determinada tradução podem ser principalmente orientadas para o sistema-alvo, suas referências socioculturais podem ainda ser extraídas do texto-fonte”. Aqui, escolhemos manter o estilo orientado para o texto-fonte e manter a maior parte das referências socioculturais orientadas para o sistema-alvo. As referências aos nomes das brincadeiras infantis foram traduzidas para o português, ou seja, transportadas para a cultura do sistema-alvo. Algumas expressões do universo infantil também foram transportadas para uma proximidade com o sistema-alvo, como “quanto voglio bene a mamma”, que ficou traduzido como “juro pela minha mãe”.

Alguns arcaísmos que aparecem ao longo do texto-fonte foram mantidos como arcaísmos também em português, como a unidade de medida de líquidos “onça” (onza), os “reposteiros de bordado merletto”, as “cornijas” dos quadros, a imitação da fala dos adultos e do padre, mais formais, a referência à arca da massa de pão. Algumas dessas expressões, por estarem longe da nossa cultura, como o bordado e a arca de pão (também chamada de masseira), foram buscadas por imagens para poder chegar a uma compreensão do que representavam. Já a medida onça foi procurada em jornais brasileiros da época na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional². Houve também a manutenção de termos que na época provavelmente não eram pejorativos, como “paralítico”, em referência a um dos personagens, bem como o tratamento aos empregados da casa — e que hoje temos consciência de que soam muito mal. Mas se o espírito da época era esse, então o mantivemos.

² Disponível em: <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: setembro de 2024.

Brincadeiras³

Matilde Serao

Era um casarão de província, com uma porta nobre, sempre fechada, para os senhores, que davam uma forte batida com a aldrava — e um portão sempre escancarado, por onde passavam as carroças de grãos, de vinho, de carvão, de massa. Acima, os vastos cômodos enormes, com altos pórticos, com as vigas adornadas de papel de parede florido, com as paredes pintadas de amarelo-claro ou lilás pálido. Nas grandes e profundas janelas, em vez dos reposteiros de bordado *merletto*, estreitas cortinas de musselina branca junto aos vidros. Móveis antigos e enegrecidos: largas escrivaninhas, revestidas de cera negra até as profundas gavetas; longos divãs, angulosos, forrados de lã verde e como que cobertos de espinhos; armários tão largos quanto uma parede, que se fechavam com um pequeno ferrolho. Nas cornijas negras e mofadas, alguns quadros sangrentos: a Batalha de Solferino, Mazeppa, Marco Botzari⁴ — e inscrições desbotadas que representavam o Templo de Serápis, na cidade de Pozzuoli, a Rua dos Sepulcros, em Pompeia. Como ornamento, em cima da cômoda, sob a redoma de cristal, santos antigos, trajados como frades capuchinhos. O salão tinha as janelas fechadas, imerso na escuridão, proibido às crianças; de resto, fechado a chave, aberto somente quando vinha uma visita oficial.

Das oito da manhã às duas da tarde, a casa era tranquila, silenciosa, porque os pequenos estavam na escola. À mesa, o burburinho era dominado por um apetite formidável, apetite de crianças sãs, gordas, fortes; depois, dormiam até as quatro horas, sesta provinciana obrigatória. Das quatro às cinco, estudavam as poucas lições para o dia seguinte; às cinco...

³ O conto *Giunchi*, de Matilde Serao (1856-1927), foi publicado pela primeira vez em 1883, no livro *Piccole anime*, até o momento sem tradução integral no Brasil. A publicação reúne dez contos que tratam sobre o tema da infância e faz parte da segunda fase de produção da autora, na qual retrata cenas burguesas. Devido à sua extensa produção de contos, romances, ensaios e discursos, Matilde Serao foi indicada seis vezes ao Prêmio Nobel de Literatura.

⁴ A Batalha de Solferino é um episódio do Risorgimento Italiano contra o império austríaco, ocorrido em 1859. Já Mazeppa e Botzari referem-se, respectivamente, a Ivan Mazeppa, líder dos cossacos na independência da Ucrânia contra a Rússia, em 1809, e Markos Botzari, líder da guerra de independência da Grécia contra o Império Otomano (1821).

Às cinco era a quebra das correntes, a liberdade, a explosão, a revolução, os diabos descontrolados pela casa. Eram inúteis as advertências, as ameaças, os bofetões: um chorava e os outros riam, depois de um instante ria também o esbofetado. As mães, as avós, as tias se desesperavam, se fechavam na cozinha, se refugiavam na capela. Às oito crianças da casa — de seis a doze anos — se uniam outros sete ou oito, pequenos parentes e amiguinhos, que chegavam conduzidos pelas criadas. Nos transformávamos numa pequena multidão de criaturas loiras ou morenas, esbanjando saúde, de pernas gordinhas e à mostra, de bochechas duras e coradas, de pulmões fortíssimos. Povinho agitado, desenfreado, que se alastrava pela casa e tomava posse de todos os cantos, todos os esconderijos. Tínhamos então, para nós, as câmaras vazias onde se estendiam as roupas nos dias de chuva; os largos terraços sob o sol, aos quais chegávamos, escalando os íngremes degraus de madeira; a grande galeria do andar térreo, cheia de manjerona e manjerição; tínhamos a despensa do pátio onde se conservavam os salames e os queijos; tínhamos os celeiros, festa da nossa infância, onde rolávamos do alto das montanhas de grãos, onde afundávamos nas montanhas de milho, onde comíamos uva-passa e maçã-verde. Era uma corrida pelos quartos, uma precipitação pelas escadas e escadarias, um tropel de cavalos no asfalto; uma horda barulhenta, vibrante, risonha, na melancolia da casa.

A brincadeira preferida, como em todos os lugares, era o *esconde-esconde*. Com muita gravidade nos metíamos em busca na sala de jantar e tirávamos na sorte aquele que deveria ficar *embaixo*. Se caía uma menina, fazia beicinho e ia resmungando se colocar num canto, com o rosto voltado para a parede, com os olhos fechados para não ver; se era um menino, se mostrava desenvolto e seguro de si. Depois de se assegurar que aquele que ficou *embaixo* não podia nos ver, partíamos na ponta dos pés, em grupos de dois, de três, para nos escondermos; e era uma procura muda e nervosa, inquieta, taciturna, por um esconderijo impossível. Era necessário procurar logo e bem; ter astúcia e audácia; ter criatividade e atitude. Havia o jogador egoísta que, encontrando um esconderijo para si, nos colocava a caçar outros, com o pretexto de que fazíamos barulho e que o *descobririam*; havia o jogador imaginativo que se enfiava nos armários, entre os colchões, sem respirar, sorrindo naquele sufoco; havia o jogador errante, que andava por toda a casa, sem encontrar um cantinho satisfatório; havia aquele

audacioso que se metia simplesmente atrás de uma porta, atrás de uma poltrona, a dois passos de outro *escondido*, com a magnífica certeza de não ser *descoberto*, apesar das grandes probabilidades de ser pego; e finalmente havia aquele tolo, que se fixava de maneira estúpida sob uma cama. Quando todos estavam escondidos, se escutava um gritinho longínquo, estridente, prolongado:

— Ve...em!

Então, aquele que estava *embaixo* se mexia com cautela, não se afastando muito de seu *posto*, olhando para a direita, para a esquerda, andando a passos curtos. Palpitavam os coraçõezinhos nos esconderijos; onde estavam escondidos dois, um dizia ao outro:

— Não vai achar a gente, não; é muito burro.

Finalmente, aquele *debaixo* resolvia deixar seu posto e a sala de jantar; então entreabria as portas, os armários, afastava as poltronas, as escrivaninhas, e os *escondidos* fugiam para o *posto*, bradando sua vitória. Enquanto o *debaixo* perseguia um, em vão, os outros apareciam de toda a parte, gritando, felizes de não terem sido pegos, correndo até o *posto*. Então aquele *debaixo* ia tranquilamente olhar sob as camas e encontrava o menino bobo, acovardado, que não ousara fugir e se deixava capturar como um rato na ratoeira, abaixando a cabeça e fazendo manha; dizíamos, rindo:

— Idiota, por que se escondeu embaixo da cama? E não podia escapar quando ele passou?

— Eu sabia disso, que ele ia me achar — resmungava o idiota, se dirigindo ao andar *de baixo*.

Mas as jogadas mais interessantes eram quando aquele que estava *embaixo* era muito esperto — Miguel, por exemplo, que depois virou médico. Então ficávamos alvoroçados, fazíamos um complô na antecâmara para encontrar um esconderijo absurdo. Miguel, da sala de jantar, dizia cantarolando:

— Posso ir?

E nós, em coro, nos impacientávamos:

— Ainda não, ainda não!

Enfim decidíamos instalar dois ou três no galinheiro, assustando as galinhas; uma outra dupla dentro da *arca* onde se amassava pão, tendo que elevar um pouco o corpinho para respirar; e algum outro subia nos armários, sob o risco

de quebrar o pescoço; a menor, Adelina, ia maliciosamente se colocar atrás de Mariagraça, a criada que se comportava e não se mexia mais para não *desacobertar* Adelina. Então o esperto do Miguel ficava pensando um pouco e depois, direto, como se alguém lhe tivesse contado, se dirigia ao galinheiro e pegava dois pelo pescoço, abria a *arca* e pegava outra dupla, dizia àqueles em cima do armário para descerem: e nós ficávamos mortificados, perguntando:

— Como nos achou? Quem denunciou? Aquela gaiata da Concetta, a copeira?

— Eu adivinhei — dizia ele, com gloriosa modéstia.

— Mas eu, eu ele não apanhou — gritava Adelina, surgindo de trás de Mariagraça;

— Eu tinha te visto, mas não quis te pegar — dizia ele, desdenhoso e triunfante.

Até que um dia, nesse malicioso e despeitado Miguel, tivemos a ideia de pregar uma peça. Em um barracão cheio de quadros velhos e de mobílias do Primeiro Império, havia um enorme cesto redondo, com três metros de altura, como duas garrafas de vime, uma por cima da outra. Deixava nossas roupas imundas. Para entrar nele, precisamos emborcá-lo no chão e entramos, em seis, como na boca de um forno: depois, tremendo no fundo, o levantamos e permanecemos imóveis, no fundo deste poço redondo. Ríamos sozinhos, porque certamente Miguel não nos acharia nunca. Estávamos espremidos, uns sobre os outros, mas felizes por termos pregado uma peça em Miguel. Quando Adelina se lamentava que doía o pé, alguém murmurava:

— Quieta, besta! Assim ele acha a gente!

O tempo passava. Miguel não vinha.

— Não ache a gente, não ache a gente — dizíamos em voz baixa, rindo.

Mas depois, começamos a ficar entediados. Já que Miguel não nos encontrava, era melhor sair dali e ir até ele dizendo que era burro, burrão, que o fizemos de besta. Ah, tá! Nos espremiávamos no fundo e o cesto permanecia rígido, com suas paredes altas como as de uma torre: não sabíamos tombá-lo para sair. As paredes, contra as quais batíamos para fazê-lo virar, estalavam, mas nós pesávamos muito na base. Primeiro nos entreolhamos todos assustados; depois Adelina chorou e berrou; depois choramos e berramos todos. Após um quarto de hora

dessa desolação no fundo do cesto, vieram nos liberar Mariagraça e Concetta, as criadas, que reviraram o cesto e nos trouxeram para fora, rindo, e nós chorando. Mas o mais terrível da aventura foi que: aquele infame do Miguel tinha vindo devagarzinho ao celeiro, tinha entendido que estávamos no cesto e havia ido embora placidamente, prevendo nossa impossibilidade de sair, comendo uma lasca de pão e uma fatia de presunto. Primeiro ele e depois todos os parentes tiravam sarro de nós, até o tio escrevente que era tão sério, até o tio Gabriel que era paralítico. Foi um fiasco famoso.

A *cabra-cega* vinha mais tarde. Todo o desejo era de apertar bem o lenço sobre os olhos de quem ficava *embaixo* e depois perguntar:

— Tá vendo a gente?

— Não.

— Fala: eu juro pela minha mãe que não estou vendo.

E ele jurava e começava a tatear enquanto nós escapávamos, dando piruetas, cambalhotas, nos entocando, fugindo como enguias; entre risos convulsos irrompia o grito:

— Ele tá vendo, ele tá vendo! O jogo não tá valendo!

Em seguida, agarrava alguém que se debatia, apertando-a:

— Quem é? Quem é?

— É Clélia!

— Bravo, Beppino, acertou! É Clélia!

Clélia ia *para baixo*. Mas à simples *cabra-cega* preferíamos uma brincadeira mais complicada, aquela com a escova. Os meninos e as meninas davam as mãos e faziam uma roda em volta de Clélia, prostrada no meio, vendada, com a escova na mão. Depois de dar dois ou três giros de modo a confundir os sentidos de Clélia, parávamos, sempre de mãos dadas. Então ela se aproximava de alguém e começava a passar delicadamente a escova sobre rosto, o peito, o vestido. A pessoa escovada se inclinava para frente, se curvava para trás, se ajoelhava para não se deixar reconhecer e tremia por não poder rir, convulsos de risos taciturnos. Depois de ter escovado muito, Clélia pensava um pouco e dizia:

— Tem um laço no cabelo: é a Cristina!

E todos irrompiam:

— Que Cristina, o quê! Gira, gira, gira!

A ronda recomeçava, era presa de novo, Clélia passava sua escova sobre um outro rosto, longamente, fazendo cócegas. Morriam de rir, se esticando para não se deixar escutar. Finalmente, Clélia, triunfante, exclamava:

— Tem um avental de musselina: é Matilde.

Mas cansados desses jogos, inventávamos vários, parodiando os *grandes*. Zombando das *visitas* se escutavam os seguintes diálogos:

— Como está o vosso menino?

— Muito bem, mas tem sete anos e ainda quer mamar. E vosso marido, Carlinhos, como está?

— É muito impertinente, o colocarei no colégio.

Brincavam de *médico*. Adelina se estendia em cima de duas cadeiras, Manuelita fazia a mãe desesperada, Cesarino, com um par de óculos feito de casca de laranja e com voz grave, dizia:

— Esta menina está mal, comeu muitas cerejas e creme demais. Daria duas onças⁵ de óleo de rícino...

— Eu não quero! — berrava Adelina.

— Então vai morrer. Depois um pouco de caldo, depois um frango assado, depois merluza ensopada, depois um biscoitinho...

— Quero cinco! — gritava Adelina.

— Minha filha, minha filha, você me deixa desesperada — dizia Manuelita.

Brincavam de *igreja*, fazendo o altar com uma toalha em cima de um banco, o cibório com um pianinho sobre as dobras. Ferdinando vestia um manto de papel e uma estola de jornal cortado; depois saía, com Carlinhos atrás, para rezar a missa. Nós éramos os fiéis, ajoelhados, lendo em nossos livrinhos, batendo no peito. Às vezes, dois fiéis cochichavam entre si:

— Gosto da missa de Dom Ferdinando porque é curta.

— E se entende tudo. Está rezando o rosário?

— Não, sou devota de Nossa Senhora das Dores.

— Reze por mim!

— Humildemente.

⁵ Onça (oz) é uma unidade de medida de volume que equivale a aproximadamente 28 ml. No fim do século XIX, era comum receitar remédios com quantidades medidas em onças.

Depois, sentado dentro de um quadrado formado por quatro cadeiras, Ferdinando era o confessor no confessionário. A penitente vinha toda culpada:

- Padre, contei muitas mentiras.
- Fizeste mal, filha; quantas contou? Vinte mil?
- Muito mais.
- Um milhão?
- Ai, padre! Também roubei alguns torrões de açúcar do açucareiro.
- Agora eu conto para a mamãe! — exclamava Ferdinando, colocando-se

de pé.

Ao anoitecer, quando vinha o cansaço e a melancolia, nos reuníamos em volta de Mariagraça.

— Mariagraça, conta uma *história*! Uma *história*. Mariagraça, queremos uma *história*!

E Mariagraça, colocando Adelina e Beppino sobre os joelhos, lentamente, sem nos olhar, a nós, que a olhávamos nos olhos, contava a fábula do Rei Serpente ou aquela do Rei Porco ou aquela da Escrava Sarracena ou o que *aconteceu de verdade* com o Padre Giovanni.

Referências

CAMMAROTA, Luciana. **Análise e tradução de Il ventre di Napoli de Matilde Serao**. Dissertação (Pós-graduação em Estudos da Tradução). Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-11122015-124157/publico/2015_LucianaCammarota_VOrig.pdf. Acesso em: setembro de 2024.

IL LIBRAIO. **Come e quando si usano i due punti?** La guida. Disponível em: <https://www.illibraio.it/news/grammatica/duo-punti-guida-1398613/> Acesso em: novembro de 2023.

LAMBERT, JOSÉ. **Literatura & tradução: textos selecionados de José Lambert**. Orgs: Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. - Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MATILDE Serao. In: **TRECCANI**. Roma: Istituto Della Enciclopedia Italiana, ?.Disponível em: www.treccani.it/enciclopedia/matilde-serao. Acesso em: setembro de 2024.

MATILDE Serao. In: **DBLIT**: Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida no Brasil. Florianópolis: Núcleo Estudos Contemporâneos de Língua e

Literatura Italiana (NECLIT), 2024. Disponível em: <https://www.dblit.ufsc.br/autores/?id=23905>. Acesso em: setembro de 2024.

SERAO, Matilde. Giuochi. In: **Piccole Anime**. Milano: 1890. Edição digitalizada. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/42416>. Acesso em: setembro de 2024.

TORRES, Marie Helene. Por que e como pesquisar a tradução comentada. In: COSTA, Walter Carlos; FREITAS, Luana Ferreira; TORRES, Marie-Hélène. (orgs.) **Literatura Traduzida: tradução comentada e comentários de tradução**. Fortaleza: Substância, 2017. pp. 15-35.

VENUTI, Lawrence. **A Invisibilidade do Tradutor: Uma história da tradução**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

ZAVAGLIA, Adriana et al.. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. In: **Aletria: revista de estudos de literatura**. 25 (2), pp 331-352. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

Data de submissão: 20/06/2024

Data de aceite: 28/06/2024