

ENCONTRO ESTRANHO: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DA REVISÃO DA TRADUÇÃO DE POESIA E DA RELAÇÃO ENTRE TRADUTOR E REVISOR

VERÔNICA VALADARES (UnB)¹

RESUMO: Ainda são escassos os estudos sobre a profissão do revisor de textos, tratando-se de uma área cuja práxis permanece envolta em percepções equivocadas de normatização gramatical somente. Dentre as várias possibilidades de atuação do revisor de textos, existe aquela voltada para a revisão de textos literários, sejam eles escritos diretamente na língua nativa ou traduzidos. Neste artigo, propomos um estudo acerca da ainda pouco comentada revisão de poesia, mais especificamente da revisão da tradução do texto poético. A partir das teorias de tradução de poesia expostas por Britto (2012), Laranjeira (2012) e Faleiros (2012), analisaremos três traduções distintas do poema *Anthem for Doomed Youth*, do poeta de guerra inglês Wilfred Owen, sugerindo intervenções pontuais de acordo com o trabalho de revisão. Com isso, almejamos contribuir nos estudos da revisão de textos, investigando quais seriam suas práticas e seus limites, assim como a relação entre tradutor e revisor.

PALAVRAS-CHAVE: Revisão de textos. Revisão da tradução. Tradução de poesia. Wilfred Owen.

STRANGE MEETING: AN INQUIRY INTO THE PROOFREADING OF POETRY TRANSLATION AND THE RELATIONSHIP BETWEEN TRANSLATOR AND PROOFREADER

ABSTRACT: *Studies concerning the profession of proofreaders are still scarce, being an area whose praxis remains shrouded in misconceptions about grammatical normalizations. Amongst various practice possibilities in proofreading, there is one focused on proofreading of literary texts, whether written directly in native language or translated. This paper aims to provide a study about the little-remarked proofreading of poetry translation. Based on the theories of poetry translation presented by Britto (2012), Laranjeira (2012), and Faleiros (2012), it analyses three different translations of Anthem for Doomed Youth, by English war poet Wilfred Owen, suggesting specific interventions according to the proofreading work. Thus, it intends to contribute to proofreading studies, investigating what its practices and limits would be, as well as the relationship between translator and proofreader.*

KEYWORDS: *Proofreading. Translation proofreading. Poetry translation. Wilfred Owen.*

INTRODUÇÃO

Revisores e tradutores possuem alguns pontos em comum: ambos partem de uma habilitação em Letras, ambos competem em um mercado de trabalho com os formados em áreas consideradas afins, ambos são vistos com certa desconfiança. O tradutor, já há bastante tempo, luta contra o estigma de traidor do texto, enquanto o revisor paira como figura que poderá interferir no texto a ponto

¹ Bacharel em Letras – Português (UnB). Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLIT/UnB). Especialista em revisão de textos pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). E-mail: veronica.valadares@gmail.com.

de descaracterizá-lo. Não seria necessário dizer que ambas as suposições, apesar de serem passíveis de acontecerem, não configuram o real ofício de cada um desses profissionais.

Acontece também de o texto traduzido precisar de revisão, assim como qualquer outro texto escrito em determinada língua, criando um desdobramento na especialização do revisor na função do revisor da tradução. Pensando-se no contingente de traduções que circulam no Brasil, dentro e fora do seguimento editorial,² o revisor da tradução passa a ser um profissional cada vez mais necessário, ainda que tão pouco tenha sido escrito sobre ele e sobre as particularidades de sua especialização (cf. WEBSTER, 2012).

Dentre os tipos de texto traduzidos e que, por conseguinte, passarão pelas mãos do revisor, encontra-se o texto literário. A revisão de textos literários é ainda terreno nebuloso, que esbarra em noções românticas de irretocabilidade, além do receio, por vezes válido, de homogeneização da voz do autor segundo os ditames da Gramática Normativa. Se a revisão do texto literário em prosa é controversa, a revisão do texto em verso chega a ser desconhecida, envolta em noções de sacrossantidade da figura do poeta e de sua arte.

Apesar dessa pré-concepção, a revisão do texto literário em verso não só é possível como, por vezes, necessária, não como forma de interferência na obra do poeta ou no ofício do tradutor, mas com o objetivo de colaborar em um trabalho conjunto para a melhor fruição do texto da parte de seus receptores, seja ele traduzido ou não.

Nesse contexto, entendemos que o conhecimento prévio de teorias acerca da composição em verso seria essencial e, em se tratando de traduções, como o caso que analisaremos, das peculiaridades da tradução de poesia. Para esse fim, traremos em nosso auxílio os estudos feitos por Álvaro Faleiros (2012), Paulo Henriques Britto (2012) e Mário Laranjeira (2012), tradutores e pesquisadores que defendem uma abordagem focada nos operadores textuais do poema, centralizando aspectos técnicos acerca do espaço gráfico, do metro e da rima, que deveriam ser levados em conta também pelo revisor de obra poética.

No estudo de caso aqui proposto, apresentaremos três traduções do poema *Anthem for Doomed Youth*, do poeta inglês Wilfred Owen, fazendo o cotejo entre elas para análise das escolhas realizadas pelos tradutores e realizando interferências que seriam possíveis em uma situação de revisão.

TRADUTOR TRAIADOR, REVISOR OPRESSOR?

O trabalho do revisor de texto é marcado por tensões intra e extratextuais. De forma intratextual, o revisor deve se preocupar com todas as minúcias do texto, da morfologia à sintaxe, da semântica à pragmática. Por outro lado, deve perceber que tais aspectos não podem ser analisados isoladamente, atentando-se a critérios de ordem extratextual, relacionados ao meio de publicação e suas regras, bem como ao público-alvo do texto. Esse árduo trabalho se torna por demais delicado quando se trata de um texto literário.

Um primeiro questionamento diz respeito à possibilidade de revisão do texto literário em si, que tradicionalmente encontra no autor uma figura alçada a status quase deífico e, portanto, irretocável. Sobre isso, as professoras Elzira Perpétua e Raquel Guimarães (2010, p. 195) são categóricas ao afirmar que “[...] é possível fazer a revisão de um texto literário sem cair na tentação de considerá-lo um solo sagrado e sem tratá-lo como um texto despossuído de especificidades”. Tais especificidades se referem ao caráter estético do texto literário e exigem do revisor compreender

² Segundo dados da Câmara Brasileira do Livro – CBL, em pesquisa da FIPE de 2018, os títulos traduzidos correspondiam a 40% da produção editorial.

a importância do plano da expressão e do modo como se diz [...] para as intervenções [...]. Distinguir a ambiguidade intencional da ambiguidade viciosa, por exemplo, identificar a criação de palavras, os neologismos, e verificar se o que está feito é consistente, o significado do uso informal da gramática pela criação sintática ou pela exploração de falares anteriormente não registrados pela escrita, serão avaliados pelo revisor desde que ele compreenda as possibilidades estéticas da língua. (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2010, p. 201)

Ao revisor de textos literários compete a sensibilidade de perceber que lida com um texto que não necessariamente seguirá a Gramática Normativa, bem como entender as nuances presentes nas formas literárias. Nesse ensejo, torna-se necessário o conhecimento de “[...] elementos básicos de teoria da literatura e de funcionamento do texto literário como arte, criação e ficção” (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2010, p. 201).

A partir dessa compreensão estética e estilística, os professores Marcelo Perez e William Boenavides (2017, p. 12) ressaltam que “[...] mudanças composicionais podem ser sugeridas, desde que não interfiram no conteúdo, no objeto estético, o que [...] significa não interferir na forma arquitetônica”. Não cabe ao revisor de textos literários a reescrita do texto conforme sua própria subjetividade estética, entendendo ser parte da rede de apoio para publicação do autor na posição crítica privilegiada de ser um dos primeiros leitores da obra (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2010).

Os limites para revisão do texto literário se tornam quicá mais restritos quando a obra a ser revisada se trata de um poema, gênero textual no qual a ideia de revisão parece, para alguns, ainda mais absurda. Além de aspectos de forma e estilo bastante específicos, a figura do poeta talvez seja ainda mais idealizada que a do autor de romance ou conto, com expressões como “o favorito das Musas” e “gênio” atreladas ao fazer poético.

Para citar novamente Perpétua e Guimarães, a revisão do texto poético não só é possível como são elencados alguns conhecimentos prévios da parte do revisor para fazê-lo, como:

[...] conhecimentos de ritmo, valor e construção de versos livres e brancos, o trabalho estético dos limites do verso, a importância das pausas e do silêncio, o modo como está elaborada a voz lírica, ou a construção épica do texto, [...] importantes para que o revisor penetre de modo consistente no universo criativo do poeta cujo texto está em revisão. (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2010, p. 202)

Tais conhecimentos serão devidamente analisados, posteriormente, em nosso estudo de caso. Para este artigo, porém, não propomos a revisão de um poema escrito diretamente em língua portuguesa, mas de uma tradução, acrescentando uma segunda camada ao trabalho do revisor. Entendemos que dificilmente poemas brasileiros, especialmente de poetas já consagrados, seriam entregues ao crivo do revisor de texto para alterações para além de pontuais equívocos ortográficos, considerando a supracitada aura de arte epifânica existente em torno da poesia. Para a publicação de uma obra traduzida, porém, uma revisão completa parece mais provável a partir da especialidade do revisor da tradução.

A revisão da tradução pressupõe algumas especificidades que estão atreladas à própria tarefa de tradução literária. Conforme explica o professor e tradutor Paulo Henriques Britto (2012, p. 47; 49), a 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. [...] o tradutor de uma obra literária não pode se contentar em transportar para o idioma-meta a teia de significados do original: há que levar em conta também a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e muitas outras coisas.

Britto ainda explica que, no caso do texto poético, que ele chama de “caso-limite da literariedade”,

podem ter importância igual ou ainda maior o som das palavras, o número de sílabas, a distribuição de acentos nelas, as vogais e consoantes que aparecem em determinadas posições de cada palavra; além disso, também pode ser relevante a aparência do texto no papel. (BRITTO, 2012, p. 49)

Ele conclui que não se trata de apenas reproduzir as informações contidas no texto-fonte, mas de provocar no leitor um efeito estético análogo ao produzido pela leitura do texto chamado original, de forma que “[...] o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original” (BRITTO, 2012, p. 50).

Para mais, fora os já citados aspectos próprios da poesia, valoriza-se também certo entendimento das principais características do estilo do poeta ou poetisa em questão, a fim de tornar mais harmonioso o trabalho conjunto entre autor (mesmo póstumo), tradutor e revisor.

Para além das singularidades acima descritas acerca da tradução de textos literários, é mister ressaltar que a tradução é uma área com teorias e práticas próprias (cf. Newmark, 1988). Nesse cômputo, caberia ao revisor a mesma política de não interferência no que tange à escolha da teoria seguida pelo tradutor, agindo, por sua vez, no sentido de lapidar o trabalho feito, idealmente em diálogo com quem o produziu.

Tendo em vista o postulado até aqui, partiremos, então, para um estudo de caso em que serão cotejadas três traduções de um mesmo poema, simulando um processo de revisão, a começar por breve pesquisa sobre a obra a ser revisada: seu autor, contexto de escrita e características mais importantes.

O POETA, O TRADUTOR E O REVISOR

UMA GUERRA LITERÁRIA

O crítico literário Paul Fussell (2013), em seu marcante estudo sobre como a literatura teria moldado nossa percepção acerca da Primeira Guerra Mundial, alude à “[...] literariedade sem paralelos em todos os exércitos que lutaram na Grande Guerra” (FUSSELL, 2013, p. 169, tradução nossa), resultando nas obras de “[...] escritores que, de forma bastante efetiva, memorializaram a Grande Guerra como experiência histórica com distinta imaginação e significado artístico [...]”, bem como de “[...] poetas de alta consciência literária [...]”³ (FUSSELL, 2013, p. XV, tradução nossa). Nessa última categoria, insere-se Wilfred Owen.

Apesar de ter publicado apenas cinco poemas em vida, Wilfred Owen se tornou a epítome do poeta da Primeira Guerra Mundial ou, ainda, de forma mais abrangente, do poeta de guerra em geral. Sua morte em ação aos vinte e cinco anos, apenas uma semana antes do Armistício, assinado em 11 de novembro de 1918, chama atenção por refletir o que o próprio Owen chamou de futilidade da guerra.

No prefácio de sua coletânea de poemas, a ser publicada postumamente em 1920, Owen (1920, p. VII, tradução nossa) expõe que

este livro não é sobre heróis. A Poesia Inglesa ainda não está pronta para falar deles. Nem é sobre feitos ou terras, ou sobre glória, honra, domínio ou poder, mas sobre a

³ “[...] unparalleled literariness of all ranks who fought the Great War”; “[...] writers who have most effectively memorialized the Great War as a historical experience with conspicuous imaginative and artistic meaning [...]”, “[...] poets of very high literary consciousness [...].” (FUSSELL, 2013, p. 169; XV)

Guerra. Acima de tudo, este livro não se preocupa com a Poesia. Seu tema é a Guerra, e a lástima da guerra. A Poesia está na lástima.⁴

Essa, contudo, não foi a postura inicial de Owen, que relutara em tornar a guerra tema de sua poesia. Foi somente após conhecer Siegfried Sassoon, em 1917, quando ambos estavam no Hospital de Guerra Craiglockhart, na Escócia — Owen sofrendo de estresse pós-traumático, Sassoon afastado por ter escrito uma carta aberta contra a continuidade da guerra —, que Wilfred Owen decidiu por se tornar, de fato, um poeta de guerra.

À época, Siegfried Sassoon já era um poeta publicado e que ganhava reconhecimento, favoráveis ou não, por seus poemas satíricos, porém empáticos, sobre a realidade no front. Ao travarem conhecimento um do outro, Sassoon coloca Owen sob sua tutela e urge o poeta mais novo a abandonar “[...] a escrita extravagante de seus poemas imaturos⁵” (BLOOM, 2002 p. 42, tradução nossa), vestígio de sua admiração pelos poetas românticos, especialmente Keats. A partir de então, em curto período de tempo, Wilfred Owen entrou em uma fase verdadeiramente profícua de produção literária, unindo o severo realismo, como visto na poesia de Sassoon, ao lirismo inerente de seu próprio fazer poético. Foi nesse contexto que *Anthem for Doomed Youth* foi escrito.

A presumir pela data que consta nos manuscritos do poema,⁶ *Anthem for Doomed Youth* está entre as primeiras colaborações entre Owen e Sassoon; segundo este, foi a partir da leitura “de seu [de Owen] soneto esplendidamente bem construído, *Anthem for Doomed Youth*, que me dei conta que meu pequeno amigo era muito mais do que o promissor poeta menor que até então eu tinha julgado que ele fosse⁷” (BLOOM, 2002 p. 43, tradução nossa). Em *Anthem for Doomed Youth*, o eu lírico contrapõe imagens de ritos fúnebres a imagens de guerra, perguntando qual a serventia de tais ritos frente à realidade brutal da batalha e da morte de tantos jovens.

O poema foi escrito na forma de soneto petrarquiano, ou soneto italiano, com os habituais quatorze versos sendo agrupados em um octeto e um sexteto. O esquema de rimas, no entanto, não segue o modelo italiano ABBA ABBA CDC CDC, mas o modelo inglês, com rimas diferentes alternadas e finalizando com um dístico. Owen, contudo, não segue o modelo inglês à risca, iniciando o soneto com rimas alternadas ABABCD, mas interpolando a rima dos quatro primeiros versos antes do dístico, EFFEGG.

What candles may be held to speed them **all**?
 Not in the hands of boys, but in their **eyes**
 Shall shine the holy glimmers of good**byes**.
 The pallor of girls' brows shall be their **pall**;⁸

(OWEN, 1920, v. 9-12, grifos nossos)

Para um público leitor acostumado com o esquema rimático do soneto inglês, essa mudança abrupta colaboraria com o efeito desconcertante causado pelas imagens trazidas pelo poema. A própria escolha da forma soneto (do italiano *sonetto*, que quer dizer “pequena canção”) revela um

⁴ “This book is not about heroes. English Poetry is not yet fit to speak of them. Nor is it about deeds or lands, nor anything about glory, honour, dominion or power, except War. Above all, this book is not concerned with Poetry. The subject of it is War, and the pity of War. The Poetry is in the pity.” (OWEN, 1920, p. VII)

⁵ “[...] the over-luscious writing in his immature pieces.” (BLOOM, 2002, p. 42)

⁶ Os manuscritos foram digitalizados para consulta pública no arquivo digital de poesia da Primeira Guerra Mundial da Universidade de Oxford. Disponível em: <http://ww1lit.nsms.ox.ac.uk/ww1lit/collections/owen>. Acesso em: 14 mar. 2022.

⁷ “[...] his [Owen's] splendidly constructed sonnet 'Anthem for Doomed Youth', that it dawned on me that my little friend was much more than the promising minor poet I had hitherto adjudged him to be.” (BLOOM, 2022, p. 43)

⁸ Considerando o teor do artigo e a importância da espacialidade na análise de poesia, pedimos licença às normas de formatação vigentes para citar os trechos do poema de forma centralizada, e não recuadas, como seria a praxe.

descompasso que será entrevistado durante todo o poema, uma vez ser o soneto comumente associado a romance e temas amorosos.

O metro utilizado por Owen na maior parte do poema é o pentâmetro jâmbico, popularizado por Shakespeare em seus sonetos. Conforme explica Britto (2012, p. 136, grifos do autor),

em versificação inglesa [...] contam-se não as sílabas isoladas, como fazemos em português, e sim agrupamentos de duas ou três sílabas chamados *pés*, em que tipicamente uma das sílabas tem acento e a outra (ou as duas outras) são átonas. [...] de todos os metros do idioma o mais comum é o *jâmbico* [...].

No pentâmetro jâmbico, os versos são formados por cinco pés, ou seja, cinco agrupamentos silábicos de metro jâmbico, isto é, alternando entre sílaba átona e sílaba acentuada. Entretanto, Wilfred Owen mais uma vez subverte as expectativas criadas pela tradição poética, por vezes invertendo a tonicidade dos pés ou acrescentando sílabas, o que contribui para certa imprevisibilidade métrica em *Anthem for Doomed Youth*. Tal imprevisibilidade, mais uma vez, poderia ser relacionada ao tema abordado no poema, como exemplifica o terceiro verso, que usa a tonicidade das sílabas, bem como a aliteração do fonema oclusivo /t/ e da vibrante /r/ para replicar o som dos rifles.

- / / - / / - / - / - /
 “Only | the stut | tering ri | fles’ ra | pid rattle”

Como é possível notar no verso acima e no decorrer do poema, Owen não foge ao uso de palavras e expressões que remetem à guerra de forma realista, ao contrário dos poemas mais jingoístas da época, que falavam em termos heroicos e patrióticos, ou daqueles mais nostálgicos, que buscavam na poesia pastoral um passado idealizado. Substantivos inanimados como *guns*, *rifles*, *shells* e *bugles* aparecem de forma personificada, atrelados a um adjetivo que lhes dão qualidades humanas e que lembram a caracterização ornamentada da poesia romântica. Como ressalta o crítico e poeta Jon Silkin, “[...] a linguagem do poema é certamente keatsiana [...] mas as alusões são feitas para serem notadas, revelando o campo de batalha como uma paródia demente da paisagem romântica⁹” (BLOOM, 2002, p. 47, tradução nossa).

Em *Anthem for Doomed Youth*, as cenas de batalha se concentram na primeira parte do soneto, enquanto a segunda parte, após a “volta”, assume ar mais melancólico e introspectivo. A mudança de tom entre as duas partes de um soneto é esperada, pois, conforme explica Fussell (1976, p. 115-6, tradução nossa),

uma característica do soneto petrarquiano é a convenção da “volta”, que normalmente ocorrer no começo do verso 9, o início do sesteto. [...] Algo indispensável à ação do soneto petrarquiano ocorre na volta: nos é apresentada uma mudança lógica ou emocional a partir da qual o eu lírico se permite uma visão nova, alterada ou ampliada do assunto.¹⁰

Ainda segundo Fussell (1976), o cerne do soneto petrarquiano se encontra no desequilíbrio, que se realiza não apenas em sua forma, com uma primeira parte com mais versos que a segunda, mas também em seu conteúdo. Em consonância com o que vimos até aqui, esse desequilíbrio é

⁹ “[...] the poem’s language is certainly Keatsian [...] but the allusions are meant to be noticed, revealing the battlefield as a demented parody of the Romantic landscape.” (BLOOM, 2002, p. 47)

¹⁰ “[...] a characteristic of the Petrarchan sonnet is its convention of the ‘turn’, which normally occurs at the start of line 9, the beginning of the sestet. [...] Something [...] indispensable to the action of the Petrarchan sonnet happens at the turn: we are presented there with a logical or emotional shift by which the speaker enables himself to take a new or altered or enlarged view of his subject.” (FUSSELL, 1976, p. 115-6)

presente ao longo do poema de Wilfred Owen não só na escolha da forma soneto, como também nos momentos em que o poeta transgride as normas clássicas em suas rimas e no metro, ainda que mais timidamente do que seus contemporâneos modernistas o fariam.

Contudo, os aspectos técnicos servem para ressaltar o teor das palavras escritas por Owen. A tensão construída em *Anthem for Doomed Youth* consiste na contraposição irônica entre o rito fúnebre dedicado aos jovens mortos na guerra e a realidade das trincheiras, desdenhando das solenidades que, frente ao horror da guerra moderna, não poderiam mais apresentar a mesma consolação que antes.

Ainda que, lembrando o proeminente ensaio *A morte do autor* do crítico estruturalista Roland Barthes (2004), o conhecimento sobre aspectos da vida do autor e outros elementos extratextuais não sejam essenciais para a interpretação de uma obra, para a tarefa do tradutor, a de construir sentidos análogos aos do texto-fonte, fazem-se necessários investigação e entendimento pormenorizados acerca da obra a ser traduzida. Da mesma forma, convém que o revisor de texto literário trave conhecimento de aspectos idiossincráticos da obra ou do autor a ser revisado, mesmo que de forma não tão aprofundada, de modo que suas intervenções sejam acuradas e proveitosas.

UMA PROPOSTA DE REVISÃO DA TRADUÇÃO

Proporemos, a seguir, a revisão de três traduções distintas do poema *Anthem for Doomed Youth*, investigando suas semelhanças e dissemelhanças e onde caberiam possíveis intervenções do revisor de texto. As traduções em questão, todas brasileiras, são a de Abgar Renault, publicada na antologia *Poemas Ingleses de Guerra* (1942) e no suplemento literário *Autores e Livros*, do jornal *A Manhã* (1942); a de João Moura Jr., publicada na *Revista Piauí* (2014), da *Folha de S. Paulo*; e a de Tiago Tranjan, incluída como prefácio na edição de *Memórias de um Oficial da Infantaria* (2014) publicada pela editora Mundaréu.¹¹

Ecoando Laranjeira (2012), Faleiros (2012) propõe que o primeiro operador textual a ser analisado em um poema para o processo de tradução seja sua “visibilidade”. Conforme explica o autor, “[...] ler-ver o poema é uma das condições de acesso ao ritmo da língua do poema. Esta não se encontra apenas no sentido das palavras, mas também na forma como os elementos constitutivos do texto estão dispostos na página” (FALEIROS, 2012, p. 42, grifo do autor).¹² Desse modo, é conveniente que também seja o primeiro aspecto a ser analisado pelo revisor da tradução.

Duas são as marcas scripto-visuais proeminentes em um poema: 1) a topografia, que diz respeito à espacialidade do poema, sua disposição na página e divisão ou não em estrofes; e 2) a tipografia, referente aos caracteres usados, como uso de maiúsculas e minúsculas, pontuação ou mesmo cor da fonte (FALEIROS, 2012).

Quanto à topografia, nas três traduções aqui apresentadas, observamos variações quanto à distribuição do espaço gráfico do poema quando comparadas ao texto-fonte. A alteração mais evidente está na tradução de Tranjan (Anexo D), que optou, em escolha pessoal ou editorial, pela divisão do octeto em duas quadras e do sexteto em dois tercetos, remetendo o leitor brasileiro a sonetos lusófonos, como os de Camões, dos poetas árcades e dos parnasianos. Tal escolha visual poderia ser um facilitador no reconhecimento da forma soneto, comumente estudada no âmbito escolar na leitura dos poetas supracitados. Ocorre aqui uma reimaginação do poema, conceito cunhado por Haroldo de Campos para se referir ao processo de tradução entre línguas com sistemas

¹¹ Anexos B, C e D, respectivamente.

¹² É válido ressaltar que a disposição espacial do poema é parte essencial não apenas dos poemas concretos ou da poesia visual.

de escrita distintos, mas ampliado por Faleiros (2012, p. 59, grifo do autor) como “[...] toda e qualquer tradução que opte por *reconfigurar*, no espaço da página, o poema”.

Uma intervenção pontual do revisor, nesse caso, ocorreria no sentido de questionar, por razões técnicas, a reconfiguração do poema, levando-se em conta também o efeito semântico causado pela configuração do texto-fonte. Wilfred Owen encabeça os dois blocos do poema com perguntas retóricas a serem desenvolvidas nos versos subsequentes, execução que pode se perder na subdivisão das estrofes, tornando-as mais isoladas.

O próximo aspecto, ou estrato, a ser analisado é o metro, sobre o qual Faleiros (2012, p. 68) explica que

na atividade tradutória, sobretudo na tradução poética, caso se adote uma abordagem textual, deve-se levar em conta a acentuação típica de cada língua à qual se liga a questão metrorrítmica, pois influencia a contagem silábica e a definição de seus metros característicos.

Nessa perspectiva, e consoante a Britto (2017), em língua portuguesa, um metro correspondente — e frisa-se essa palavra, pois não é questão de equivalência exata, mas de correspondência — ao pentâmetro jâmbico da língua inglesa seria o decassílabo, uma vez que cada um dos cinco pés do pentâmetro jâmbico possui duas sílabas, totalizando dez sílabas poéticas ao final (FALEIROS, 2012). Coincide-se aqui também que os versos decassílabos são tradicionalmente associados à forma soneto.

Nenhuma das três traduções em tela seguiu à risca o metro decassílabo como correspondente ao pentâmetro jâmbico do texto-fonte, contudo, vale ressaltar que mesmo Owen apresentou variações rítmicas em *Anthem for Doomed Youth*. Portanto, a tentativa, por parte do tradutor ou do revisor, de enquadrar os versos em um metro perfeitamente decassílabo se afastaria do encontrado no poema de Owen e dos já observados efeitos de sentido causados por tais variações. Convém, entretanto, analisar os rearranjos feitos pelos tradutores, que, por vezes, para solucionar a questão métrica, derivaram em questões de ordem semântica.

Na tradução de Abgar Renault (1942), observam-se versos longos decassílabos, hendecassílabos, alexandrinos e bárbaros (com dez, onze, doze e trezes sílabas poéticas, respectivamente), o que pode ser explicado pela opção do tradutor de enfatizar mais a semântica do poema de Owen que sua forma. Ainda na tradução de Renault, dois conjuntos de versos seriam passíveis de intervenções: os versos 1 e 2 e os versos 12 a 14. Nos dois primeiros versos do poema, Renault acrescentou um *enjambement*¹³ inexistente no texto de partida.

Quais sinos dobrarão por estes que assim **morrem**
como animais? Só a ira horrenda dos canhões.
 (RENAULT, 1942, v. 1-2, grifos nossos)

What passing-bells for these who die as cattle?
 Only the monstrous anger of the guns.
 (OWEN, 1920, v. 1-2)

Tal recurso impediu que o primeiro verso ficasse muito longo, porém esmaece o impacto da pergunta do eu lírico ao desfazer a pausa existente entre o primeiro e o segundo verso, conforme visto acima. Uma sugestão seria a seguinte:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Quais | si | nos | do | bra | rão aos | que | mo | rrem | qual | ga | do?

¹³ Em versificação, trata-se do processo de finalização do sentido da frase poética no verso subsequente. Também chamado “encavalgamento” ou “cavalgamento”.

1 2 3 4 5 6 7
 Só a i | ra ho | rren | da | dos | ca | nhões

(revisão nossa)

A primeira alteração seria na tradução do substantivo *cattle*, que traduzimos como “gado”, e não como “animais”. Não só “gado” possui menos sílabas que “animais”, facilitando a acomodação silábica em um único verso, como também é uma tradução mais próxima do vocábulo escolhido por Owen. A comparação de jovens soldados a um rebanho de gado vai além da desumanização e guarda uma metáfora específica ao movimento característico das ofensivas da Primeira Guerra na frente ocidental, em que os soldados subiam e saíam das trincheiras em grandes grupos coordenados, correndo para o que muitas vezes era morte certa. Tendo isso em vista, a conservação do vocábulo se torna de grande relevância.

A substituição de “por estes que assim” pela preposição “aos” diminui quatro sílabas poéticas, abrindo espaço para “qual gado” ser transferido para o verso anterior, que passará a conter a pergunta inicial na íntegra, eliminando-se o *enjambement*. O verso seguinte ficaria com apenas sete sílabas poéticas, o que o tornaria evidentemente mais curto que os demais, contudo, podemos nos apoiar na variação métrica e rítmica do texto-fonte, que não só possui um primeiro verso mais longo que o segundo, como também guarda uma inversão no pentâmetro jâmbico no primeiro pé — “**Only | the mon | strous an | ger of | the guns**” (OWEN, 1920, v. 2). Ademais, o verso curto colaboraria para a dissonância entre a pergunta do eu lírico e o teor violento e direto de sua resposta.

Nos versos de 12 a 14, por sua vez, houve a inclusão de travessões que não constam no texto de Owen.

Terão na palidez de frentes femininas
 a mortalha; no amor de almas pacientes — flores,
 e em cada anoitecer — um abaixar de cortinas...

(RENAULT, 1942, v. 12-4)

The pallor of girls' brows shall be their pall;
 Their flowers the tenderness of patient minds,
 And each slow dusk a drawing-down of blinds.

(OWEN, 1920, v. 12-4)

Os travessões inferem uma pausa arbitrária no texto traduzido e não conferem o paralelismo existente no texto-fonte. Nos três últimos versos, o eu lírico associa elementos fúnebres tradicionais — *pall*, *flowers* e *drawing-down of blinds* — a seus novos significados, no contexto da guerra — *the palor of girls' brows*, *the tenderness of patient minds* e *each slow dusk*, respectivamente. As opções possíveis seriam acrescentar um travessão após “feminina”, para ficar em consonância com os demais, que foram colocados entre o signo fúnebre e seu novo significado; ou retirá-los todos, colocando uma vírgula no lugar para marcar a elipse do verbo e um ponto e vírgula entre os versos, como visto a seguir.

Terão na palidez de frentes femininas —
 a mortalha; no amor de almas pacientes — flores,
 e em cada anoitecer — um abaixar de cortinas...

(revisão nossa)

Terão na palidez de frentes femininas
 a mortalha; no amor de almas pacientes, flores;
 e em cada anoitecer, um abaixar de cortinas...

(revisão nossa)

Se Abgar Renault se preocupou primordialmente com o aspecto semântico na tradução de *Anthem for Doomed Youth*, Tiago Tranjan se voltou para o aspecto rítmico. Sua tradução é formada estritamente por versos decassílabos e hendecassílabos, com exceção do dístico final, que possui doze sílabas poéticas, sendo assim alexandrino. Para tanto, Tranjan optou por palavras mais curtas, pois, conforme explica Britto (2017), no português, as palavras costumam ser mais longas do que no inglês. Tal escolha resultou em um poema que reflete a métrica encontrada no texto-fonte, mas que

parece mais conciso e direto, ao molde classicista, ao contrário dos versos lânguidos de inspiração romântica de Owen.

Em um caso como esse, as intervenções do revisor devem ser bastante precisas, de forma a manter a exatidão métrica seguida pelo tradutor. Uma intervenção cabível, porém, estaria no primeiro verso, com a possível inserção do pronome interrogativo “que” antes de “sinos fúnebres”, ficando, segundo nossa proposta de revisão, “**Que** sinos fúnebres aos que morrem como gado?”.

Da forma como está, sem o “que”, pode-se entender que o eu lírico afirma que não haverá sinos fúnebres aos jovens que morrem na guerra, perdendo-se a ironia contida no texto-fonte, no qual o eu lírico pergunta não se haverá sinos fúnebres, mas, sim, quais serão eles. A inserção do “que” acrescentaria apenas uma sílaba poética, mantendo correspondência com o texto-fonte, que começa com um verso hendecassílabo a despeito das pressupostas dez sílabas poéticas do pentâmetro jâmbico.

A tradução de João Moura Jr. (2014), por sua vez, parece se encontrar em um ponto intermediário entre o enfoque semântico de Renault e o enfoque métrico de Tranjan. Em vez de predominarem os decassílabos, Moura Jr. optou por alongá-los em versos alexandrinos, ou seja, com doze sílabas poéticas, por vezes também fazendo uso de versos com treze. Tal escolha é prevista por Britto (2017), retomando a justificativa das palavras mais longas no português do que no inglês e pensando que, em se tratando de versos longos, tanto o decassílabo quanto o alexandrino cumprem sua função.

Mediante a possibilidade de duas sílabas poéticas adicionais, Moura Jr. teve mais liberdade na transposição de *Anthem for Doomed Youth* para a língua portuguesa, podendo remeter-se não somente aos traços românticos da linguagem utilizada por Owen, mas também melhor acomodando na língua-alvo as imagens criadas pelo poema. Contudo, para tanto, o tradutor precisou abrir mão da correspondência entre as rimas, um dos operadores textuais de interesse da tradução, segundo Faleiros (2012).

Conforme explanamos, *Anthem for Doomed Youth* possui um esquema rimático bem definido, com rimas intercaladas, interpoladas e um dístico — ABABCDCD EFFEGG —; o tradutor precisaria, então, decidir pela possibilidade de aderência ou não ao esquema presente no texto-fonte.

A despeito da popularidade do verso branco, “[...] o termo *rima*, muitas vezes, confunde-se com o próprio termo poesia” (FALEIROS, 2012, p. 111, grifo do autor). Dessa forma, é mister ao tradutor de poesia, e por extensão ao revisor dessa matriz de tradução, a devida atenção ao esquema rimático do poema, o que não é o mesmo que dizer que ele deva ser necessariamente transposto para a língua-alvo. Como explica Britto (2012, p. 120), “[...] cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que, portanto, devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados”.

Das três traduções que aqui expomos, tanto Abgar Renault quanto João Moura Jr. optaram por, utilizando as palavras de Britto (2012), sacrificar a rima em prol da semântica, sendo apenas a tradução de Tiago Tranjan a seguir à risca o esquema rimático alicerçado por Owen.

Curiosamente, ao propor um esquema rígido de rimas, Tranjan acabaria por relevar um aspecto que se tornaria característico da poesia de Wilfred Owen, a meia rima, ou rima imperfeita, como no par *guns/orisons*, nos versos 2 e 4, respectivamente. Um revisor atento a esse elemento poderia propor alteração em algum dos pares de rima, sendo uma possibilidade a substituição de “metralhado” (verso 3) por “metralhando”.

Sinos fúnebres aos que morrem como gado?
 [...] Somente o som ágil do rifle, metralhado,

Sinos fúnebres aos que morrem como gado?
 [...] Somente o som ágil do rifle, metralhando,

(TRANJAN, 2014, v. 1 e 3)

(revisão nossa)

Tal sugestão remeteria à rima imperfeita bem como sugeriria a ideia de ação contínua, intermitente das armas, também característica de *Anthem for Doomed Youth*.

Outra alternativa está nos versos 5 e 7, em que se lê: “Não caçoemos deles, com rezas ou sino | [...] | Agudos corais de balas em desatino” (TRANJAN, 2014). O vocábulo “sino”, no singular, carrega o esforço de criação de uma rima perfeita, ainda que destoe do plural utilizado em “rezas”, que denota o desdém do eu lírico para com esses rituais. Assim sendo, passar “sino” para o plural tanto eliminaria uma rima forçosa como também evocaria a rima imperfeita, tão cara a Owen.

Apesar de terem sido mais laxos quanto às rimas em suas traduções, Renault e Moura Jr. não as abandonaram completamente, criando rimas mistas e trabalhando principalmente com a assonância (entre vogais) e a consonância (entre consoantes em posição de rima). Apesar de serem aspectos admitidamente menores em vista dos demais (BRITTO, 2012), e levando-se em conta a dificuldade de equivalência entre os fonemas dadas as particularidades de cada língua, a observância da sonoridade interna dos versos colabora com a estética da tradução de poesia.

Desse modo, chamam atenção as opções feitas pelos tradutores quanto ao já referenciado terceiro verso do poema, em que Owen usa de aliteração onomatopeica para aludir ao barulho das armas. Uma transposição exata não seria possível e, em lugar da onomatopeia com a repetição de /t/ e /r/, os tradutores optaram não por ilustrar, mas por informar “o rápido estrondar dos fuzis gaguejantes” (RENAULT, 1942, v. 3), “a gagueira dos fuzis disparados” (MOURA Jr., 2014, v. 3) e “o som ágil do rifle, metralhado” (TRANJAN, 2014, v. 3).

Foi Moura Jr., contudo, que procurou utilizar uma estratégia de compensação, quando o tradutor lança “[...] mão de recursos que compensem a perda dos que ele não conseguiu traduzir. A compensação por vezes justifica um acréscimo: como foi impossível recriar um determinado efeito, o tradutor cria um outro [...] para compensar a perda” (BRITTO, 2012, p. 146). O efeito acrescido, no caso, encontra-se nos versos 6 e 7, em que Moura Jr. elimina a explicação irônica referente aos corais (“*Nor any voice of mourning save the choirs, — | The shrill, demented choirs of wailing shells*”) para criar um efeito fonético com a repetição da sibilante /s/, compensando a perda ocorrida na tradução do supracitado verso 3. Temos então: “Nenhuma voz de luto que não seja o unísono | Dos obuses gementes, dementes, mofinos” (MOURA Jr., 2014, v. 6-7), cuja ênfase nos adjetivos negativos atribuídos aos obuses também reforça a raiva indignada sentida pelo eu lírico.

Para um revisor que esteja trabalhando em um poema traduzido, é essencial a observância do esquema metrorrítmico presente no texto-fonte e da opção feita pelo tradutor de aproximar-se ou não dele. Não caberia, por exemplo, buscar rimas em todos os versos na tradução feita por Renault e por Moura Jr., assim como intervenções na tradução de Tranjan deveriam levar em conta o estrito esquema rimático seguido. Isso também vale para o metro, de forma que possíveis intervenções não devam ultrapassar a métrica dos versos, métrica esta que deve ser preliminarmente percebida pelo revisor antes de qualquer intervenção.

Um último ponto a ser destacado diz respeito à tradução do título, que, por ser o primeiro aspecto textual do poema com o qual o leitor terá contato, merece cuidado especial. *Anthem for Doomed Youth* não configura o que poderíamos considerar um título de difícil tradução, mesmo uma tradução palavra por palavra não o descaracterizaria; houve, contudo, diferentes nuances nas três traduções que aqui analisamos.

De acordo com o *Cambridge Dictionary* (ANTHEM, 2022a, tradução nossa), a palavra *anthem* significa “canção de importância especial para um grupo particular de pessoas, uma organização ou um país, usualmente cantado em ocasiões especiais¹⁴”, remetendo imediatamente aos *national anthems*, os hinos nacionais. Há também uma segunda acepção, sendo esta religiosa, conforme explicado pela *Encyclopædia Britannica* (ANTHEM, 2022b, tradução nossa), “coral com letra em língua inglesa, usado na Igreja Anglicana e nas atividades religiosas de outras igrejas anglófonas. Desenvolvido na metade do século XVI na Igreja Anglicana¹⁵”. Tendo isso em vista, Wilfred Owen parece ter trabalhado com o que Laranjeira (2012, p. 31) chamou de signo duplo, em que há “[...] um significante único que, em dada língua, veicula dois significados diferentes, [e] a sua utilização em poesia constitui um caso particular de ‘jogo de palavras’”. É possível vermos aqui mais um sentido irônico do poema, que mescla a vanglória de um hino nacional à sobriedade de um hino religioso, jovens que vão para a guerra impelidos por fervor patriótico e findam por receber homenagens fúnebres.

Em língua portuguesa, a palavra “hino” também configura um signo duplo e seu uso no título do poema não acarretaria perda de sentido. Essa opção foi feita tanto por João Moura Jr. quanto por Tiago Tranjan; Abgar Renault, por sua vez, preferiu ater-se apenas ao significado religioso do vocábulo, traduzindo *anthem* por “antifona”, em “Antifona à Mocidade que Vai Morrer”. Não se trata de um equívoco de tradução, pois, etimologicamente, *anthem* vem do grego *antiphōna*, que passou para o inglês antigo como *antefn*, para se tornar *antiphon* e *anthem*, conforme consta na *Encyclopædia Britannica* (ANTHEM, 2022b). Contudo, seria cabível, da parte do revisor, argumentar pela substituição por “hino”, de forma a manter a dupla acepção encontrada no texto-fonte.

Ainda no título de Renault, poderíamos questionar o uso da oração subordinada adjetiva restritiva, na qual “que vai morrer” age como adjetivo de “mocidade”; o título de Owen é constituído apenas por um substantivo, *youth*, qualificado pelo adjetivo participio *doomed*. Contudo, para além das gramaticalidades, trata-se de um título assaz direto, que guarda o sentido de ação concluída, uma juventude que já está condenada por seu envolvimento na guerra. A locução verbal na tradução de Renault traz ideia de possibilidade futura, e o poema se torna uma preconização. Tal escolha pode fazer sentido em vista do contexto histórico em que o poema foi traduzido, em 1942, ano em que o Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial. Ao contrário do ineditismo de uma ótica interna na guerra moderna trazido por Owen, a tradução de Renault assumiria um tom de alerta e de lamento pelo que aconteceria.

Por sua vez, as traduções de Moura Jr. e de Tranjan seguem mais próximas do texto-fonte, “Hino a uma Juventude Condenada” e “Hino à Juventude Condenada”, respectivamente. Como tradução para *anthem*, ambos optaram pela palavra “hino”, que vem do grego *hýmnos* e refere-se tanto ao cântico litúrgico como a um canto de elogio e respeito, de onde se depreende o “hino nacional” como canto de exaltação pátria (HINO, 2022; HYMN, 2022). Dessa forma, manteve-se a dupla significância do vocábulo, tal qual no inglês. Se julgasse pertinente, o revisor poderia questionar, na tradução de Moura Jr., a inserção do artigo indefinido “uma”, que inexistente no título do texto-fonte e corrobora certa perda na precisão da dedicatória, precisão esta que é usual em título de hinos e assim foi proposta por Owen.

Analisados, pois, os três estratos sinalizados por Faleiros, a saber: o espaço gráfico, o metro e a rima, bem como o título, temos uma visão abrangente de como se deu o processo de tradução do

¹⁴ “A song that has special importance for a particular group of people, an organization, or a country, often sung on a special occasion.” (ANTHEM. In: **Cambridge Dictionary**, 2022a)

¹⁵ “A choral with English words, used in Anglican and other English-speaking church services. It developed in the mid-16th century in the Anglican Church.” (ANTHEM. In: **Encyclopædia Britannica Online**, 2022b)

poema e assim sugerimos como método possível para revisão da tradução de poesia. Faleiros (2012, p. 63) ainda explica que a tradução de poesia pode ser classificada como a) “recriações”, quando possuem alta aderência metrorrímica; b) “imitações”, quando possuem relativa aderência metrorrímica”; e c) “invenções”, que são traduções por reimaginação. A tradução de Tiago Tranjan poderia ser classificada como recriação, mantendo-se o metro e a rima de *Anthem for Doomed Youth*; já as traduções de João Moura Jr. e de Abgnar Renault seriam imitações, pois ambos os tradutores não se fiam estritamente à metrorrímica do texto-fonte, adaptando-a conforme julgaram necessário para a construção de sentido na língua-alvo.

Ao revisor, cabe a percepção e análise de tais aspectos, de forma a pautar suas intervenções textuais conforme a proposta de cada tradutor. Se, na revisão de textos literários não traduzidos, o revisor deve respeitar o estilo do autor, não homogeneizando ou descaracterizando sua voz, o mesmo processo deve ser feito na revisão de traduções literárias, com o adendo de que, na tradução, são, no mínimo, duas vozes a serem observadas: a do autor e a do tradutor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudos que concernem determinada atuação profissional dificilmente reproduzem os cenários efetivamente encontrados, pois trabalham com situações hipotéticas ideais para apresentar ao profissional as competências que se esperam dele. A atuação do revisor de texto é uma das quais os cenários reais de atuação exigem muito mais do que o vasto conhecimento da língua em suas inúmeras possibilidades, sendo o acúmulo de funções, associado a prazos diminutos, um desafio costumaz.

Da mesma forma, esperar que em uma situação, admitimos que rara, de revisão de poesia ou, como no caso apresentado, da tradução de um poema, é utópico pensar que o revisor teria tempo suficiente, dentro dos prazos estipulados, para uma análise aprofundada do texto em questão em todas as suas nuances.

Tais impasses, porém, não eximem o revisor de buscar a excelência em seu trabalho, especializando-se na prática. Nessa conjuntura, o domínio das técnicas de revisão de poesia e de sua tradução, conforme buscamos demonstrar, se tornaria um diferencial de interesse para a formação do revisor de textos, a despeito da prevalência do texto em prosa.

Os comentários feitos por Siegfried Sassoon no poema de Wilfred Owen, e que podem ser vistos nos manuscritos preservados, corroboram a supracitada desmistificação acerca da composição de um poema: trata-se de uma tarefa técnica e cuidadosa, em que não basta a inspiração, nem precisa ser absolutamente solitária. De forma análoga, podemos pensar na parceria entre autor e tradutor, ainda que não se trate de um autor vivo, como também entre autor e revisor ou tradutor e revisor.

Recebido em: 09/06/2022

Revisões requeridas em: 12/05/2023

Aceito em: 22/05/2023

REFERÊNCIAS

- ANTHEM. In: **Cambridge Dictionary Online**. Cambridge: Cambridge University Press, 2022a. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/anthem>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- ANTHEM. In: **Encyclopædia Britannica Online**. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 2022b. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/anthem>. Acesso em 22 mar. 2022.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLOOM, Harold (ed.). **Poets of World War I: Wilfred Owen and Isaac Rosenberg**. Broomwall: Chelsea House Publishers, 2002.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia**, Recife, v. 20, n. 1, p. 229-245, dez. 2017.
- CBL – CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. FIPE CBL/SNEL – 13 anos Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro. Disponível em: <http://cbl.org.br/downloads/fipe>. Acesso em: 02 abr. 2022.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5.ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2008.
- FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. (Coleção estudos literários).
- FIRST World War Poetry Digital Archive. Oxford: University of Oxford, c.2022. *Anthem for Doomed Youth*”, by Wilfred Owen, first draft with annotations by Siegfried Sassoon. Disponível em: <http://www1lit.nsms.ox.ac.uk/www1lit/collections/item/4647>. Acesso em 14 mar. 2022.
- FUSSELL, Paul. **Poetic meter and poetic form**. Revised edition. New York: Random House, 1979.
- FUSSELL, Paul. **The Great War and modern memory**. Cambridge: Cambridge University, 2013.
- HINO. In: **Michaelis Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=hino>. Acesso em: 24 mar. 2022.
- HYMN. In: **Encyclopædia Britannica Online**. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 2022. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/hymn>. Acesso em: 22. mar. 2022.
- KENDALL, Tim (ed.). **Poetry of the First World War: An anthology**. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- LARANJEIRA, Mário. Sentido e significância na tradução poética. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 29-36, 2012.
- MOURA Jr., João. Nas trincheiras – Uma seleção de poetas da Primeira Guerra Mundial. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, junho 2014. Piauí, edição 93. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nas-trincheiras/>. Acesso em: 8 mar. 2022.
- NEWMARK, Peter. **A textbook of translation**. London: Prentice Hall International, 1988.
- OWEN, Wilfred. **Poems**. London: Chatto & Windus, 1920. Disponível em: <https://archive.org/details/poemsowenwil00owenrich/page/n9/mode/2up>. Acesso 12 mar. 2022.
- PEREZ, Marcelo S.; BOENAVIDES, William M.. Os limites para a revisão do texto literário a partir dos conceitos de autoria e estilo de Bakhtin. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 113-130, jan./abril 2017.
- PERPÉTUA, Elzira D.; GUIMARÃES, Raquel B. J. A revisão do texto literário: um trabalho de memória. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n. 26, p. 195-204, 1º sem. 2010.
- RENAULT, Abgar. A grande poesia inglesa da guerra. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 31 de maio de 1942. Autores e Livros – Suplemento literário, p. 278. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/066559/per066559_1942_00017.pdf. Acesso em: 8 mar. 2022.
- RENAULT, Abgar (org. e trad.). **Poemas ingleses de guerra**. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio & Cia., 1942.
- SASSOON, Siegfried. **Memórias de um oficial da infantaria**. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Mundaréu, 2014. (Coleção linha do tempo).