

# COLOCAÇÃO E QUALIDADE NA POESIA TRADUZIDA<sup>1</sup>

**Andréia Guerini e Walter Carlos Costa**

Não há muitos estudos sobre avaliação de poesia traduzida, e dentre os vários gêneros de tradução, o de tradução de poesia parece ser o mais controverso. Isso talvez aconteça porque a tradução de poesia é considerada por muitos como impossível. Existem poetas, críticos e filósofos que reforçam a idéia da intraduzibilidade da poesia. Croce, por exemplo, ao evocar a unicidade da obra artística, diz: “não é possível reduzir o que já recebeu forma estética numa outra forma também estética. Com efeito, qualquer tradução ou diminui ou estraga, ou cria uma nova expressão, atirando a primeira para um crisol onde ela entra em composição com as impressões pessoais do indivíduo que chamamos tradutor” (2005: 197).

Por outro lado, não são menos numerosos os que, de Jakobson a Octavio Paz, defendem a traduzibilidade da poesia. No Brasil, em grande parte devido à teorização e ao exemplo dos poetas concretos (sobretudo Haroldo e Augusto de Campos), a tradução de poesia se transformou em uma arte bastante sofisticada, e podemos dizer que a qualidade média da tradução poética entre nós supera a da prosa, reputada mais fácil. Isso talvez se deva ao fato de que os tradutores de poesia parecem muito mais conscientes dos problemas da tarefa que seus congêneres de prosa, justamente porque a tradução de poesia tem sido sistematicamente discutida entre nós nas últimas décadas.

Nos últimos anos Paulo Henriques Britto tem elevado a discussão sobre a tradução poética a um novo patamar, ao propor critérios para uma avaliação da poesia traduzida. Assim, em “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” (Britto, 2002), ele chama a atenção para a importância dos recursos métricos e sonoros na recriação poética em outra língua; em “Augusto de Campos como tradutor” (Britto, 2004) examina a tradução do soneto “Carrion-Comfort”, de Gerard Manley Hopkins por Augusto de Campos, destacando a minuciosa recriação da pauta acentual e das rimas e aliterações e a

---

<sup>1</sup> Agradecemos a Paulo Henriques Britto a atenta leitura e as sugestões, assim como a tradução do resumo para o inglês.

manutenção da maior parte do conteúdo semântico do original; e em “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução” (Britto, inédito) avalia as versões de Ivo Barroso e Jorge Wanderley do soneto 116 de Shakespeare a partir da configuração da pauta acentual de suas traduções em comparação com a do original.

O presente artigo aborda um outro aspecto, que acreditamos possa ajudar a avaliar as traduções poéticas: a colocação ou, mais especificamente, o perfil colocacional do original e do texto traduzido. Sabemos que a tradução poética constitui uma operação complexa e que levanta muitos problemas, uma vez que todos os elementos que constituem o código lingüístico podem ser pertinentes e relevantes para o significado global. Em poesia, como na prosa artística, o modo como se diz é tão importante quanto aquilo que é dito. Não esquecemos tampouco que há inúmeros outros fatores, de ordem literária e cultural, que têm impacto na percepção da qualidade de um poema. Contudo, pensamos que a atenção para a colocação pode contribuir para tornar mais transparentes os procedimentos poéticos e oferecer ferramentas úteis tanto para o estudioso quanto para o tradutor de poesia.

Pensamos igualmente que se pode aprender muito sobre poesia conhecendo e examinando alguns dos melhores poemas, como afirma Pound (1970: 45); no nosso caso examinando alguns grandes poemas traduzidos por tradutores competentes.

O conceito de colocação hoje é bastante conhecido nos círculos lingüísticos mas menos nos literários. Como nota Stella E. O. Tagnin (2005: 37) “o termo *collocation* foi introduzido pelo lingüista escocês J. R. Firth para designar casos de co-ocorrência léxico-sintática, ou seja, palavras que usualmente ‘andam juntas’.” John Sinclair (1993) refinou o conceito e o aplicou, revolucionariamente, à confecção de um dicionário baseado no uso real, o *Collins Cobuild*, que renovou a lexicografia do século XX. Mas no século XIX, o sempre arguto Leopardi já usava o termo *collocazione* no seu *Zibaldone di pensieri* (2001) e, em diversos fragmentos, discute o efeito da colocação de palavras no poema. O conceito parece talhado para ajudar a explicar a elusiva noção de poeticidade, assim como o idioleto de certos autores, sobretudo os inovadores.

Como ocorre com tantos recursos poéticos, a colocação idiossincrática não é exclusiva da poesia em verso mas ocorre também em toda prosa cuidada, seja ela de ficção ou argumentativa, assim como em outros tipos de discurso que exploram conscientemente a materialidade da língua, como a publicidade e o humor. Na prosa de Machado de Assis

(mas, curiosamente, pouquíssimo em sua poesia) a colocação idiossincrática parece desempenhar um papel central no estilo. Assim, apenas no capítulo XXX de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os seguintes sintagmas puderam ser identificados como tipicamente machadianos:

Colocações machadianas no capítulo XXX de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MPBC)

COLOCAÇÕES	OCORRÊNCIAS NO GOOGLE	COMENTÁRIOS
<b>admirada e acanhada</b>	27	todas de <i>MPBC</i>
<b>tão expansiva ternura</b>	44	de <i>MPBC</i> e <i>A mão e a luva</i>
<b>cócegas de ser pai</b>	25	todas de <i>MPBC</i>
<b>ereta, fria e muda</b>	21	todas de <i>MPBC</i>
<b>folgares de moça</b>	33	todas de <i>MPBC</i>
<b>compostura da mulher casada</b>	25	todas de <i>MPBC</i>
<b>escutava-os de boa sombra</b>	29	todas de <i>MPBC</i>
<b>com os olhos fúlgidos</b>	27	todas de <i>MPBC</i>
<b>borboletinha de asas de ouro</b>	27	todas de <i>MPBC</i>
<b>praguejou umas palavras soltas</b>	26	todas de <i>MPBC</i>
<b>expeli a borboleta</b>	26	todas de <i>MPBC</i>

O número de ocorrências se refere ao número de páginas *online* que registram a colocação, não ao número de vezes que a colocação aparece em Machado. As colocações acima, de fato, aparecem uma única vez em *Memórias póstumas*. Embora o Google não seja um instrumento cem por cento fidedigno como indexador das páginas disponíveis na internet, certamente é um dos mais eficientes e confiáveis para explorar o conjunto de páginas online em português que formam o mais completo *corpus* da língua no momento. Tão confiável que o WebCorp (<http://www.webcorp.org.uk/>), um *site* mantido pela [School of English](#), da [University of Central England](#), Birmingham, Reino Unido, usa o Google como seu motor de busca padrão.

Deixamos de lado sintagmas como “encobrir a satisfação” — de que havia 43 ocorrências, a maioria em textos de Machado, mas uma em um boletim sindical e outra em um livro traduzido sobre religião — e outros que, embora marcadamente literários, não eram encontráveis apenas em Machado.

Creemos que essas colocações machadianas exercem um papel importante no texto de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e sua recriação em eventuais traduções pode contribuir para produzir no texto traduzido o que os leitores do texto português reconhecem como estilo, ou tom, machadiano.

A seguir, examinamos a distribuição das colocações que julgamos idiossincráticas no poema “Carrion-comfort” de Gerard Manley Hopkins e na tradução para o português de Augusto de Campos.

GERARD MANLEY HOPKINS	TRADUÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS
<p>Not, I'll not, <b>carrion comfort</b>, Despair, not <b>feast on thee</b>;</p> <p><b>Not untwist</b> – slack they may be – these last <b>strands of man</b></p> <p>In me or, most weary, cry I can no more. I can;</p> <p>Can something, hope, <b>wish day come</b>, not <b>choose not to be</b>.</p>	<p>Não, <b>cadáver-consolo</b>, não vou me <b>repastar contigo</b>, Desesper-</p> <p>o, <b>nem desligar</b> – por lassos – os últimos <b>laços de homem</b> em mim,</p> <p>Nem, por mais desvalido, gritar não posso mais. Eu posso, sim,</p> <p>Posso algo, esperança, <b>ânsia de aurora</b>, <b>não escolher não ser</b>.</p>

<p>But ah, but O <b>thou terrible</b>, why wouldst <b>thou rude</b> on me</p> <p>Thy <b>wring-world right foot rock</b>? Lay a <b>lionlimb</b> against me? scan</p> <p>With <b>darksome devouring eyes</b> my <b>bruised bones</b>? and fan,</p> <p><b>O in turns of tempest</b>, me heaped there; <b>me frantic to avoid</b> thee and flee?</p> <p>Why? That <b>my chaff might fly</b>; my grain lie, <b>sheer and clear</b>.</p> <p>Nay in all <b>that toil, that coil</b>, since (seems) I kissed the rod,</p> <p>Hand rather, <b>my heart lo! lapped strength, stole joy</b>, would laugh, cheer.</p> <p>Cheer whom though? The hero <b>whose heaven-handling flung me</b>, foot trod Me? Or me that fought him? O which one? is it each one? <b>That night, that year</b></p> <p><b>Of now done darkness I wretch lay wrestling</b> with (my God!) my God.</p>	<p>Mas ah! mas, <b>tu, terrível</b>, por que <b>rude em mim</b> crescer</p> <p>Teu <b>destro pé de pedra pune-universo</b>? <b>leão-látego</b> assim</p> <p>Varar com <b>olhos trevorantes</b> meus <b>pisados ossos</b> e até o fim</p> <p><b>Trovão-troar-me a mim</b>, empilhado aqui, <b>no frenesi de fugir</b> de ti e te esquecer?</p> <p>Por que? <b>para que a minha palha voe</b>; o meu grão, <b>claro e puro</b>, jaza,</p> <p>Pois que <b>em meio à tortura e à tortura</b> eu (parece) <b>beijei o açoite</b>,</p> <p>Ou mão, então, <b>meu coração em cor-vigor, riso-roubado</b>, a festejar se compraza.</p> <p>Festejar quem, porém? o herói <b>que me céu-açoitou</b>, o pé que se abateu sobre mim? ou eu que luto? ou qual? ou ambos? <b>Naquele ano, aquela noite, Brasa no escuro</b> em que <b>eu, mísero, medime</b> com (meu Deus!) meu Deus.</p>
---	---

Como se pode ver, Augusto de Campos reproduz todas as colocações estranhas de Hopkins, muitas vezes com neologismos que lembram o tradutor Odorico Mendes: “pune-universo”, “leão-látego”, “trovão-troar-me”, “olhos trevorantes”, “em cor-vigor”, “me céu-açoitou”; outras vezes em combinações menos vistosas mas não menos efetivas como “ânsia de aurora” e “brasa no escuro” que lembram Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Em um caso, *I kissed the rod* “beijei o açoite”, ao traduzir item por item, transformou uma colocação fixa, ou seja, uma expressão idiomática (*to kiss the rod*: submeter-se, aceitar punição submissamente), em uma colocação marcada.

Haroldo de Campos, como seu irmão Augusto, procurou em suas traduções recompor a configuração formal do original. Andréia Guerini mostrou em “‘L’infinito’: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos” (2000) que o cuidado com a sonoridade e o ritmo não implica descuido em relação ao conteúdo. A seguir mostramos que esse cuidado se estende também ao conjunto das colocações. Considerado um dos melhores poemas de Leopardi, “L’Infinito” (1819) é o poema mais traduzido do escritor italiano em Portugal e no Brasil, com mais de 18 traduções em verso e prosa, conforme atesta Mariagrazia Russo em *Um só dorido coração: implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese* (2003). Na edição da Nova Aguilar, Marco Lucchesi agrupa, em “Variações leopardianas”, “O Infinito” traduzido por Mario Faustino, Vinicius de Moraes, Haroldo de Campos e Ivo Barroso (Leopardi, 1996: 978, 982, 983, 219). Ademais, vale destacar que, provavelmente, devido à sua construção singular, há vários estudos sobre as traduções de “L’Infinito” nas mais diferentes línguas.

Como se sabe, neste poema, Leopardi utiliza inúmeros procedimentos poéticos, como inversões, hipérbatos, *enjambements*, assonâncias, aliteraões etc. Além disso, quase todos os sintagmas utilizados são colocações especiais, isto é, combinações que não aparecem em outra parte. Na tabela abaixo estão assinaladas, em negrito, as colocações que consideramos típicas de Leopardi:

GIACOMO LEOPARDI	HAROLDO DE CAMPOS
L’INFINITO	O INFINITO
<p><b>Sempre caro mi fu</b> quest’ermo colle  E questa siepe, che da tanta parte  Dell’ultimo orizzonte <b>il guardo esclude.</b>  Ma <b>sedendo e mirando</b>, interminati  <b>Spazi di là da quella</b>, e <b>sovraumani</b>  <b>Silenzi</b>, e <b>profondissima quiete</b>  Io <b>nel pensier mi fingo</b>; ove per poco  <b>Il cor non si spaura</b>. E come <b>il vento</b></p>	<p><b>A mim sempre foi cara</b> esta colina  <b>deserta</b> e a sebe que de tantos lados  <b>exclui o olhar</b> do último horizonte.  Mas <b>sentado e mirando</b>, intermináveis  <b>espaços longe dela</b> e <b>sobre-humanos</b>  <b>silêncios</b>, e <b>quietude a mais profunda</b>,  eu <b>no pensar me finjo</b>; onde por pouco  <b>não se apavora o coração</b>. E <b>o vento</b></p>

<p><b>Odo stormir</b> tra queste piante, io quello  Infinito silenzio <b>a questa voce</b>  <b>Vo comparando:</b> e mi sovvien l'eterno,  E <b>le morte stagioni</b>, e la presente  E viva, e <b>il suon di lei</b>. Così <b>tra questa</b>  <b>Immensità si annega il pensier mio:</b>  E <b>il naufragar m'è dolce</b> in questo mare.</p>	<p><b>ouço</b> nas plantas <b>como rufla</b>, e àquele  infinito silêncio <b>a esta voz</b>  <b>vou comparando:</b> e me recordo o eterno  e <b>as mortas estações</b>, e esta presente  e, viva, e <b>o seu rumor</b>. É assim que <b>nesta</b>  <b>imensidade afogo o pensamento:</b>  e <b>o meu naufrágio é doce</b> neste mar.</p>
---	---

Na tabela abaixo reproduzimos as colocações originais e as colocações recriadas por Haroldo de Campos em sua tradução. Na terceira coluna fazemos um comentário detalhado de cada colocação.

COLOCAÇÕES DE LEOPARDI	COLOCAÇÕES DE HAROLDO DE CAMPOS	COMENTÁRIOS
<b>sempre caro mi fu</b>	<b>a mim sempre foi cara</b>	<i>Sempre caro mi fu</i> remete diretamente a Leopardi: uma combinação pessoal com elementos banais. De fato, <i>sempre caro</i> e <i>mi fu</i> são colocações frequentes mas a justaposição das duas produz uma colocação infrequente. A solução de Haroldo de Campos “a mim sempre foi cara” mantém a colocação infrequente mas é mais prolixa e de registro mais alto devido ao “a mim”, pouco usado na língua coloquial do Brasil. Aqui também devem ter pesado considerações de ordem métrica e de rima. Isso talvez indique que a tradução de Haroldo é mais sensível à

		idiossincrasia fônica e métrica de Leopardi que à sua idiossincrasia colocacional.
<b>ermo colle</b>	<b>colina deserta</b>	Em italiano remete diretamente a Leopardi. Já “colina deserta” – 14 ocorrências no Google referentes a textos narrativos – parece menos idiossincrática, e menos poética, que em italiano.
<b>il guardo esclude</b>	<b>exclui o olhar</b>	<i>Il guardo esclude</i> remete imediatamente a Leopardi; junção bastante típica pois <i>escludere</i> não se combina normalmente com <i>il guardo</i> , <i>escludere</i> sendo usado mais em contexto argumentativo. Em português, “exclui o olhar” também é idiossincrático pelos mesmos motivos que em italiano e foi a escolha de vários tradutores do poema para o português (Vinícius de Moraes, entre outros). De fato, uma busca no Google dá como resultado várias ocorrências do sintagma em textos psicanalíticos. Aqui, provavelmente Haroldo sacrificou a poeticidade da colocação pela poeticidade da métrica ou dos sons e da inversão.
<b>sedendo e mirando</b>	<b>sentado e mirando</b>	Em italiano remete diretamente a Leopardi; uma colocação muito pessoal

		e com palavras cotidianas. O idiossincrático é conseguido pela associação incomum de dois termos comuns, no caso dois verbos no gerúndio. Convém lembrar a importância dos dois verbos na teia de significados do poema. Em português parece mais culto que em italiano.
<b>spazi di là da quella</b>	<b>espaços longe dela</b>	De novo, a grande capacidade de Leopardi de inovar com elementos banais; a seqüência <i>spazi di là da quella</i> apresenta uma colocação inusual com itens usuais; a tradução de Haroldo, “espaços longe dela”, reproduz essa colocação rara mas que soa natural tanto em italiano quanto em português.
<b>sovraumani silenzi</b>	<b>sobre-humanos silêncios</b>	Colocação reforçada pela aliteração e mantida por Haroldo, inclusive na mesma posição dentro do verso, reproduzindo, portanto, o <i>enjambement</i> do original.
<b>profondissima quiete</b>	<b>quietude a mais profunda</b>	Colocação idiossincrática tanto em italiano quanto em português mas a solução de Haroldo parece mais literária, já que em um registro mais alto: “quietude” já é pouco freqüente e poético tomado isoladamente; “a mais profunda” colocada depois de

		<p>“quietude” é um hipérbato que torna o conjunto mais culto que o original, um traço típico das traduções de Haroldo.</p>
<p><b>nel pensier mi fingo</b></p>	<p><b>no pensar me finjo</b></p>	<p><i>Nel pensier</i> em italiano está ligado a Leopardi, embora encontremos ocorrências em outros textos; já <i>mi fingo</i> é uma colocação conseguida através do uso pronominal de um verbo normalmente transitivo direto, encontrável em outros textos, mas também ligada ao universo verbal de Leopardi. Poderíamos falar, em casos como este, de uma idiosincrasia média, ao alcance de qualquer usuário da língua. Talvez seja o uso dessas idiosincrasias médias, ao lado de outras mais radicais e especificamente leopardianas, o que torna o poema ao mesmo tempo “estranho” e “normal”. Em português “no pensar” remete a contextos filosóficos e “me finjo” tem ressonâncias pessoais, de modo que a solução de Haroldo “no pensar me finjo” torna o sintagma filosófico e pessoal; dois matizes que enriquecem certamente a poesia de Leopardi em português, já que são fortes os elementos filosóficos na poesia leopardiana e a ressonância pessoal reforça um parentesco com o</p>

		poeta português, que parece legítimo.
<b>il cor non si spaura</b>	<b>não se apavora o coração</b>	Esta frase também é bastante leopardiana e é mantida por Haroldo. De fato, é o tipo de colocação que pode ser mantido por qualquer tradutor porque joga com o conteúdo, embora haja também reforço sonoro (repetição de <i>s, o, a</i> ). A inversão, provavelmente para obter a rima, torna o registro mais alto, uma constante nas opções de Haroldo.
<b>il vento/Odo stormir</b>	<b>o vento/ouço nas plantas como rufia</b>	Haroldo mantém o tom do original usando a palavra “rufia” e se distancia do coloquial falado.
<b>a questa voce/Vo comparando</b>	<b>a esta voz/vou comparando</b>	Colocação que joga também com o conteúdo “comparar” e “voz” foi mantida por Haroldo que, sensatamente, não inventa onde não é preciso inventar, já que a tradução dos itens já reproduz a invenção do original.
<b>le morte stagioni</b>	<b>as mortas estações</b>	Tipicamente leopardiana, e fácil de traduzir porque ligada ao plano do significado primordialmente, a colocação é também mantida por Haroldo e por Vinicius de Moraes, enquanto Mario Faustino usa “das mortas estações”. A proximidade das duas línguas faz com que as aliterações

		em <i>t</i> se mantenham. O texto português ganha ainda uma aliteração suplementar em <i>s</i> , sendo, portanto, desse ponto de vista, mais rico que o original.
<b>e il suon di lei</b>	<b>e o seu rumor</b>	A seqüência idiossincrática se normaliza na tradução de Haroldo, algo raro, mas isso se explica por ela ser quase imperceptível em italiano, parecendo corriqueira.
<b>tra questa/Immensità</b>	<b>nesta/imensidade</b>	Colocação que seria média, se fosse <i>in questa immensità</i> mas que é altamente pessoal por Leopardi usar a preposição <i>tra</i> em vez da esperada <i>in</i> . Haroldo traduz por “nesta imensidade”, que continua sendo uma colocação inusitada mas menos transgressora que a de Leopardi.
<b>si annega il pensier</b>	<b>afogo o pensamento</b>	A colocação também é sobretudo de conteúdo, com a combinação de <i>annega</i> e <i>pensier</i> . Haroldo mantém a colocação mas muda o ponto de vista, que passa de impessoal para pessoal.
<b>il naufragar m'è dolce</b>	<b>o naufrágio é doce</b>	Os célebres versos finais são também fruto de uma colocação que nos leva diretamente a Leopardi e próprias do tradutor.

Podemos concluir que nas traduções de Augusto e Haroldo de Campos a singularidade colocacional do original e da tradução exercem função parecida, a de intensificar os efeitos poéticos do texto. A combinação das colocações idiossincráticas e expressivas nos causam um certo estranhamento motivado, ou seja, não apenas o estranhamento por ser diferente do uso normal da língua mas um estranhamento que vem carregado de informação (emotiva, imaginativa, intelectual). E esse estranhamento parece ser central na conformação dos mundos poéticos tão próprios, tão perduráveis e tão imediatamente reconhecíveis, de Hopkins e Leopardi.

## Referências bibliográficas

- BRITTO, P. H. (inédito) “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. Trabalho apresentado no simpósio Literatura Traduzida e Literatura Nacional, X Congresso da ABRALIC, na UERJ. Rio de Janeiro, 3 de agosto de 2006.
- \_\_\_\_\_ (2004) “Augusto de Campos como tradutor”. F. Sússekind e J. C. Guimarães (orgs.) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa / 7 Letras.
- \_\_\_\_\_ (2002) “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. G. B. Krause (org.) *As margens da tradução*. Rio: FAPERJ/Caetés/UERJ.
- CROCE, B. (2005) “Indivisibilidade da expressão em modos ou graus”. Trad. de Rodolfo Ilari. M. T. Arrigoni e A. Guerini (orgs.) *Clássicos da teoria da tradução - italiano/português*, 194-205, vol. 3. Florianópolis: NUT/UFSC.
- GUERINI, A. (2000) “‘L’infinito’: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos”. *Cadernos de Tradução* VI, 77–103.
- LEOPARDI, G. (1996) *Poesia e prosa*. M. Lucchesi (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Zibaldone di pensieri* in <http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leopardi/index.htm>.
- LOUW, B. (2006) “Collocation, corpora and criticism”. <http://ahds.ac.uk/litlangling/events/approaches/louw.htm>. Acesso em 03 de novembro de 2006.
- MUKAROVSKY, J. (1970) *Aesthetic function; norm and value as social facts*. Department of Slavic Languages and Literature. Ann Arbor, MI: University of Michigan.
- POUND, E. (1970) *ABC da literatura*. Trad. de José Paulo Paes e Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix.
- RUSSO, M. (2003) *Um só dorido coração: implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*. Viterbo: Sette Città.
- SANTACROCE, A. (2006) “La visio mentis dans l’infinito de Leopardi”. [www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/13-14/Santacroce.pdf](http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/13-14/Santacroce.pdf). Acesso em 02 de novembro de 2006.

SINCLAIR, J. (1993) *Corpus, concordance, collocation*. Oxford: Oxford University Press.

TAGNIN, S. E. O. (2005) *O jeito que a gente diz*. São Paulo: Disal.