



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
CURSO: LETRAS - TRADUÇÃO - PORTUGUÊS/ INGLÊS

**A TRADUÇÃO DE *COVE* (2018) DE CYNAN JONES (1975-) PARA O PORTUGUÊS  
BRASILEIRO: IDIOSSINCRASIAS DA NARRATIVA**

**ITALO DE MEDEIROS PARENTE**

Brasília - DF

2020

**ITALO DE MEDEIROS PARENTE**

**A TRADUÇÃO DE *COVE* (2018) DE CYNAN JONES (1975-) PARA O  
PORTUGUÊS BRASILEIRO: IDIOSSINCRASIAS DA NARRATIVA**

Projeto Final apresentado como requisito parcial  
à obtenção de menção na disciplina Projeto Final  
do Curso de Letras Tradução – Inglês, sob  
orientação da Professora Doutora Válmi Hatje-  
Faggion, da Universidade de Brasília (UnB).

**Brasília - DF**

**2020**

**ITALO DE MEDEIROS PARENTE**

**A TRADUÇÃO DE *COVE* (2018) DE CYNAN JONES (1975-) PARA O  
PORTUGUÊS BRASILEIRO: IDIOSSINCRASIAS DA NARRATIVA**

Projeto Final apresentado como requisito parcial  
à obtenção de menção na disciplina Projeto Final  
do Curso de Letras Tradução – Inglês, sob  
orientação da Professora Doutora Válmi Hatje-  
Faggion, da Universidade de Brasília (UnB).

**BANCA EXAMINADORA**

Orientadora: \_\_\_\_\_

Profa. Dr.<sup>a</sup> Válmi Hatje-Faggion

Universidade de Brasília – UnB

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras – IL

2ºExaminador: \_\_\_\_\_

Profa. Dr.<sup>a</sup> Rachael Anneliese Radhay

Universidade de Brasília – UnB

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras – IL

3ºExaminador: \_\_\_\_\_

Prof. M. Guilherme Pereira Rodrigues Borges

Universidade de Brasília – UnB

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras – IL

**Brasília,**

**2020**

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, professora Dr<sup>a</sup> Válmi Hatje-Faggion pela paciência, perseverança e orientação fundamental na elaboração deste Projeto Final.

A todos os professores da Universidade que compartilharam os conhecimentos essenciais para minha formação acadêmica e profissional.

A cada um dos professores que passaram por minha vida escolar e me ensinaram muito aquém do que os livros didáticos e tornaram a minha educação possível.

Aos meus pais, Evaldo e Dinara, à minha avó, Benedita, e à minha irmã, Layse, que me incentivaram e apoiaram durante toda minha formação.

À Camila por estar presente e me ouvir, incentivar e aconselhar, não apenas durante a construção deste Projeto Final, mas na vida.

A todos os meus amigos que me motivaram, aconselharam e compartilharam momentos de inseguranças e continuaram ao meu lado.

## RESUMO

O objetivo deste Projeto Final do curso de graduação em Letras - Tradução Inglês/Português é apresentar a tradução das primeiras quarenta laudas da novela *Cove* (2018) [2016] do escritor galês Cynan Jones, do inglês para o português brasileiro. Essa obra, que foi publicada originalmente no Reino Unido pela editora Granta Books, em 2016, ainda não tem tradução no Brasil. Nesta tradução, discutem-se as minhas escolhas adotadas no processo tradutório ao lidar com os aspectos relacionados à unidade de medida, oralidade e coloquialidade, itens lexicais criativos e à estrutura sintática particular de Jones com o objetivo de investigar as implicações e os impactos dessas escolhas para o leitor e o autor no sistema literário brasileiro. Para tanto, utiliza-se os conceitos de domesticação e estrangeirização da tradução de Lawrence Venuti (1995) e da tradução híbrida de Paulo Henriques Britto (2012) e as modalidades de tradução proposta por Francis Aubert (1998). Considera-se, ainda, os pressupostos teóricos apresentados por Itamar Even-Zohar (1990) sobre a teoria dos polissistemas e Gideon Toury (2012) sobre as normas e a tradução adequada e aceitável para descrever como a obra de Jones se insere na cultura de partida e de chegada. Como resultado, a tradução apresentou uma tendência de se alinhar ao texto de partida produzindo um texto estrangeirizado.

**Palavras-chave:** Tradução literária. Cynan Jones. *Cove*. Tradutor. Estrutura sintática particular.

## ABSTRACT

The purpose of this Final Project for the Letras - Tradução - Inglês/Português undergraduate course is to present a translation from English into Brazilian Portuguese of the first forty standard pages of the novella *Cove* by the Welsh author Cynan Jones. This work was originally published in the UK by Granta Books in 2016, no translation has been published so far in Brazil. This translation discusses my choices made during the translation process when dealing with aspects related to units of measurements, oral and colloquial language, creative lexical items, and the particular syntax structure chosen by Jones in order to investigate the implications and impacts of these choices on the reader and author in the Brazilian literary system. To this end, the concepts used are those of domestication and foreignization translation proposed by Lawrence Venuti (1995) and the hybrid translation by Paulo Henriques Britto (2012), also the translation modalities proposed by Francis Aubert. Additionally, it is considered the concepts of norms and adequate and acceptable translation by Gideon Toury (2012) and the polysystem theory by Itamar Even-Zohar (1990) in order to describe how Jones's work is perceived in the source and target cultures. As a result, the translation tended to align with the source text producing a foreignized version.

**Keywords:** Literary translation. Cynan Jones. *Cove*. Translator. Particular syntax structure.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>1. ESTUDOS DA TRADUÇÃO: CONSIDERAÇÕES GERAIS</b>	10
1.1 A Teoria dos polissistemas	10
1.2 Normas tradutórias e a tradução adequada e a tradução aceitável	11
1.3 Considerações acerca da tradução literária	13
1.4 Estratégia estrangeirizadora, estratégia domesticadora e estratégia híbrida	14
1.5 Escolhas desviantes e padrão	15
1.6 Modalidades da tradução	16
1.7 O tradutor: entre a teoria e a prática	17
1.8 Teoria da literatura: o gênero literário novela	19
1.8.1 A representação do fluxo de consciência	20
<b>2. O PROCESSO TRADUTÓRIO: DESCRIÇÃO, ANÁLISE E JUSTIFICATIVA</b>	22
2.1 Cynan Jones: obra e autor	22
2.2 A obra: Cove (2018)	23
2.3 Considerações acerca do processo tradutório	24
2.3.1 Estilo de escrita de Jones: peculiaridades	26
2.3.2 Posicionamento do pronome átono e as formas verbais analítica e sintética	28
2.3.3 Empréstimo de itens lexicais estrangeiros	30
2.3.4 Tradução de itens lexicais criativos	33
2.3.5 Tradução das unidades de medida	36
2.3.3 Tradução das marcas orais e coloquiais	38
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	40
<b>REFERÊNCIAS</b>	43

## INTRODUÇÃO

Neste Projeto Final é apresentada a minha tradução do inglês para o português das primeiras quarenta laudas da novela *Cove* do escritor galês Cynan Jones, primeiramente publicada no Reino Unido, em 2016, pela editora Granta Books. Para este Projeto Final foi escolhida a edição publicada pela editora Catapult nos Estados Unidos, em 2018. A escolha de se traduzir Jones foi motivada pela escrita peculiar do autor, o que poderia se tornar um desafio.

Neste Projeto Final o objetivo é traduzir as laudas e abordar os aspectos linguísticos empregados de modo peculiar pelo escritor galês, Jones, dentre eles destacam-se a estrutura sintática com a ausência ou acréscimo de pontuação, períodos curtos e elipses, além do uso de linguagem oral e coloquial. Objetiva-se, ainda, discutir sobre o processo seguido para realizar as minhas estratégias tradutórias e analisar as consequências delas no texto traduzido para o leitor brasileiro.

A fim de se atingir os objetivos propostos e corroborar na escolha de estratégia para se traduzir a linguagem oral presente em diálogos, itens lexicais criativos e as estruturas sintáticas de Jones em *Cove*, consideram-se os pressupostos teóricos da teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), a estratégia domesticadora e a estrangeirizadora de Lawrence Venuti (1995), a tradução híbrida e as estratégias de criação do efeito de verossimilhança da oralidade de Paulo Henriques Britto (2012), bem como a tradução adequada e aceitável de Gideon Toury (1995).

Esta proposta de tradução se justifica, pois, as obras de Cynan Jones têm ganhado um forte destaque internacional e, até o presente momento, não há nenhuma tradução de *Cove* publicada no Brasil. Trata-se de um autor que está se consagrando no Reino Unido e é ganhador de diversos prêmios internacionais, entre eles o prêmio da rede de comunicação britânica *BBC National Short Story Award 2017*, que premia anualmente os cinco melhores contos de até 8 mil palavras escritos por autores britânicos ou que residem no território do Reino Unido. A escolha da obra deve-se a esse prêmio de Jones, pois através dele conheci a publicação do conto *The Edge of the Shoal* (2016) no site *The New Yorker*. Entretanto, Jones lançou a versão estendida na forma de novela, *Cove* (2016), com o mesmo enredo do conto.

A crítica no jornal britânico *The Guardian*<sup>1</sup>, o modo de escrever e o enredo de *Cove* (2018) é comparado com o livro *The Old Man and the Sea* (1952) de Ernest Hemingway, mas

---

<sup>1</sup> Cove by Cynan Jones review – an intensely observed tale of survival at sea. The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/18/cove-by-cynan-jones-review>. Acesso em: 15 de nov. de 2019.



sem a presença da figura divina. Assim, Jones desponta como um talentoso escritor de língua inglesa da atualidade, o que levou com que algumas de suas obras fossem traduzidas para o alemão, italiano, francês, árabe.

Há traduções de obras de Jones para o português europeu, entre elas estão *Everything I Found on the Beach* (2011) traduzido para “Aquilo que Encontrei na Praia”(2018) e *The Dig* (2014) e sua tradução “A Cova”(2016). A obra *Cove* (2018) também foi publicada em Portugal e recebeu o título de “A Baía”(2017). A tradução de “A Baía” (2017) ficou a cargo da tradutora portuguesa Maria do Carmo Figueira que já traduziu obras como “O diabo veste Prada”(2006), de Lauren Weisberger e “A maldição de Hill House” (2018), de Shirley Jackson e integrou a equipe que traduziu os livros “Harry Potter e o Príncipe Misterioso” (2005) e “Harry Potter e os Talismãs da Morte”(2007). A tradutora também já ministrou oficinas sobre tradução na Universidade Lusófona.

A obra *Cove* (2018) é narrada em terceira pessoa e apresenta a história de um personagem que está de caiaque em alto mar para espalhar as cinzas de seu pai. Entretanto, o protagonista sofre um acidente que o leva a lutar por sua sobrevivência, sendo assim, através do recurso de fluxos de consciência, o protagonista reflete sobre quem realmente é.

Este Projeto final está dividido em Introdução, dois capítulos e Considerações Finais. O primeiro capítulo apresenta questões teóricas gerais sobre os Estudos da Tradução, o papel do tradutor e discute estratégias que podem auxiliar o tradutor em suas escolhas de tradução. No segundo capítulo, são apresentados o autor, Cynan Jones, vida e obra, e a obra *Cove*. Na subseção Processo Tradutório é apresentada a análise da tradução com exemplos e a discussão das dificuldades encontradas, além das estratégias para solucioná-las, seus impactos e suas implicações para o leitor e o autor no sistema literário brasileiro.

## 1. ESTUDOS DA TRADUÇÃO: CONSIDERAÇÕES GERAIS

Neste capítulo, é apresentado o aporte de cunho teórico que é utilizado na tradução e na análise da novela *Cove* (2018) de Cynan Jones. Tendo em vista que o tradutor literário exerce um papel essencial na divulgação cultural de conhecimentos e criação da imagem do que é passado para outras culturas, é de fundamental importância analisar como são feitas as suas estratégias tradutórias e o que elas implicam para o leitor. Dessa forma, são referenciados os teóricos que abordam questões relacionadas ao sistema da cultura de partida e de chegada, como a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), aos conceitos de normas e a tradução adequada e aceitável de Gideon Toury (2012), aos Estudos da Tradução e tradução literária, como Susan Bassnett (2005), André Lefevere (1992) e Paulo Henriques Britto (2012). As modalidades de tradução de Francis Aubert (1998). Além dos conceitos de estrangeirização e domesticação de Lawrence Venuti (1995) e a definição do gênero literário novela de Yves Stalloni (2007).

### 1.1 A Teoria dos polissistemas

Com o contato com textos do Formalismo Russo, a ideia de “sistemas” influencia o pesquisador israelense Itamar Even-Zohar (1990) que se distancia da visão do sistema com o enfoque estático originado na escola de Genebra e cunha o termo “polissistemas” para tornar claro o caráter heterogêneo e dinâmico dos sistemas. Even-Zohar reconhece a natureza histórica e dinâmica do sistema ao entender sistema como “a ideia de uma estrutura aberta que consiste de várias redes-de-relações desse tipo” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.12). O dinamismo pode ser entendido ao dizer que os sistemas que estão em uma posição de hierarquia em relação aos outros e que se correlacionam, podem perder a sua posição central para um estrato em posição periférica.

A partir da descrição sistêmica, Even-Zohar (1990) propõe uma investigação acerca de como as culturas se desenvolvem, mais precisamente, o sistema literário de forma isolada. Com essa finalidade, o pesquisador define os estratos do sistema literário em dois repertórios: os “canonizados”, obras literárias que estão em uma posição central dentro da cultura e mantidas como herança histórica; e os repertórios “não-canonizados”, obras que são rejeitadas e esquecidas pela comunidade. Para que o sistema literário dessa cultura não entre em colapso, é necessário que ocorra uma pressão pelos repertórios da “sub-cultura”, os quais Even-Zohar (1990) coloca como a literatura popular e arte popular, sobre a cultura canonizada. Só assim, ocorrerá o dinamismo esperado dentro do sistema literário. Além disso, qualquer repertório

literário possui um *status*, podendo ser do modelo “primário” ou “secundário”, inovador e conservador, respectivamente. Um exemplo de como ocorre o conservadorismo é quando um repertório é canonizado, e ainda não perdeu essa posição, assim, não há nenhuma mudança, qualquer produção é previsível, o que torna o sistema conservador.

Com os “polissistemas”, Even-Zohar (1990) abre espaço para estudar sobre as interferências que ocorrem tanto dentro de um próprio sistema literário quanto entre um polissistema e outro, as posições entre centro e periferia são dinâmicas. Dessa maneira, a literatura traduzida, que é considerada um subsistema dentro do polissistema literário, pode ocupar uma posição central dentro da cultura receptora, em três situações:

- a) quando um polissistema ainda não está cristalizado, isto é, quando uma literatura ainda está “jovem”, em seu processo de consolidação; (b) quando uma literatura é “periférica” (dentro de um vasto grupo de literatura correlatas), ou “fraca”, ou ambas; e (c) quando há mudanças de paradigma, crise, ou vácuos literários em uma literatura. (EVEN-ZOHAR, 1990, p.47)

Nessas situações, a tradução literária pode auxiliar no processo de desenvolvimento de uma língua ou cultura receptora, mas que para Even-Zohar (1990), pode representar um passo ao conservadorismo, sem inovação e revolução, já que pode influenciar os modelos das obras da cultura receptora.

Neste Projeto Final, a novela escolhida para tradução, *Cove* (2018) de Cynan Jones, insere-se dentro do polissistema britânico e que não faz parte do repertório canonizado, isto é, Jones não faz parte de autores já consagrados e consolidados que são considerados parte da herança cultural e exercem influência na literatura britânica. O sistema literário brasileiro é considerado novo em relação ao da cultura britânica, mesmo sendo um sistema literário com autores e repertórios relevantes para os Estudos da Literatura, assim, está em posição periférica em relação ao sistema literário britânico. Um outro fator que identifica a posição central da obra *Cove* (2018) é o grande número de obras traduzidas consumidas pela cultura brasileira.

Por meio da pesquisa de Even-Zohar (1990), pode-se analisar sobre o processo tradutório dentro da ótica da cultura e as interseções dentro do polissistema. Como consequência, deve-se identificar para qual polissistema está sendo traduzido e levar em conta a heterogeneidade e complexidade das escolhas tradutórias.

## **1.2 Normas tradutórias e a tradução adequada e a tradução aceitável**

A partir da abordagem de Even-Zohar (1990) dos polissistemas e da possibilidade de concentrar o foco de pesquisas no texto traduzido, Gideon Toury (1995) realiza trabalhos

descritivos sobre as características que diferenciam um texto traduzido de outros produzidos em um determinado polissistema.

Toury (1995) inaugura a vertente descritiva dos Estudos da Tradução, os Estudos Descritivos da Tradução, e passa a estudar a tradução a partir do texto de chegada e não mais do texto de partida, o que implica na consideração da cultura de chegada ao se traduzir.

Toury (2012) considera a tradução como uma atividade social, já que “[...] é um tipo de atividade que inevitavelmente envolve ao menos duas línguas e duas tradições culturais, isto é, ao menos dois conjuntos de sistemas de normas em cada nível.” (TOURY, 2012, p.56)<sup>2</sup>. Dessa maneira, Toury (2012) apresenta o conceito de normas, que segundo ele, é um conceito internalizado pelos indivíduos durante a socialização para toda atividade social relevante e que implica sanções para os comportamentos desviantes.

Em relação à atividade tradutória, Toury (1995) postula as “normas tradutórias” para todos os tipos de traduções. Entretanto, o pesquisador entende as normas não com uma visão prescritivista de dizer o que se deve fazer, uma regra, mas como coerções culturais e sociais inerentes à certa cultura, época e comunidade. Sendo assim, o comportamento tradutório dentro de uma cultura manifesta regularidades que, caso o tradutor não consiga explicar seus desvios, as pessoas da cultura receptora irão perceber essa falha do tradutor em aderir às práticas já sancionadas. (TOURY, 2012).

Dentre as “normas tradutórias”, Toury (1995) aponta as normas iniciais, as normas preliminares e as normas operacionais. De acordo com as normas iniciais, um tradutor pode escolher dois caminhos: 1) se submeter às normas do texto de partida ou 2) se submeter às normas da cultura de chegada. Quando o primeiro é adotado, a tradução tenderá, conseqüentemente, a se submeter às normas da linguagem e cultura de partida. Essa tendência é caracterizada como a busca pela “tradução adequada” e podem surgir incompatibilidades com as normas da cultura de chegada. Já quando o segundo caminho é seguido, caracterizado pela “tradução aceitável”, o sistema de normas da cultura de chegada é priorizado e, assim, ocorrerão deslocamentos (*shifts*) inevitáveis. Em ambos os casos, o deslocamento estará presente, visto que são considerados “verdadeiros universais da tradução” (TOURY, 2012, p. 57).

Por mais que sejam consideradas “iniciais”, as normas iniciais não dizem respeito à ordem cronológica de aplicação, mas sobre o grau de relevância em relação às normas preliminares e operacionais e que podem ser aplicadas a qualquer momento do processo

---

<sup>2</sup> “[...] is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norm-systems on each level.” Tradução nossa.

tradutório. As normas preliminares estão ligadas à política de tradução e se referem aos fatores que moldam a escolha do texto a ser traduzido. Já as normas operacionais são consideradas como as direções das escolhas eleitas durante o processo tradutório em si.

### 1.3 Considerações acerca da tradução literária

Roman Jakobson (2010), estabelece as seguintes seis funções distintas da linguagem: 1) a função emotiva, em que a ênfase incide no papel do emissor; 2) a referencial, no referente; 3) apelativa, no receptor; 4) metalinguística, no código utilizado; 5) a fática, no canal para transmissão; e, por fim, 6) a função poética, na qual a ênfase se dá na própria mensagem, no próprio texto. É nessa função poética em que o texto literário é predominantemente composto, já que, na escrita desse tipo de texto, o autor se preocupa em transmitir uma mensagem com a escolha de palavras, com uso de figuras de linguagem e, muitas vezes, com a estrutura estética.

Britto (2012, p. 59) faz menção ao uso da função poética do texto literário para relatar sobre a função da tradução, que vem a ser a de transmitir um texto na língua T para uma língua T<sup>1</sup> e que possa ser lido pelos falantes dessa mesma língua T<sup>1</sup>. Para isso, deve ocorrer uma correspondência entre os textos de forma que não se limite ao plano do significado; o texto traduzido deve conter características do significante, transpor o mesmo grau de coloquialidade ou formalidade do texto original.

Acerca da tradução literária, Susan Bassnett (2005) relata a necessidade de uma junção entre teoria e prática, pois não há como exercer um sem o outro. Para Bassnett (2005, p. 83-86), o papel do tradutor é intrínseco ao papel de leitor, já que o primeiro passo da atividade tradutória é ler/traduzir o texto na língua de partida e, a partir dessa decodificação, traduzir para a língua de chegada. Além de traduzir, a tarefa do tradutor é de interpretar e se atentar tanto ao sistema da língua de partida quanto ao sistema para a qual se traduz.

Susan Bassnett (2005, p. 114) ainda apresenta que o tradutor de prosa pode cometer incongruências em sua atividade tradutória quando considera o conteúdo como separado da forma, dado que, de acordo com Iser (1974, p. 277 *apud* BASSNETT, 2005, p. 119), as frases do texto literário “são sempre uma indicação de algo que está por vir, a estrutura que é prenunciada pelo seu conteúdo específico.”<sup>3</sup>

André Lefevere (1992) considera a tradução como o

---

<sup>3</sup> “[...] are always an indication of something that is to come, the structure of which is foreshadowed by their specific content.” Tradução nossa.

[...] tipo mais reconhecível de reescrita, e potencialmente o mais influente já que é capaz de projetar a imagem de um autor e/ou uma (série de) obra(s) em outra cultura, elevando esse autor e/ou essas obras para além dos limites da sua cultura de origem [...] (LEFEVERE, 1992, p. 9)

Assim, Lefevere (1992) chama a atenção para essa capacidade dos tradutores de divulgar e criar imagens de toda uma literatura ou de um autor e que são influenciados por determinada posição em que ocupam em determinada instituição. Dessa maneira, Lefevere (1992, p. xi) aponta que a reescrita pode se tornar uma efetiva ferramenta de manipulação a serviço do poder e que pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e sociedade, sendo a porta de entrada para novos gêneros literários e conceitos; entretanto, a reescrita pode limitar o processo de inovação ou distorcer uma ideia.

Lefevere (1992, p. 2) destaca a importância dos reescritores em toda a história do conhecimento através de diferentes culturas, como é o caso dos escravos gregos que tinham o papel de compilar as antologias dos clássicos gregos para ensinar os filhos romanos. Já no século XX, há uma mudança no papel desempenhado pelos tradutores/reescritores e que passa a ser o de transpor uma obra original para diferentes culturas, essa mudança deve-se a duas principais razões: o livro deixou de ocupar uma posição central no ensino de escrita e na transmissão de valores, além da divisão entre “alta” e “baixa” literatura, ou seja, nos termos de Even-Zohar (1990), uma literatura pertencente ao cânone literário de um sistema hegemônico e a de um repertório “não-canonizado”, respectivamente

Dessa forma, a tradução literária deixou de ser vista como um processo mecânico e o tradutor passou a exercer um papel essencial de mediador que possibilita a troca e transmissão cultural e que pode ajudar a transformar um sistema literário com a introdução de novos gêneros e formas de escrita. A tradução é uma forma de manipulação efetiva e que, tal como as implicações das escolhas do tradutor, merece ser estudada.

#### **1.4 Estratégia estrangeirizadora, estratégia domesticadora e estratégia híbrida**

Friedrich Schleiermacher (1813) apresenta dois diferentes métodos de tradução; ou o tradutor leva o leitor até o autor ou o caminho inverso, isto é, o tradutor leva o autor em direção ao leitor. Partindo das concepções do estudo de Schleiermacher (1813), Lawrence Venuti (1995) analisa sobre a invisibilidade do tradutor na cultura anglo-americana e expõe duas estratégias de tradução: a estrangeirizadora e a domesticadora.

Quanto à estrangeirização, Venuti (1995, p.20) a define como sendo uma construção estratégica em que os valores presentes da cultura do texto estrangeiro são mantidos no texto traduzido. O pesquisador diz ainda que, ao adotar essa estratégia para traduzir um texto estrangeiro, o tradutor pode se desviar das normas da cultura receptora o que implica um texto traduzido que pode causar estranhamento para o leitor da tradução. Para Venuti (1995, p. 20), a estrangeirização pode ser uma forma de resistência na qual o tradutor se torna visível ao traduzir.

Venuti (1995, p.17) aponta que a domesticação é a reescritura de textos estrangeiros adotando um discurso transparente em que há uma redução das diferenças linguísticas entre culturas. Como consequência, o texto traduzido se torna fluido, já que mesmo sendo impossível remover todas as diferenças culturais, há uma clara redução. Assim, o trabalho do tradutor se torna invisível quando opta por tal estratégia ao se traduzir de uma cultura periférica para a cultura anglo-americana, hegemônica.

Sobre o uso da domesticação e estrangeirização como estratégias tradutórias, Britto (2012) afirma que a adoção radical de apenas uma dessas estratégias é algo inatingível e, na prática, tornaria o texto traduzido ilegível. Portanto, o tradutor literário deve buscar o meio termo entre as estratégias e há uma série de fatores para determinar o grau de domesticação e estrangeirização, como o grau de prestígio do autor, isto é, quanto mais prestigiado ele for, a tendência é pela estrangeirização, por ter um estilo determinado. Além disso, com a facilidade na busca por informação, o leitor contemporâneo quer ter um maior acesso à cultura da obra estrangeira, o que resulta em uma tendência menos domesticadora (BRITTO, 2012).

### **1.5 Escolhas desviantes e padrão**

Ao beber das águas da *Poética do Traduzir* de Henri Meschonnic (1999), Britto (2012) recorre do princípio do traduzir o marcado pelo marcado e o não marcado pelo não marcado. De acordo com Britto (2012, p. 67), o marcado e o não marcado vem a ser, respectivamente, “desviante” e “padrão”. Para o pesquisador, os elementos do texto de partida que um leitor nativo consideraria convencionais devem corresponder, na tradução, a elementos considerados da mesma forma pelos leitores da língua de chegada. Por outro lado, quando o autor do texto de partida faz do uso de algum recurso, desviante, que chama a atenção do leitor, é chamado de marcado. Com o objetivo de sintetizar seu pensamento, Britto (2012, p.67) afirma que o tradutor precisa se atentar ao fato de não causar uma sensação de estranhamento no leitor quando no texto da obra estrangeira está tudo normalizado, muito menos no caminho inverso, quando no original há uma construção incomum e na tradução é apagado, tornando o texto simples,

A fim de não violar esse princípio, o tradutor de textos literários “não pode se limitar a traduzir o sentido geral do texto, [...] precisa reproduzir também as características de estilo do tradutor.” (BRITTO, 2012, p. 69-70). Para isso, o tradutor necessita buscar informações sobre a obra e autor, pois algumas características podem ser típicas da sintaxe da língua e não propriamente da obra em si.

## 1.6 Modalidades da tradução

Francis Aubert (1998) faz uma revisão do modelo descritivo de Vinay e Darbelnet (1958) que tinham como objetivo criar uma referência didática para a formação de tradutores, a esse conjunto de procedimentos, propuseram o nome de “procedimentos técnicos da tradução”. Há uma organização para tais de acordo com o “grau” de proximidade com o texto de partida, variando entre “grau zero”, empréstimo, até o grau da “adaptação”.

Aubert (1998, p.103) relata que as adaptações para seu modelo foram feitas a fim de descrever o grau de proximidade ou distância entre o texto de partida e o texto traduzido e que esse modelo buscava descrever os produtos da tradução e não mais os procedimentos, assim, em vez de “procedimentos da tradução”, Aubert (1998) chama seu modelo de “modalidades da tradução”.

Aubert (1998, p.105-109) representa sua escala de diferenciação em treze modalidades de tradução: omissão, transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, explicitação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica, erro e correção. Entretanto, destaca-se a transcrição, o empréstimo, a tradução literal, a transposição e a explicitação como modalidades presentes na tradução deste Projeto Final. As treze modalidades são as seguintes:

- a) Omissão – Ocorre quando um segmento textual do texto de partida e a informação nele contida não podem ser recuperados no texto traduzido;
- b) Transcrição – Este é considerado o “grau zero” de distância entre o texto de partida e a tradução e inclui segmentos que pertencem a ambas as línguas envolvidas ou a uma terceira;
- c) Empréstimo – É a reprodução de um elemento textual do texto de partida no texto traduzido com ou sem marcadores (aspas, itálico ou negrito);
- d) Decalque – É quando uma palavra ou expressão é emprestada da língua de partida, mas que ocorre adaptações gráfica e/ou morfológicas para ser usada na língua receptora;
- e) Tradução literal – Para que ocorra a tradução literal, a ocorrência do texto de partida e o texto traduzido devem seguir quatro critérios: 1) o mesmo número de palavras, 2) a



- mesma ordem sintática, 3) a mesma categoria gramatical e 4) as mesmas opções lexicais, o que configura um sinônimo interlinguístico;
- f) Transposição – Caso a ocorrência não cumpra alguns dos três primeiros critérios da tradução literal, mas ocorra um rearranjo morfossintático, ela é considerada transposição;
  - g) Explicitação – A explicitação ocorre quando uma informação está implícita no texto de partida e torna-se explícita no texto traduzido.
  - h) Modulação – É quando um segmento textual é traduzido de forma em que os significados do texto de partida e do texto traduzido se diferem, mas o sentido é mantido.
  - i) Adaptação – Ocorre quando há uma assimilação cultural e que ocorre a correspondência de sentido no texto traduzido
  - j) Tradução intersemiótica – É a tradução que o meio do texto de partida e do texto traduzido se diferem, como a tradução de uma imagem em forma de texto.
  - k) Erro – Quando o tradutor comete “erros” em sua tradução. Aubert (1998, p. 109) diz que essa categoria não compreende as traduções vistas como “inadequadas”.
  - l) Correção – Quando ocorre erros linguísticos ou factuais no texto de partida e o tradutor opta por “corrigi-los” o texto traduzido.
  - m) Acréscimo – Ocorre quando qualquer segmento de texto é incluído no texto traduzido sem ser motivado por algum conteúdo implícito ou explícito.

### **1.7 O tradutor: entre a teoria e a prática**

Durante a primeira etapa do processo de tradução, na leitura do texto de partida em que o tradutor se atenta para as normas iniciais (TOURY, 2012), ele identifica elementos que o levarão a adotar estratégias para suas escolhas tradutórias que priorizem o sistema da cultura receptora e suas normas, ou o sistema da cultura de partida e suas normas linguísticas. Entretanto, essas escolhas podem divergir com a gramática tradicional padrão da língua para qual se traduz.

Britto (2012) atenta para os diferentes níveis de rigidez entre a sintaxe do inglês e do português, a sintaxe do português admite mais inversões sintáticas, ou seja, de acordo com Miotto (2007, 41), os constituintes de uma determinada frase não têm uma extensão determinada e a sintaxe procura delimitá-los a partir de um núcleo, o que torna possível que as unidades sintáticas se movimentem em torno desse núcleo, o que confirma a teoria de Britto (2012).

Para Britto (2012, 74) na sintaxe inglesa, só é permitida em situações específicas. O pesquisador observa que, no caso dos registros gramaticais, o caso se inverte: a gramática portuguesa tende a adotar uma posição prescritiva de como o falante brasileiro deve se expressar, já a inglesa, tende a registrar o uso da língua de seus falantes.

A partir disso, Britto (2012) concentra-se na tradução de diálogos que alcancem um efeito de verossimilhança, isto é, “algo que parece real, sem necessariamente ser”(BRITTO, 2012, p. 86). O tradutor necessita identificar as marcas textuais a fim de se atingir esse efeito, as chamadas marcas de oralidade. As marcas de oralidade podem ser fonéticas, morfossintáticas ou lexicais, porém, o Britto considera as marcas morfossintáticas mais úteis para se atingir o efeito de verossimilhança na tradução de diálogos por não haver tanta variação local ou temporal. Além disso, essas marcas tendem a evitar uma tradução que permanece por um tempo maior, o que poderia não ocorrer com as marcas lexicais por conta da “vida útil” de coloquialismos e gírias de um período.

Segundo Britto (2012, p. 96), há dois sistemas de tempo, modo e aspecto diferentes no português brasileiro, um para a língua formal e escrita e outro para língua informal e falada. Para o primeiro sistema, há a preferência pela forma verbal sintética, que utiliza um único vocábulo, para marcar o pretérito mais-que-perfeito (ex.: estudara) e para o futuro do presente (ex.: estudarei); para o segundo, a preferência se dá pela forma analítica que, além do verbo principal, utiliza um auxiliar pretérito mais-que-perfeito (ter/haver + particípio do verbo principal) futuro do presente (ir + infinitivo do verbo principal).

Cunha e Cintra (2016) confirmam o que Britto (2012) relata sobre as formas sintéticas e analíticas para futuro do presente. Entretanto, nos termos dos gramáticos, a forma que utiliza um único vocábulo para compor o tempo verbal é chamada de forma simples e a analítica é chamada de forma composta. Cunha e Cintra (2016, p. 474) afirmam que “na língua, o futuro [do presente] simples é de emprego relativamente raro.” Apesar de não haver uma distinção na gramática tradicional sobre a forma preferível na língua falada para o pretérito mais-que-perfeito, o que os tradutores, como Britto, fazem, pode divergir.

O artifício de substituir as formas verbais sintéticas pelas as formas analíticas tem a finalidade de criar o efeito de verossimilhança da fala brasileira, entretanto, segundo Britto (2012, p.97), a forma sintética pode soar artificial no Brasil e o uso da analítica para grifar esses tempos verbais também é aceitável na escrita formal.

Segundo Britto (2012), um outro meio para se chegar ao efeito de verossimilhança em contextos mais informais é o uso redundante do sujeito. Portanto, mesmo em casos que se pode inferir a pessoa do sujeito por meio da desinência verbal, no português brasileiro, é comum o

aparecimento dessa redundância. Em trechos de fluxos de consciência e diálogos de *Cove* (2016), houve a preferência pela adoção desse artifício.

Britto (2012) ainda propõe a análise da linguagem do texto de partida e destaca que na tradução de diálogos o tradutor literário deve se atentar à tendência do português brasileiro de usar o pronome na posição proclítica (antes do verbo) e não na posição de ênclise (depois do verbo). Assim, ao optar por colocações proclíticas, o tradutor atingirá a verossimilhança da oralidade em suas traduções para o português brasileiro.

A colocação dos pronomes oblíquos átonos na posição de próclise em detrimento a posição de ênclise é uma questão discutida por muitos teóricos e gramáticos, visto que as gramáticas portuguesas costumam prescrever normas que não são as mesmas da língua falada. Entretanto, mesmo tendo em vista que ainda há normas que diferenciam a língua falada da gramática, observa-se uma tendência de mudança ao consultar a “Nova gramática do português contemporâneo” de Cunha e Cintra (2016). Com relação à colocação pronominal, Cunha & Cintra (2016, p. 330-331) apresentam como característica do português do Brasil a possibilidade da posição de próclise ao se iniciar a frase com pronomes e em orações principais e coordenadas sem que haja a necessidade de uma palavra atrativa.

Valadares e Silva (2015) analisam textos jornalísticos publicados entre os meses de agosto e setembro de 2014 na revista *Época* e destacam que há ocorrências de próclise até mesmo em textos escritos mais formais do português brasileiro. Os pesquisadores observaram que mesmo em casos que a gramática tradicional prescreve o uso da ênclise, isto é, sem palavras atrativas, os jornalistas optaram pelo uso proclítico dos pronomes átonos; entretanto, com menor ocorrência em inícios de frases e após o uso da vírgula. A respeito da pesquisa com base na escrita jornalística, Marcos Bagno afirma que

é, sim, uma excelente fonte para a pesquisa linguística do português brasileiro culto urbano escrito. [...] Quando inovações linguísticas se cristalizam na escrita culta, é porque já se incorporaram definitivamente à gramática da língua, uma vez que a língua escrita culta, como é bem sabido, é mais conservadora e leva mais tempo para absorver as variantes inovadoras, que se manifestam primeiramente na língua falada. (BAGNO, 2001 *apud* VALADARES e SILVA, 2015, p. 12).

## **1.8 Teoria da literatura: o gênero literário novela**

Para Yves Stalloni (2007), o gênero literário definido como novela surge na França ainda no período da Idade Média, com a obra “O Decamerão” de Boccaccio, com influências das trovas e dos contos em versos. Já na época clássica, houve uma preferência de escritores de renome, como Madame de Lafayette, pelo uso da novela. Essa tendência foi vista como uma

oposição ao alongamento do gênero romance. Com o passar dos anos, a novela consegue se estabelecer como gênero graças a autores como Honoré de Balzac e Émile Zola.

Uma das dificuldades enfrentadas para que as obras sejam enquadradas como novela é devido a própria definição do gênero, já que a etimologia da palavra novela deriva de outras línguas, como o francês *novelle* e o inglês *novel*. O dicionário Houaiss da língua portuguesa traz a seguinte definição:

1 Rubrica: literatura. narrativa breve, maior do que um conto e menor do que um romance, e que se caracteriza por apresentar uma espécie de concentração temática em torno de um número restrito de personagens

Dessa maneira, Stalloni (2007) propõe a observação de dois pontos centrais para essa análise: a narração (narrativa ou relato) e o formato (geralmente breve). Esses dois pontos também guiam para a diferenciação entre o gênero do romance, novela e conto, entretanto, dizer que a novela é um gênero breve não basta, pois há outros exemplos, tal como o conto.

Para estabelecer uma análise complementar, Stalloni (2007) defende três particularidades sobre o gênero da novela: a unidade da ação, a narração monódica e a ambição da verdade. Nessa primeira, a ação se concentra em um acontecimento particular no qual a narração gira em torno, o que faz com que essa obra seja de leitura rápida. Já a segunda, trata-se de uma narração com um único narrador que, por vezes, é o próprio autor relatando um acontecimento vivenciado por ele mesmo, verídico ou fictício. Por último, refere-se sobre a relação da novela com a realidade, “a novela dá uma visão do mundo apresentada como fiel. Refletindo sobre as relações entre novela e sociedade” (STALLONI, 2007, p. 117).

Em *Cove* (2018), não ocorre uma ambientação sobre o personagem, no primeiro momento da narrativa os personagens já estão envolvidos na ação. Os acontecimentos que antecedem a narrativa não são desenvolvidos da forma como aconteceria no romance, já que é de maior extensão e há um foco em mais de um acontecimento. Além disso, na obra de Jones, a narração se centra na ação do personagem principal, sem construir um retrato da paisagem por meio da descrição e, apesar de ocorrerem devaneios sobre o real e imaginário, não entra no âmbito da fantasia.

### **1.8.1 A representação do fluxo de consciência**

No âmbito da literatura, os autores dispõem de uma gama variada de artifícios para compor os personagens. Com a intenção de adicionar a consciência humana na ficção, alguns escritores utilizaram elementos da psicologia, como o conceito de fluxo de consciência. William

James (1950) cunha o termo *stream of consciousness* [fluxo de consciência] para dizer que a consciência de algum modo continua, os pensamentos existem no viés da continuidade.

Robert Humphrey (1976, p.21) destaca quatro técnicas em que o autor pode adotar para representar o fluxo de consciência em sua escrita: o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, o solilóquio e a descrição onisciente.

O monólogo interior direto é a técnica usada

para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente de maneira como esses processos existem em diversos níveis de controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada. (HUMPHREY, 1976, P.22).

Essa técnica ocorre quando é apresentada, em primeira pessoa, sem ou com pouca interferência do autor por vezes pode aparecer as marcações como: “ele disse” ou “ele pensou”. Com relação ao tempo verbal, ele é indeterminado, podendo ser usado o presente, passado ou futuro conforme o personagem dita.

O monólogo interior indireto se difere do monólogo interior direto por apresentar a presença do autor e é marcada pelo uso da terceira pessoa como ponto de vista para o que foi dito em primeira pessoa. Essa técnica pode ser combinada com o monólogo direto. (HUMPHREY, 1976)

Já a técnica de solilóquio pressupõe uma audiência, o que confere outras características que estavam presentes no monólogo interior. O solilóquio tem como função “comunicar emoções e ideias que se relacionam a uma trama e ação; ao passo que a finalidade do monólogo interior consiste [...] em comunicar identidade psíquica” (HUMPHREY, 1976, p. 32). Por prever a presença de uma platéia, o solilóquio pode apresentar um grau menor de sinceridade.

Para Humphrey (1976), a técnica de descrição onisciente é a que apresenta uma menor eficácia para representar o fluxo de consciência, visto que é a representação de forma objetiva dos pensamentos não-pronunciados ao mesmo tempo em que ocorrem outros processos na narrativa. Essa representação pode se dar em um diálogo com as falas dos personagens ao mesmo tempo em que os processos psíquicos são apresentados em destaque.

## 2. O PROCESSO TRADUTÓRIO: DESCRIÇÃO, ANÁLISE E JUSTIFICATIVA

Neste capítulo são apresentadas questões referentes à vida do autor Cynan Jones, seu processo de escrita e suas obras mais notórias. É apresentado um breve relato acerca do meu processo de tradução de parte da novela *Cove* (2018) de Cynan Jones, em que destaco as dificuldades e as questões mais gerais sobre o processo de tradução. A partir de exemplos de trechos do meu texto traduzido e seus correspondentes do texto de partida, descrevo, analiso e justifico as estratégias nas minhas escolhas tradutórias sempre atentando às particularidades da linguagem empregada no texto de partida.

### 2.1 Cynan Jones: obra e autor

Cynan Jones nasceu na pequena cidade costeira de Aberaeron, no País de Gales (Wales), em 1975. Antes de se dedicar à escrita literária, Jones trabalhou em um aquário, em uma escola local como mentor e na cidade escocesa de Glasgow como redator *freelancer*. Até que, com vinte e oito anos, decidiu sair do emprego e se dedicar somente a literatura. De acordo com a entrevista concedida à *BBC News* em 2017, Jones não costuma se ligar aos luxos materiais, o autor vive com a esposa Charmian em um chalé construído por ele mesmo. Jones mantém o mesmo processo de escrita por anos, ele entra em imersão completa quando decide passar uma história para o papel. Entretanto, esse período costuma ser rápido, segundo o próprio autor em entrevista à *BBC News*:

Eu desligo meu celular, ignoro os *posts* e não faço nada além de escrever. Minha esposa observa o progresso e fica afastada até que esteja pronto. Geralmente, o processo de escrita não leva mais do que três semanas para cada romance.<sup>4</sup>

A maneira de viver de Jones influencia os temas de suas obras, que incluem a vida rural galesa com, principalmente, personagens masculinos lutando contra dificuldades, muitas vezes físicas, e como se sentem em relação a isso. Em razão da preferência de Jones por personagens masculinos, pode-se estabelecer semelhanças com autores que também escrevem utilizando os mesmos artifícios, o que faz com que ele seja comparado com o escritor estadunidense Ernest

---

<sup>4</sup> “I’ll turn my phone off, ignore the post and do nothing but write. My wife sees it coming and keeps away until it’s done. Usually, the writing process takes no more than three weeks for each novel” Tradução nossa.

Hemingway. Em entrevista ao site de críticas *Wales Arts Review* em 2017, Jones não nega a influência, dado que, para o escritor, os livros lidos sempre estarão na cabeça do leitor<sup>5</sup>.

No primeiro romance de Jones, *The Long Dry* (2006), o autor faz um relato sobre um fazendeiro a procura de uma vaca. A seca mencionada no título da obra se deve a sede do animal e aos sentimentos de ansiedade do protagonista. Por essa obra, Jones ganhou, em 2007, o prêmio Betty Trask, que premia as melhores primeiras novelas ou romances de autores com menos de trinta e cinco anos e que sejam de algum país da chamada Commonwealth, uma organização intergovernamental que promove a igualdade entre os ex-países membros do Império Britânico.

A segunda obra foi *Everything I Found on the Beach* (2011), em seguida do livro *Bird, Blood, Snow* (2012). A obra de Jones que lhe deu uma maior notoriedade por parte da imprensa é o romance *The Dig* (2014), o qual relata a história de um pastor de ovelhas e um vendedor de texugos para rinhas até que as histórias dos dois se encontram. Esse romance deu a Jones os prêmios de Wales Book of the Year Fiction Prize 2015, Jerwood Fiction Uncovered Prize em 2014. O último trabalho de Jones é a coletânea de histórias distópicas chamado *Stillicide* (2020).

## 2.2 A obra: *Cove* (2018)

Escolhida como objeto de tradução para este Projeto Final, a novela *Cove* (2018), de Cynan Jones, foi publicada no Reino Unido pela editora Granta Books, em 2016, e nos Estados Unidos da América pela editora Catapult, em 2018. Segundo Jones, ao ser entrevistado por Nic North para a BBC News, o enredo teria surgido na mente do escritor enquanto ele estava sentado à beira de um precipício olhando para o mar e imaginando como seria se houvesse alguém à deriva em um caiaque. Dessa forma, a experiência e a região, na qual o autor vive, se refletem na maioria de suas obras, como em *Cove*. Além de *Cove*, esse enredo deu origem a um conto intitulado *The Edge of the Shoal* com a finalidade de participar de uma competição da BBC. Como consequência do trabalho de Jones, o autor ganhou o prêmio *BBC National Short Story Award* 2017 e a publicação no jornal americano *The New Yorker*.

A novela *Cove* (2018) é narrada em terceira pessoa e relata a história de um personagem, que não é identificado pelo nome, e que navega pelo oceano para pescar e espalhar as cinzas de

---

<sup>5</sup> “When you sit down to write, everything you’ve read is on your mind. Far greater writers are looking over your shoulder. That being the case, you damn well better write a good book... *The Old Man and the Sea* was there, as was Garcia Marquez’s *Story of a Shipwrecked Sailor*, and *Life of Pi*. I didn’t read *Pincher Martin* until after it was written, and I hadn’t seen *All is Lost*. I re-read *Robinson Crusoe*, Coetzee’s *Foe*. *The Swiss Family Robinson*. *Moby Dick*. It’s all there.” Disponível em: <https://www.walesartsreview.org/the-story-is-god-an-interview-with-cynan-jones/>

seu pai pelo mar. Há ainda, mesmo em pequena escala, trechos em primeira pessoa, como em fluxos de consciência do protagonista e partes de diálogos. Além da urna de seu pai, poucas coisas acompanham o personagem principal, como seu caiaque, um celular sem bateria, itens de pesca e de primeiros socorros e um pouco de água. Durante essa jornada, o protagonista é atingido por um raio que o deixou fisicamente ferido e com uma desidratação que afeta sua memória, trazendo assim, a confusão sobre estar vivendo a realidade ou apenas uma imaginação. Nessa luta contra as intempéries da natureza e pela sua sobrevivência, o personagem se depara com diversos animais e também com pensamentos sobre as experiências com seu pai e uma possível esposa grávida a espera de seu retorno, o que o faz duvidar de sua possível existência.

Essa falta de informação sobre o protagonista é um recurso artístico utilizado propositalmente por Jones para fazer com que o leitor consiga imaginar e criar parte da relação do personagem com o enredo. Jones, em entrevista para *New Yorker*, afirma:

não sei ao certo se a ficção deve fornecer ao leitor uma imagem completa de uma pessoa. A realidade não é assim. Construimos nossa imagem do outro por meio de suposições com base nas pequenas coisas que nos mostram.<sup>6</sup> (JONES, 2016).

Para compor a narrativa, Jones utiliza uma linguagem tanto poética quanto descritiva. Há, também, o uso da terminologia técnica que aparece nos termos náuticos ao descrever a pesca, a tempestade e partes do barco. Em *Cove*, Jones opta pelo uso comedido de adjetivos, há uma preferência por substantivos que transportam a exatidão do objeto a ser descrito; as frases são predominantemente curtas; um aspecto interessante é que entre os parágrafos há um espaçamento deixado em branco, como se o autor quisesse passar o sentimento de vazio do protagonista em relação ao local da narrativa.

### 2.3 Considerações acerca do processo tradutório

Nesta seção, são apresentadas as considerações acerca do meu processo de tradução de parte da novela *Cove* (2018) de Cynan Jones.

Inicialmente são identificadas as etapas em que a tradução ocorreu, bem como a análise da linguagem empregada por Jones por meio da leitura da obra. Além disso, são apresentadas as ferramentas consultadas e utilizadas nesse processo.

---

<sup>6</sup> “I’m not sure fiction should provide the reader with a thorough picture of a person. Reality doesn’t. We build our ideas of others through assumptions we make based on the small things they show.” Tradução nossa.



Em seguida, os 25 Exemplos são dispostos em formato recuado para a melhor visualização com o texto de partida correspondente seguido da minha tradução. Após o trecho citado, entre parênteses aparece o nome do autor e o ano; e junto ao texto traduzido, o nome do tradutor e o ano. Em negrito estão as marcações do que está sendo analisado em cada exemplo. Por meio deles, discute-se as estratégias escolhidas para a tradução de unidades de medida e itens lexicais criativos, bem como a maneira em que se deu a alternância da colocação pronominal, manutenção da pontuação, a adoção da linguagem oral. Além disso, discute-se, ainda, a escolha da forma verbal de acordo com o contexto do texto de partida.

Inicialmente, o objeto para o projeto de tradução seria o ganhador do prêmio *BBC National Short Story Award* (Premiação Nacional de Contos da BBC) intitulado *The Edge of the Shoal* publicado no *The New Yorker*, em 2016, e mais um conto ganhador do mesmo prêmio. Entretanto, para manter o mesmo estilo de linguagem e de tradução, optei pela escolha do livro *Cove* (2018) de Cynan Jones, mantendo, assim, o enredo da escolha original. O texto de partida foi extraído da versão digital sem a numeração oficial de páginas e convertida para ser traduzido utilizando o software on-line *Smartcat*.

Durante a tradução de *Cove* (2018), a linguagem presente, a relação entre a imagem criada no leitor e a maneira com que Jones compõe a narrativa, com uma escolha lexical e gramatical marcante, foram desafios com os quais lidei a fim de responder a esses artifícios da composição artística no texto traduzido. A consulta em dicionários foi essencial para optar pela melhor escolha que não comprometesse a fluência e a imagem da obra estrangeira. Entre os materiais consultados em língua inglesa, estão: o *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, os dicionários online *Cambridge Dictionary*, *Merriam-Webster* e *Collins*. Esse último apresenta a frequência da palavra como uma de suas funcionalidades e tem como base o COBUILD, um grande *corpus* de língua inglesa. Assim, pude verificar se o item lexical era de uso comum ou raro e utilizar a melhor palavra como tradução. Já para a língua portuguesa, utilizei a versão 3.0 do dicionário digital Houaiss.

A partir da análise do texto de partida e com o decorrer da tradução, optei por fazer escolhas que priorizassem a estrutura de escrita de Cynan Jones, a qual é caracterizada pela presença de períodos curtos e descritivos para criar determinada imagem no leitor. Embora eu tenha optado por tradução adequada ao utilizar uma estratégia que privilegia a estrutura sintática de *Cove* e pela transcrição de alguns itens lexicais na língua inglesa, fiz escolhas que mantivessem a fluidez no texto na língua de chegada, o português brasileiro, sem que causasse estranhamentos não-intencionais no leitor. Assim, ao aderir tanto às normas do texto de partida

quanto às da cultura receptora, realizei uma tradução que, nos termos de Toury (2012) está entre a tradução aceitável e a tradução adequada.

A seguir, são apresentados 25 exemplos de trechos da minha tradução de *Cove* (2018) em que são tecidos comentários, análises e descrições das estratégias de tradução adotadas. Com a finalidade de sustentar as escolhas tradutórias, utilizam-se as considerações postuladas por Britto (2012) para a oralidade e as modalidades da tradução de Aubert (1998). Para outras situações em que essas considerações não eram adequadas, considerou-se os estudos sobre a adoção das normas do texto de partida ou das normas da cultura receptora, tradução adequada ou tradução aceitável, respectivamente (TOURY, 1995). Além dessas bases teóricas adotadas, a consulta a dicionários e a gramática de Cunha & Cintra (2016) foi primordial.

### **2.3.1 Estilo de escrita de Jones: peculiaridades**

Nos Exemplos, a seguir, são apresentadas algumas ocorrências em que o estilo de escrita de Cynan Jones é evidenciado. Esse estilo é marcado por meio da quebra da estrutura sintática com o uso de vírgulas ou a ausência delas, com períodos curtos e com baixa frequência na utilização de marcadores coesivos na composição da cena.

No Exemplo 1, o narrador relata, com detalhes, o modo em que o protagonista luta pela sobrevivência e contra a falta d'água. Neste trecho, há um recurso frequentemente utilizado por Jones em sua escrita que é a grande quantidade de vírgulas com a presença da quebra da sintaxe resultando em um texto marcado em língua inglesa.

Exemplo 1:

Then, fumbling, urgent, he takes a drink of water, warm, hot almost, wets his mouth, lips, lets it pour wastefully over his chin. (JONES, 2018)

Depois, desastrado, imperativo, toma um gole d'água, morna, quase quente, molha a boca, os lábios, derrama sobre o queixo de maneira negligente.  
Tradução (PARENTE, 2020)

Para traduzir a pontuação e o texto marcado, escolhi manter a ausência de elementos coesivos, alinhando-me ao autor do texto de partida, uma tradução definida como adequada nos escopos de Toury (1995). Pensando nos receptores da minha tradução, que é formado por leitores que estão buscando pelo estilo de escrita de Jones, minha escolha tradutória permite esse acesso a esse leitor, já que traz algumas das características sintáticas presentes em *Cove*.

O Exemplo 2, a seguir, também indica o emprego do uso particular das vírgulas, mas nesse trecho há uma junção com a comparação por meio da estrutura “*like a*” que está presente em 34 ocorrências ao longo do texto de partida.

Exemplo 2:

It folds and flops, reaches over the gunwale of the boat; it is hallucinatory, cartoonish, **like a sea lion’s flipper**; and then the body of the fish, clown-like, lolls side-on in the water, a disk the size of a table. (JONES, 2018)

Ela se dobra e tomba, alcança a amurada do barco; é alucinatório, caricato, **como a nadadeira de um leão-marinho**; e em seguida, o corpo do peixe, como um palhaço, rola de lado na água, um disco do tamanho de uma mesa. Tradução (PARENTE, 2020)

Nesse trecho, o protagonista foi atingido por o que parece ser um peixe grande, mas que ainda não se sabe o que é, e então descreve mais um ataque da nadadeira. Em minha tradução, optei por manter a mesma comparação do caricato com a nadadeira de um leão-marinho, já que o leão-marinho é um animal que também pode estar presente no imaginário do leitor brasileiro e pode ser considerado como um mamífero de movimentos bruscos, desajeitados.

O Exemplo 3 contrasta com os Exemplos 1 e 2, pois neste caso não ocorre o uso frequente de vírgulas, mas sim a ausência delas após a oração subordinada: “*When he sits back*”. Seguindo a gramática padrão da língua inglesa, o site *Lexico* prescreve que quando a oração subordinada está no início da frase, deve haver uma vírgula logo na sequência. Na língua portuguesa, conforme Cunha & Cintra (2016) em sua “Nova gramática do português contemporâneo”, a estrutura sintática da tradução também necessitaria do uso da vírgula, visto que se trata de uma oração subordinada adverbial anteposta à oração principal.

Exemplo 3:

When he sits back he redoes the bungee around himself. (JONES, 2016)

Quando ele se senta novamente recoloca o elástico em si. Tradução (PARENTE, 2020)

Neste caso, preferi manter a falta de pontuação nos trechos em que essa ausência se faz presente no texto de partida, desde que não os tornassem ambíguos. Como consequência da minha estratégia de tradução, alinhado ao texto de partida, ou seja, uma tradução adequada de acordo com Toury (2012), o leitor da tradução poderá estranhar em um primeiro momento, mas esse é um estranhamento que o texto de partida também carrega em sua escrita para o leitor de língua inglesa.

No Exemplo 4, a seguir, ocorre outra característica da escrita de Jones (Cove, 2018), que se refere ao uso de períodos curtos. A adição dos elementos da descrição sem o uso de elementos sintáticos é um modo particular para compor a cena desejada por Jones.

Exemplo 4:

He looked down at his bleeding hand. Thick cloud on the horizon. The loose line ruffling in the breeze. A kind of quiet came inside him. It was like a portent. (JONES, 2018)

Olhou para sua mão ensanguentada. Nuvem densa no horizonte. A linha solta tremulando na brisa. Uma espécie de silêncio entrou para dentro dele. Era como um presságio. (PARENTE, 2020)

Para traduzir estes períodos curtos optei por conservá-los em minha tradução sem o acréscimo de elementos coesivos, adotando, novamente, a norma linguística do texto de partida. Já que, ao acrescentá-los, eu poderia facilitar o esforço cognitivo do texto para o leitor da tradução, como se pode observar em: “Olhou para sua mão ensanguentada, havia uma nuvem densa no horizonte e a linha solta estava tremulando com a brisa.” Dessa forma, creio que não cabe a mim, como tradutor, o papel de normalizar o que não está padronizado no texto de partida.

### 2.3.2 Posicionamento do pronome átono e as formas verbais analítica e sintética

Nos Exemplos 5-11, a seguir, fiz escolhas tradutórias que tornaram o texto traduzido mais fluido, sem que causasse um estranhamento no leitor da tradução. Assim, os Exemplos 5, 6, 7 e 8 apresentados, a seguir, demonstram a alternância de escolha na posição do pronome átono, ênclise ou próclise.

Os Exemplos 5 e 6 apresentam trechos do texto de partida em que o verbo se encontra no passado e na ordem sintática direta (sujeito - verbo - predicado), o que não acarreta estranhamento no leitor do texto de língua inglesa.

Exemplo 5:

It had passed, and it had left him alive, and with three solid, simple things: her, the child, his physical ability. (JONES, 2018)

Havia passado, e o deixou vivo, e com três coisas simples e concretas: ela, a criança, sua capacidade física. Tradução (PARENTE, 2020)

Exemplo 6:

He took off the sweater and folded it into a pad. (JONES, 2016)

Ele tirou o suéter e o fez de almofada. Tradução (PARENTE, 2020)

Dessa forma, como escolha proposta para a tradução de *Cove* (2018), adotei em minha tradução o uso da posição proclítica do pronome, visto que, conforme explicitado por VALADARES e SILVA (2015), no português brasileiro a próclise é amplamente usada mesmo em textos escritos quando não há a presença de artifícios prescritos pela Gramática Tradicional da Língua Portuguesa para utilizá-la. Essa estratégia de tradução acarreta um texto mais fluido para o leitor brasileiro que poderá estar acostumado com a leitura de texto que adota o mesmo padrão de linguagem.

Entretanto, nos Exemplo 7 e Exemplo 8, optei pelo uso da ênclise no texto de partida diferentemente dos Exemplos 5 e 6 em que escolhi por adotar a posição proclítica do pronome.

Exemplo 7:

He felt drunk. (JONES, 2018)

**Sentiu-se** bêbado. Tradução (PARENTE, 2020)

Exemplo 8:

Given what he did not know, **he felt** confused at the sureness. (JONES, 2016)

Considerando o que não sabia, **sentiu-se** confuso em sua certeza. Tradução (PARENTE, 2020)

Essa minha escolha se justifica, pois, o uso da próclise em início de frase e após as vírgulas não é frequente na linguagem escrita presente em meios de informações (VALADARES e SILVA, 2015). Assim, considero que ao traduzir “*he felt drunk*” por “Se sentiu bêbado”, isto é, adotando a próclise para início de frase e após vírgulas, causaria um estranhamento indesejado para o leitor do texto traduzido. Conforme descrito por Britto (2012), o emprego da próclise nessas situações só é aconselhado para a tradução de diálogos, já que a próclise seria uma marcação de oralidade para tornar a tradução mais verossímil.

Já os Exemplos 9, 10 e 11 são compostos por ocorrências em que optei pela utilização da forma analítica do verbo, ou seja, que utilizam um auxiliar e um verbo principal, ao lidar com os períodos verbais *past perfect* e *simple future* na língua inglesa que, de acordo com Raymond Murphy (2015) são formados pela estrutura *had* + verbo na forma do *past participle* (ex. *had bitten*) e *will* + infinitivo (ex. *will find*), respectivamente.

Os Exemplos 9 e 10, apresentam trechos em que Jones faz o uso do tempo verbal *past perfect* que, de acordo com Raymond Murphy (2015), é usado para se referir a um evento do passado que ocorreu antes de outro também no passado.

Exemplo 9:

The nail was still there but had tooth marks where the little fish **had bitten** at it. (JONES, 2018)

A unha ainda estava lá mas tinha uma marca de dente onde o peixinho **havia mordido**. Tradução (PARENTE, 2020)

Exemplo 10:

The storm **had begun** miles out. (JONES, 2016)

A tempestade **havia começado** a quilômetros de distância. Tradução (PARENTE, 2020)

No Exemplo 9, optei por traduzir “*had bitten*” por “havia mordido” mesmo havendo a opção por “mordera”, uma tradução igualmente correta de acordo com a gramática da língua portuguesa, por ser um tempo verbal que “indica uma ação que ocorreu antes de outra ação já passada” (CUNHA & CINTRA, 2016, p. 470). Porém, essa segunda opção implicaria um texto traduzido mais marcado e conferiria um grau alto grau de formalidade, visto que, a forma sintética do pretérito mais-que-perfeito, ou seja, sem o uso do auxiliar “ter/haver”, não é uma estrutura usual para o leitor brasileiro (BRITTO, 2012). Já em relação a escolha sobre o uso do auxiliar “ter” ou “haver”, considerei o estudo realizado por Vanessa Castagna (2017) que identificou que a forma com o auxiliar “havia” é mais expressiva na tradução para o português brasileiro do que com o auxiliar “tinha”. Para Britto (2012), o uso do auxiliar “tinha” é considerado “uma boa marca de oralidade”, recomendando o uso para diálogos.

No Exemplo 11, a seguir, aparece o tempo verbal *simple future*:

Exemplo 11:

They **will find** you. (JONES, 2018)

Eles **vão te encontrar**. Tradução (PARENTE, 2020)

Para traduzir “*will find*”, no tempo verbal *simple future*, optei pela forma verbal analítica do futuro do presente, “vão te encontrar”, em detrimento à forma verbal sintética, “encontrarão”, pois Britto (2012) recomenda o uso dessa forma mesmo para a escrita que não seja de diálogos, para evitar um artificialismo indesejado. Assim, ao optar pela forma analítica, não crio um estranhamento que não está presente no texto de partida, além de não comprometer a fluidez da tradução para o texto no português brasileiro, o que respeita o princípio de Meschonnic citado por Britto.

### 2.3.3 Empréstimo de itens lexicais estrangeiros

Britto (2012, p.61-63) diz que o tradutor pode optar por utilizar uma estratégia mais domesticadora ou estrangeirizadora e traz exemplos das implicações que a adoção de uma única

estratégia pode causar no texto traduzido, como é o caso em que Maurício Mendonça Cardozo traduziu uma versão de *Der Schimmelreiter*, uma novela alemã do século XIX de Theodor Storm, mudando a ambientação da região alemã e o enredo da luta contra o mar do texto de partida para o sertão brasileiro e a luta contra a seca, o que resulta em um trabalho domesticado. Assim, as referências da obra de Storm desaparecem no trabalho de Cardozo, o leitor não conhecerá a obra alemã *Der Schimmelreiter*.

A partir da sua experiência como tradutor literário, Britto (2012, p.64) sintetiza dizendo que o tradutor literário segue um intermediário entre estratégias que tornam o texto estrangeirizado e domesticado e destaca três fatores que contribuem para o tradutor dar preferência pela estrangeirização ou domesticação: 1) quanto maior o grau de prestígio do autor a ser traduzido, maior a estrangeirização; 2) quanto menor o nível de “sofisticação intelectual” do público receptor, maior a domesticação; 3) se a tradução for publicada em um meio de comunicação de grande circulação, a tradução irá adotar uma estratégia mais domesticadora em comparação à publicação em um livro destinado especialmente ao autor. Dessa forma, mesmo por se tratar de um autor ainda sem grande prestígio no Brasil, mas conhecido por ter um estilo de escrita marcado e que está se concretizando ao longo de suas publicações, optei pela manutenção de traços de itens lexicais da língua inglesa em minha tradução para o português brasileiro.

Como essa tradução não foi elaborada visando a publicação no mercado editorial brasileiro, e sim para ser analisada em um contexto acadêmico, os fatores 2 e 3 são desconsiderados.

A seguir, os Exemplos 12, 13 e 14 apresentam itens lexicais empregados por Jones em que optei pela estratégia de empréstimo, isto é, o uso de um item presente no texto de partida no texto traduzido (AUBERT, 1998), ao traduzir os itens lexicais em destaque, obtendo um texto traduzido estrangeirizado.

Exemplo 12:

The **swell** has picked up. (JONES, 2016)

O **swell** aumentou. Tradução (PARENTE, 2020)

No caso do Exemplo 12, escolhi uma estratégia de empréstimo e que implica uma tradução estrangeirizada pelo fato de que “*swell*” também ocorre no português brasileiro no contexto do surfe e também em publicações de circulação nacional, como o portal de notícias brasileiro da rede Globo, G1, do estado do Ceará que utiliza o item lexical em uma publicação

de 2019. Nas duas línguas, conforme o *Collins English Dictionary* e a definição em português dada por Fernando Lang (2012), o termo *swell* carrega o mesmo significado: um processo de formação de uma série de ondas maiores que são produzidas por conta de tempestades. Por fazer parte de uma terminologia técnica tanto para leitor brasileiro quanto para o leitor de língua inglesa, “*swell*” poderá causar um certo grau de estranheza para ambos, mas que não impede a interpretação geral da tradução.

O Exemplo 13 traz referência a um instrumento de sopro comumente usado por crianças e que produz um som típico parecido com o de um zumbido, o “*kazoo*”.

Exemplo 13:

A kind of **kazoo** sound. (JONES, 2018)

Parecido com o som de um **kazoo**. Tradução (PARENTE, 2020)

Não encontrei nenhum correspondente no português brasileiro para *kazoo*; entretanto, identifiquei um uso recorrente em páginas da internet *web*, já que ao buscar em sites de venda com grande circulação, tais como Mercado Livre e Americanas, encontrei o instrumento com mesma grafia da língua de partida. Portanto, para evitar a explicitação, estratégia descrita por Aubert (1998) de tornar explícita uma informação que estava implícita no texto de partida, e a perda da referência do texto de partida neste exemplo, optei pela estratégia de empréstimo.

A tradução de “*cockpit*” no Exemplo 14, apresenta mais uma situação em que utilizei a estratégia de empréstimo, que manter a mesma grafia do texto de partida na minha tradução.

Exemplo 14:

He got them against the end of the **cockpit** and pushed himself up. (JONES, 2016)

Apoiou-as no final do **cockpit** e se levantou. Tradução (PARENTE, 2020)

De acordo com o *Collins English Dictionary* um dos significados de “*cockpit*” é “uma área fechada ou rebaixada voltada em direção a popa, por onde é conduzida, de uma pequena embarcação.<sup>7</sup>”. Assim, minha estratégia de tradução se justifica já que na língua portuguesa, o leitor brasileiro pode já estar familiarizado com o substantivo “*cockpit*”. Uma evidência dessa familiarização é a presença do termo no Dicionário Houaiss, que define como: “espaço onde se aloja o piloto nos aviões, nos carros de corrida ou em algumas embarcações.”.

---

<sup>7</sup> 3 *nautical* a. an enclosed or recessed area towards the stern of a small vessel from which it is steered. Tradução nossa.



### 2.3.4 Tradução de itens lexicais criativos

Um outro aspecto que aparece ao longo de *Cove* (2016) e que merece atenção são as ocasiões em que o escritor Jones faz construções lexicais particulares e criativas para descrever momentos e cenas pelos quais o personagem passa em seu caiaque. Os Exemplos 15, 16 e 17, a seguir, identificam o uso da linguagem particular do autor e como eu a traduzi.

O Exemplo 15 apresenta uma junção não comum de duas palavras “*basal*” e “*roll*” e aparece uma única vez no texto de partida, o que demonstra ser um item lexical criativo, tanto para o autor quanto para a língua inglesa.

Exemplo 15:

The wind picks up, cold air moving in front of the storm. And then there is a **basal roll**. The sound of a great weight landing. (JONES, 2018)

O vento aumenta, o ar frio chegando antes da tempestade. E então, um **bramido vindo do centro da terra**. O som de um grande peso pousando. Tradução (PARENTE, 2020)

De acordo com o *Collins English Dictionary*, o adjetivo *basal* pode ser definido como algo essencial, que compõe a base ou fundação, já para o substantivo *roll*, o mesmo dicionário apresenta vinte e um significados diferentes. A fim de não cometer um equívoco na interpretação do texto e fazer uma escolha que prejudique o entendimento da tradução, busquei o contato com o próprio autor, Cynan Jones, via mensagem na rede social *Twitter* em 25 de out. de 2019. Como resposta, Jones (2019) disse que “*basal roll*” é um “som de estrondo, intenso e baixo que parece vir das profundezas da terra. Um som que é sentido pelo corpo quanto ouvido”<sup>8</sup> (JONES, 2019). Assim, conforme pesquisado no *Collins English Dictionary*, dentre os vinte e um significados do termo, a definição que melhor se adequa no contexto do texto de partida é a de que “*roll*” é um som intenso que reverbera e se prolonga.

Para minha tradução, algumas opções surgiram, dentre elas: forte estrondo, porém, essa opção não transmitiria a mesma intensidade que o texto de partida carrega. Dessa forma, optei pela estratégia de explicitação, descrita por Aubert (1998), de “bramido vindo do centro da terra”; uma escolha de tradução que mantém a relação com o texto de partida, contudo sofre perda na parte criativa da língua. Uma das implicações que a minha escolha tradutória acarreta é que o leitor brasileiro do texto de chegada poderá ter a interpretação facilitada devido à explicitação do termo “*basal roll*”.

---

<sup>8</sup> “[...] a deep, low rolling, rumble sound that seems to come from the huts of the earth. A sound felt through your body as well as heard.” (JONES, 2019) Tradução nossa.

No Exemplo 16, Jones utiliza a palavra *aglut* ao descrever a água no momento em que o protagonista está navegando e se depara com águas-vivas passando por debaixo dele.

Exemplo 16:

The water beneath him suddenly **aglut**. Sentinel somehow with jellyfish. (JONES, 2016)

De repente, a água debaixo dele se **gelatiniza**. Em guarda, de alguma forma, com água-viva. Tradução (PARENTE, 2020)

Para responder a essa escolha de Jones, em minha tradução foi necessária a consulta em dicionários online como o *Cambridge Dictionary*, *The Free Dictionary*, *Collins English Dictionary* e no dicionário físico *Oxford Advanced Learner's*; porém, nenhum deles inclui a representação desse vocábulo, constatando-se um item particular da escrita de Jones. Dessa forma, assim como no Exemplo 15, entrei em contato com o autor, Cynan Jones (2019), via *Twitter* a fim de esclarecer a interpretação desse trecho, resultando na seguinte interpretação: as águas-vivas estão juntas de uma forma tão densa que se tornam a substância pela qual o caiaque navega.

A fim de manter a estrutura e a composição imagética, remetendo a textura do objeto no leitor da tradução, optei por traduzir “*aglut*” por “se gelatiniza”. Porém, nessa opção tradutória, perde-se a criatividade causada pelo termo cunhado por Jones no texto de partida.

Já no Exemplo 17, identifica-se um artifício usado na escrita de Jones: a adjetivação de substantivos nas descrições, uma manipulação da língua inglesa de forma criativa.

Exemplo 17:

It is **fractaled** with a strange blue pattern, seems tattooed, a pattern the way ice forms on airplane glass. (JONES, 2018)

**Fractada** com um estranho padrão azul, como se estivesse tatuada, um padrão igual ao do gelo que se forma no vidro do avião. Tradução (PARENTE, 2020)

O adjetivo “*fractaled*” é derivado do substantivo “*fractal*” e tem a mesma grafia do substantivo “*fractal*” em língua portuguesa. Esse adjetivo é empregado por Jones para descrever o machucado que o protagonista sofre em sua mão esquerda. Como resposta a esse item lexical criativo, minha escolha tradutória foi seguir pelo mesmo caminho de Jones, o de adjetivar um substantivo correspondente com o utilizado na língua inglesa, obtendo “*fractal*”. O que resultou em “*fractada*” recriando a criatividade lexical que é a marca do escritor Cynan Jones. Minha escolha implica um estranhamento no leitor da tradução, mas que poderá perceber a derivação do substantivo “*fractal*” e evocar a imagem que também está presente no texto de partida (*Cove*, 2018).

A seguir, os Exemplos 18, 19 e 20 apresentam trechos do texto de partida em que o autor recorre ao uso de comparações e metáforas com a intenção de compor uma cena descritiva. Entretanto, Jones faz escolhas particulares para atingir esse objetivo.

O Exemplo 18 diz respeito a expressão “*penguin crowd of people*” usada para descrever a situação de como as pessoas estavam ao tomar banho de mar, todas juntas e com pouco espaço entre elas.

Exemplo 18:

He sees, there, a **penguin crowd** of people bathing in their clothes. (JONES, 2016)

Ele vê, ali, uma **multidão pinguim** de pessoas tomando banho com suas roupas. Tradução (PARENTE, 2020)

É possível chegar a essa inferência, ao pensar sobre o modo que os pinguins ficam para se proteger do frio: todos juntos em um grande grupo e com pouca movimentação, de acordo com a reportagem de 2015 do site de notícias da *BBC news Brasil*<sup>9</sup>. Para traduzir “*penguin crowd*”, empreguei a transposição, estratégia descrita por Aubert (1998), como minha escolha de tradução.

Em alguns casos, essa estratégia pode prejudicar o entendimento ou causar estranhamentos não-intencionais ao traduzir um texto em que a estratégia do tradutor seja priorizar a semântica em detrimento à forma. Contudo, essa é uma construção incomum de Jones para descrever pessoas, o que deixa o texto de partida marcado. Minha escolha tradutória por “multidão pinguim” manteria a mesma relação que a escolha Jones causou no leitor de língua inglesa, apesar de não ser uma imagem evocada com facilidade.

Assim como no Exemplo 18, a passagem do Exemplo 19 apresenta o emprego de uma expressão incomum para descrever a distância em que a personagem menina está das outras pessoas na praia, uma “*adolescent distant*”.

Exemplo 19:

Laid out farther off, a girl, at **adolescent distance**. (JONES, 2018)

Estirada, mais longe, uma garota, a uma **distância adolescente**. Tradução (PARENTE, 2020)

---

<sup>9</sup> Como os pinguins conseguem se manter aquecidos? BBC News Brasil. Disponível em: <[35](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151112_vert_earth_penguins_lab#:~:text=Para%20n%C3%A3o%20congelar%20at%C3%A9%20a,se%20abriguem%20de%20ventos%20intensos.&text=Esse%20comportamento%20%C3%A9%20f%C3%A1cil%20de,sem%20a%20prote%C3%A7%C3%A3o%20dos%20outros.> https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151112_vert_earth_penguins_lab#:~:text=Para%20n%C3%A3o%20congelar%20at%C3%A9%20a,se%20abriguem%20de%20ventos%20intensos.&text=Esse%20comportamento%20%C3%A9%20f%C3%A1cil%20de,sem%20a%20prote%C3%A7%C3%A3o%20dos%20outros.> > Acesso em: 1 de dez. de 2020.</p></div><div data-bbox=)

Para traduzir essa expressão, foi preciso identificar os elementos anteriores e posteriores que ajudam a compor a cena a fim de obter um completo entendimento, tais como a posição da criança ao mar, da mãe na praia e do som do rádio da garota. À vista disso, pude observar que essa expressão que está carregada de sentido, poderia inferir a idade da garota e o comportamento dela em relação aos outros que também estão na praia, um comportamento adolescente de se isolar, comum aos adolescentes tanto da cultura do texto de partida quanto da cultura do texto de chegada. Dessa forma, adotei novamente a estratégia de transposição descrita por Aubert (1998), dado que “distância adolescente” remete às mesmas inferências trazidas pelo texto de partida para o leitor da tradução.

Já no Exemplo 20, assim como no Exemplo 2, é apresentada uma comparação, um recurso bastante recorrente na escrita de Jones ao longo de *Cove* (2018), que tem sua estrutura marcada pela presença da palavra de língua inglesa “like”.

Exemplo 20:

The smell of the sweater triggers something, but it is **like a piano key hitting strings that are gone**. (JONES, 2018)

O cheiro do suéter desperta alguma coisa, mas é **como uma tecla de piano tocando nas cordas que se desapareceram**. Tradução (PARENTE, 2020)

Ao sentir o cheiro do suéter, o protagonista retoma a consciência do mundo real, mas sente que ainda falta algo, ele está tentando tocar o piano, mas não sai o som, alguma coisa se perdeu. Assim, busco manter a relação da imagem causada no leitor do texto de partida em minha tradução, e não foi preciso mudar a relação entre o elemento textual e as cordas do piano para construir a mesma imagem no leitor da tradução por fazer referência a um objeto concreto, um piano.

### 2.3.5 Tradução das unidades de medida

Outro aspecto observado no texto de partida, é a presença de unidades de medidas. Inicialmente, ao me deparar com essas unidades, a primeira reação foi a de traduzir as unidades que estão no sistema imperial de medidas para o sistema métrico universal, utilizado no Brasil. No País de Gales, país do autor Cynan Jones, o sistema de medidas varia conforme a finalidade. De acordo com o *site* do Governo britânico e com o *site Visit Britain*, na cultura galesa, que se insere dentro da cultura do Reino Unido, faz o uso do sistema métrico para medidas menores em gerais e pesagem, entretanto, para medir distâncias e velocidade, utilizam o sistema imperial. Entretanto, uma análise do contexto foi necessária para optar pela melhor tradução, conforme observado, a seguir, nos Exemplos 21 e 22.

No Exemplo 21, o protagonista de Jones está pensando a que distância está da praia, para isso, “*miles*” é empregado.

Exemplo 21:

With every stroke he tried to stave off the cold, leaking recognition: you are **miles** away. (JONES, 2018)

A cada remada ele tentava lutar contra o frio, fugindo da aceitação: você está a **quilômetros** de distância. Tradução (PARENTE, 2020)

Este exemplo não apresenta uma definição exata da distância, apenas a unidade de medida, assim, escolhi aderir às normas da cultura brasileira e utilizar “quilômetros”, o que vem a ser uma tradução aceitável (TOURY, 2012), dado que o sistema métrico é o sistema de medida utilizado por essa cultura. A opção adotada nesse trecho prioriza o entendimento do leitor brasileiro, pois, ao traduzir “*miles*” por “milhas”, o leitor da minha tradução poderia não saber a distância a qual a unidade de medida milhas se refere e ficaria sem saber se o personagem estava perto ou longe da costa, já que “milhas” não é, geralmente, uma unidade de medida utilizada na cultura brasileira. Além disso, “milhas” poderia causar um estranhamento no leitor brasileiro, visto que “*miles*” não é um termo marcado no texto de partida e estaria marcado na tradução.

Já no Exemplo 22, o protagonista está tentando calcular a que distância está da praia. Assim, fica em evidência a alternância entre o sistema métrico e o sistema imperial. Quando está medindo a altura, o protagonista utiliza a unidade “*feet/foot*” e, para saber a que distância ele está vendo, usa “*miles*”, ambas unidades do sistema imperial. Porém, ao finalizar o cálculo da distância, utiliza-se apenas as unidades do sistema métrico; essa diferenciação pode ser consequência das alterações que ocorreram nos últimos anos no Reino Unido. Desde 2015, de acordo com a BBC<sup>10</sup>, houve uma introdução do sistema métrico em algumas placas de trânsito no Reino Unido e que apresentam tanto as medidas no sistema imperial quanto no sistema métrico.

Exemplo 22:

How far off is the horizon? Turn half your height in **feet** to **miles**. The horizon is that far off. If I’m **three foot** kneeling here, I can see **one mile and a half**. But the land is beyond that. If it is **three miles** then the land is more. Say **seven miles** off. Be conservative. Which is about **ten kilometers**. What am I doing? **A meter** per stroke? Some **five meters** for each side I paddle? With the momentum. Five. Say **five, ten meters** together, **twenty meters a minute**. With a break every three or four goes. **A hundred meters** every **ten minutes**.

---

<sup>10</sup> Height and width road signs to display metric and imperial. BBC News. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-29965935> Acesso em: 7 de nov. de 2020

He worked with numbers he could do. Let's say **half a kilometer an hour**. (JONES, 2018)

A que distância está o horizonte? Converta metade da sua altura em **pés** para **milhas**. O horizonte está a essa distância. Se aqui eu tenho **três pés** ajoelhado, consigo ver **uma milha e meia**. Mas a costa está além disso. Se são **três milhas** então até costa são mais. Digamos **sete milhas** de distância. Seja conservador. São cerca de **dez quilômetros**. O que estou fazendo? **Um metro** por remada? Uns **cinco metros** para cada lado que remo? Com a inércia. Cinco. Digamos **cinco, dez metros** juntos, **vinte metros por minuto**. Com uma pausa a cada três ou quatro vezes. **Cem metros** a cada dez minutos. Ele trabalhava com números, conseguia fazer. Vamos dizer **meio quilômetro por hora**. Tradução (PARENTE, 2020)

Para traduzir as referências do sistema imperial, “*foot/feet*” e “*miles*”, escolhi palavras correspondentes em língua portuguesa: “pé/pés” e “milhas”, já que se trata de um cálculo para saber a distância do alto mar até a costa utilizando a altura e qualquer alteração na conversão iria descredibilizar o resultado final, além de que os valores iriam comprometer a fluidez no texto traduzido. Já para as unidades de medidas no sistema métrico presentes no texto de partida, escolhi traduzir pelos correspondentes da língua portuguesa, assim, mantive a alternância entre as unidades do sistema métrico e as do sistema imperial existente nesse trecho de *Cove*.

### 2.3.3 Tradução das marcas orais e coloquiais

Ao analisar a linguagem empregada por Jones em *Cove* (2018), é possível perceber que, em meio a itens lexicais técnicos e descrições, há pontas de linguagem coloquial na obra. Os Exemplos 23, 24 e 25 apresentam ocorrências dessa linguagem em três situações diferentes: em diálogos, na representação do fluxo de consciência em forma de monólogo interno e em uma fala do narrador em um contexto específico.

No Exemplo 23, a seguir, o narrador apresenta os lapsos de memória que o protagonista tem após um acidente com um raio.

Conforme o *Cambridge English Dictionary*, a linguagem coloquial deste trecho é apresentada na forma de *situational ellipsis* [elipse situacional], ou seja, quando o sujeito é omitido para evitar a repetição, mas é possível inferi-lo por meio da sentença anterior, como visto no Exemplo 23: “[*He*] **Remembered** loading it onto the car”

Exemplo 23:

He knew he had gone out on the kayak. **Remembered** loading it onto the car, gulls along the shallow river, luminous somehow in the early-morning light, then drifting out at sea. (JONES, 2018)

Sabia que havia saído de caiaque. **Se lembrou de o carregar** no carro, das gaivotas ao longo do riacho, iluminado, de alguma forma com luz da manhã, e logo depois à deriva no mar. Tradução (PARENTE, 2020)

Para traduzir “*Remembered loading it onto the car*”, optei por “Se lembrou de o carregar no carro” para manter a posição proclítica, mesmo em se tratando de início de frase, em “o carregar” e em “Se lembrou” ao invés de “Lembrou-se de carregá-lo”, com a intenção de deixar a informalidade explícita para o leitor da tradução. A escolha de Jones de omitir o sujeito pode ter sido um recurso utilizado para deixar o texto de *Cove* mais sucinto.

No Exemplo 24 e no Exemplo 25, a linguagem não-formal se apresenta na forma de oralidade contida nas contrações no texto de partida e nos monólogos internos (HUMPHREY, 1976) em que o protagonista apresenta sua reflexão acerca das intempéries do mar, uma conversa dentro de si sobre seus anseios e a consciência da realidade.

Exemplo 24:

No, you’d catch nothing bigger than your thumb. And you’d have nothing to drink from. (JONES, 2016)

Não, você não **iria pegar** nada maior que seu polegar. E você não **iria ter** de onde beber. Tradução (PARENTE, 2020)

Na língua inglesa, as contrações são caracterizadas pelo uso do apóstrofo e

[...] são fortemente associadas à língua oral [...] as contrações verbais são mais prováveis de ocorrer em conversas, mas também ocorrem frequentemente em registros escritos que têm uma grande mistura de estilo oral, como a escrita de ficção. A ocorrência comum de contrações em texto de ficção [...] pode ser justificada, em grande medida, pelo uso do discurso direto nesses registros (BIBER *et al.* 1999, p. 1129 apud OLOHAN, 2003)

Para traduzir estas ocorrências de contrações como marcas da linguagem oral, optei por traduzir “*you’d catch*” por “**iria pegar**”, forma analítica do futuro do pretérito, em vez da forma sintética “**pegaria**”, já que a forma sintética tende a ser substituída pela forma analítica na fala (BRITTO, 2012). Essa escolha tradutória acarreta uma fluidez e uma proximidade do texto escrito com a linguagem oral, a qual o leitor da tradução poderá perceber o “efeito de verossimilhança” (BRITTO, 2012) de uma conversa coloquial.

Assim como no Exemplo 24, a linguagem oral e coloquial é identificada pelo uso de contrações no Exemplo 25. Entretanto, a situação não é mais a de um monólogo interno, mas sim a de um diálogo entre um pai e seu filho sobre voltarem à praia em um outro momento, pois a praia se encheu de pessoas com *jet-skis*.

Exemplo 25:

We’ll come back when they’ve gone. (JONES, 2018)

**Vamos voltar** quando **eles** forem embora. Tradução (PARENTE, 2020)

Como uma escolha de tradução da linguagem oral representada pelas contrações, optei por traduzir “*they’ve*” por “eles forem” adotando o “uso redundante do pronome sujeito” (BRITTO, 2012, p. 100), ou seja, a repetição do pronome mesmo quando é possível inferir a pessoa do discurso pela desinência do verbo ou pelo contexto, como uma forma de compensar as marcas de oralidade da escrita do texto de partida. Já para a contração apresentada em “*We’ll*”, optei novamente pela forma analítica do futuro do presente, em detrimento à forma sintética, por ser uma marcação da oralidade apresentada por Britto (2012). Por meio dessas minhas estratégias de tradução, busquei transmitir a oralidade presente no texto de partida para o leitor do texto de chegada.

Neste capítulo, foram apresentados Exemplos de trechos da obra da minha tradução do inglês para o português brasileiro de *Cove* (2018), de Cynan Jones, levando em conta as peculiaridades e o estilo particular do autor. Foram descritos os desafios encontrados no processo de tradução e como respondi a eles por meio de pesquisas em dicionários, correspondência com o autor, Jones, estratégias tradutórias e concepções acerca da tradução literária.

Na última parte deste Projeto Final apresento as Considerações finais.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste Projeto Final, apresentei minha tradução, do inglês para o português brasileiro, das primeiras quarenta laudas da novela *Cove* (2018) do autor galês Cynan Jones (1975-) e abordei as estratégias escolhidas no processo tradutório ao lidar com a tradução de itens lexicais criativos, da sintaxe particular adotada por Jones, de diálogos e do recurso de fluxos de consciência em que há registros de oralidade e coloquialidade e da utilização de unidades de medidas que diferem da cultura britânica para a cultura brasileira. Assim, meu objetivo foi o de investigar as implicações e impactos das estratégias escolhidas para o leitor e o autor no sistema literário brasileiro.

Para fundamentar a discussão acerca das escolhas da tradução, foram considerados os pressupostos teóricos sobre os Estudos da Tradução de Even-Zohar (1990), Toury (2012) e Britto (2012), entre outros. Os conceitos de marcas de oralidade e a tradução híbrida de Britto (2012) foram as principais concepções usadas no processo de tradução, porém, os outros estudos citados foram de fundamental importância para atingir resultados satisfatórios no direcionamento das escolhas tradutórias.

O resultado final da tradução demonstra que alinhei-me ao texto de partida e ao autor ao adotar as estratégias de manter os períodos curtos e a pontuação e a transcrição de alguns termos da cultura de partida, tais como “*swell*”, “*kazoo*” e “*cockpit*” presentes em *Cove*, desencadeando em um texto traduzido estrangeirizado nos casos dessas ocorrências.

Em alguns casos, também priorizei o sistema de normas da língua de chegada nas estruturas sintáticas a fim de uma melhor recepção por parte do leitor da cultura brasileira, como ocorreu na adoção da forma analítica do verbo em detrimento à forma sintética e da posição proclítica do pronome em relação à enclítica.

A tradução de diálogos, fluxos de consciência e situações em que ocorre a *situational ellipsis*, isto é, quando há a omissão do sujeito na língua inglesa, foi um ponto relevante que se verificou na minha tradução. Nessas situações, foi adotada a estratégia da produção do efeito de verossimilhança da oralidade e coloquialidade, efeito esse que Britto (2012) define como a produção de “algo que parece real, sem necessariamente ser” (BRITTO, 2012, p. 86), mesmo que essa escolha tradutória desviasse, em alguns momentos, da norma padrão formal do português brasileiro.

Quanto à tradução de unidades de medidas, empreguei diferentes estratégias para traduzi-las. Há casos em que aderi à norma da cultura de partida, fazendo uma tradução adequada (TOURY, 1995), optando, por exemplo, pela tradução de “*miles*” como milhas; em

outros casos, porém, optei por aderir à norma da cultura de chegada, traduzindo “*miles*” como “quilômetros”, priorizando a recepção para o leitor, uma tradução aceitável (TOURY, 1995).

Neste Projeto Final, considero que o tradutor literário desempenha um papel imprescindível na transmissão cultural de um povo e é quem torna possível a divulgação e a criação de imagens de toda uma literatura ou de um autor para um determinado polissistema. Assim, cabe a ele analisar a melhor estratégia, priorizando as normas da cultura de partida ou de chegada para traduzir as características textuais.

Ainda há a possibilidade de estender este Projeto Final para outros níveis de pesquisa, fazendo uma análise textual do estilo de escrita em outras obras de Cynan Jones a fim de identificar o que é próprio do autor e comparar com as traduções já publicadas para aprofundar a investigação das implicações que as escolhas tradutórias de uma tradução para o Brasil poderiam causar no leitor do sistema literário brasileiro.

Por fim, acredito que o desenvolvimento deste Projeto Final foi uma experiência que levantou reflexões sobre o pensar tradutório, o qual contribuiu para ampliar meus conhecimentos a respeito dos pressupostos dos Estudos da Tradução, além de fortalecer minha percepção analítica.

## REFERÊNCIAS

About us. Disponível em: <https://thecommonwealth.org/about-us> Acesso em: 4 de set. de 2020.

ADKINS, P. (2017). Behind the Pastoral. **Glasgow Review of Books [Online]**, 2017. Disponível em: <<https://glasgowreviewofbooks.com/2017/01/12/behind-the-pastoral-cynan-jones-cove/>>. Acesso em: 15 de out. de 2019.

AUBERT, Francis. **Modalidades de tradução: teoria e resultados**. TradTerm. V.5.N.1.1998. p. 99-128.

BASAL. In: Collins English Dictionary. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/basal> Acesso em: 15 de out. de 2020.

BASSNETT, Susan. **A história da teoria da tradução**. In: BASSNETT, Susan. Estudos de Tradução. Rio Grande do Sul: Ufrgs, 2005. Cap. 2. p. 63-100. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcelos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi.

BARTON, Cath. **The Very Act of Cruelty, an interview with Cynan Jones, author of The Dig**. Disponível em: <https://electricliterature.com/the-very-act-of-cruelty-an-interview-with-cynan-jones-author-of-the-dig/> Acesso em: 15 de nov. de 2019.

**BBC National Short Story Award - BBC National Short Story Award 2020**. BBC Radio 4. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2QXsYTZYWZ40CTc8lbH0FdV/how-to-enter> Acesso em: 20 de set. de 2020.

British Council, c2019. Disponível em: <<https://literature.britishcouncil.org/writer/cynan-jones>>. Acesso em: 25 de out. de 2019.

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

CASTAGNA, Vanessa. Tradução/traduições: uma perspectiva no estudo das divergências entre PE e PB. **Revista Conexão Letras**, Porto Alegre, RS, v. 12, n. 17, ago. 2017. ISSN 2594-8962. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/75619>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

COCKPIT. In: Collins English Dictionary. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/cockpit> Acesso em: 7 de nov. de 2020.

**Como os pinguins conseguem se manter aquecidos?** BBC News Brasil. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151112\\_vert\\_earth\\_pinguins\\_lab#:~:text=Para%20n%C3%A3o%20congelar%20at%C3%A9%20a,se%20abriguem%20de%20ventos%20intensos.&text=Esse%20comportamento%20%C3%A9%20f%C3%A1cil%20de,sem%20a%20prote%C3%A7%C3%A3o%20dos%20outros](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151112_vert_earth_pinguins_lab#:~:text=Para%20n%C3%A3o%20congelar%20at%C3%A9%20a,se%20abriguem%20de%20ventos%20intensos.&text=Esse%20comportamento%20%C3%A9%20f%C3%A1cil%20de,sem%20a%20prote%C3%A7%C3%A3o%20dos%20outros). Acesso em: 1 de dez. de 2020.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem Studies**. Poetics Today, v. 11, n. 1. Durham: Duke University Press, 1990.

**Fenômeno 'swell' pode trazer novas manchas de óleo para o litoral do Ceará, alerta Semace**. G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2019/12/04/fenomeno-swell-pode-trazer-novas-manchas-de-oleo-para-o-litoral-do-ceara-alerta-semace.ghtml> Acesso em: 10 de nov. de 2020.

**Height and width road signs to display metric and imperial**. BBC News. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-29965935> Acesso em: 7 de nov. de 2020.

HORNBY, A.S. **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. 8. ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009

**How to use a comma (,): Lexico**. Lexico Dictionaries | English. Disponível em: <https://www.lexico.com/grammar/comma>. Acesso em: 15 de nov. de 2020.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

**Instrumentos Musicais**. Mercado Livre Brasil. Disponível em: <https://lista.mercadolivre.com.br/instrumentos-sopro-kazoos/> Acesso em: 7 de nov. de 2020.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 22.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

JAMES, William. **The principles of psychology**. V. I-II, Dover Publications, inc, 1950.

JONES, Cynan. **Cove**. London: Granta Books, 2016.

\_\_\_\_\_, Cynan. **Cove**. New York: Catapult, 2018.

\_\_\_\_\_, Cynan. “Yes. The jellyfish so thickly gathered they become the substance through which the kayak travels. Hard to image in this stormy weather, but it happens.”. 12 de nov. de 2019, 15:04 pm. Twitter: @cynan1975. Disponível em: <https://twitter.com/cynan1975/status/1194314996752277509?s=21>. Acesso em: 12 de nov. de 2019.

\_\_\_\_\_, Cynan. “[...] A basal roll; A deep, low rolling, rumble sound that seems to come from the huts of the earth. A sound felt through our body as well as heard. [...]”. 25 de out. de 2019, 13:43 pm. Twitter: @cynan1975.

**Kazoo**. Americanas. Disponível em: <https://www.americanas.com.br/busca/kazoo> Acesso em: 7 de nov. de 2020.

LAVIN, John. “The Story is God”: An Interview with Cynan Jones. **Wales Arts Review**. Disponível em: <https://www.walesartsreview.org/the-story-is-god-an-interview-with-cynan-jones/> Acesso em: 15 de out. de 2019.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. London/New York: Routledge, 1992.

LEYSHON, Cressida. Cynan Jones on His Story “The Edge of the Shoal”. **The New Yorker**, 2016. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/fiction-this-week-cynan-jones-2016-10-17>>. Acesso em: 15 de out. de 2019.

MIOTO, Carlos. **Novo manual de sintaxe**/Carlos Mioto, Maria Cristina Figueiredo Silva, Ruth Elisabeth Vasconcellos Lopes. Florianópolis: Insular, 3ª ed. 2007.

MURPHY, Raymond. **English grammar in use with answers: a self-study reference and practice book for intermediate learners of English: with answers and eBook**. [s.l.]: Cambridge University Press, 2015.

NORTH, Nic. Cynan Jones penned award-winning story in his mum's shed. **BBC News**, 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/uk-wales-41513441>>. Acesso em: 14 de out. de 2019.

OLOHAN, Maeve. **How frequent are the contractions?: A study of contracted forms in the Translational English Corpus**. In: Target, vol. 15, n. 1, p. 59–89. 2003.

**Ondas marí-timas: como é produzido o SWELL?** Pergunte ao CREF. Disponível em: [.if.ufrgs.br/novocref/?contact-pergunta=ondas-mari-timas-como-e-produzido-o-swell](http://www.novocref.br/novocref/?contact-pergunta=ondas-mari-timas-como-e-produzido-o-swell)>. Acesso em: 7 de nov. de 2020.

**Registros Maria do Carmo Figueira**. Disponível em: [http://bibliografia.bnportugal.gov.pt/bnp/bnp.exe/q?mfn=130973&qf\\_AU==FIGUEIRA%2C%20MARIA%20DO%20CARMO](http://bibliografia.bnportugal.gov.pt/bnp/bnp.exe/q?mfn=130973&qf_AU==FIGUEIRA%2C%20MARIA%20DO%20CARMO) Acesso em: 6 de nov. de 2020.

ROLL. In: Collins English Dictionary. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/roll> Acesso em: 14 de nov. de 2019.

**Sobre o livro: A Baía**. Disponível em: <https://www.wook.pt/livro/a-baia-cynan-jones/21023929> Acesso em: 5 de nov. de 2020.

**Sobre Maria do Carmo Figueira**. Das Letras. Disponível em: <http://dasletras.com/maria-do-carmo-figueira/> Acesso em: 6 de nov. de 2020.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Rio de Janeiro: Difel, 2007. p.91-118.

SWELL. In: Collins English Dictionary. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/swell> Acesso em: 7 de nov. de 2020.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2012.

VALADARES, F. B. ; SILVA, C. R. G.. Português do Brasil: uma abordagem do uso proclítico em textos jornalísticos brasileiros. **Vozes dos Vales** , v. IV, p. 1-15, 2015.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

VILELA, A. C. S. . **A mesóclise em textos acadêmicos: frequência e estratégias de esquiva**. In: XIII Semana de Iniciação Científica da UFMG (Comunicação), 2004, Belo Horizonte. Caderno de Resumos. Belo Horizonte: PRPq - UFMG, 2004.

Weights and measures: the law. **UK Government**. Disponível em: <https://www.gov.uk/weights-measures-and-packaging-the-law> Acesso em: 20 de out. de 2020.

Weights and measures. **Visit Great Britain**, c2020. Disponível em: <https://www.visitbritain.com/gb/en/plan-your-trip/practical-information/weights-and-measures#:~:text=Britain%20is%20officially%20metric%2C%20in,cent%20larger%20than%20US%20measures>. Acesso em: 20 de out. de 2020.