

INSTITUTO
SUPERIOR
DE CONTABILIDADE
E ADMINISTRAÇÃO
DO PORTO
POLITÉCNICO
DO PORTO

M

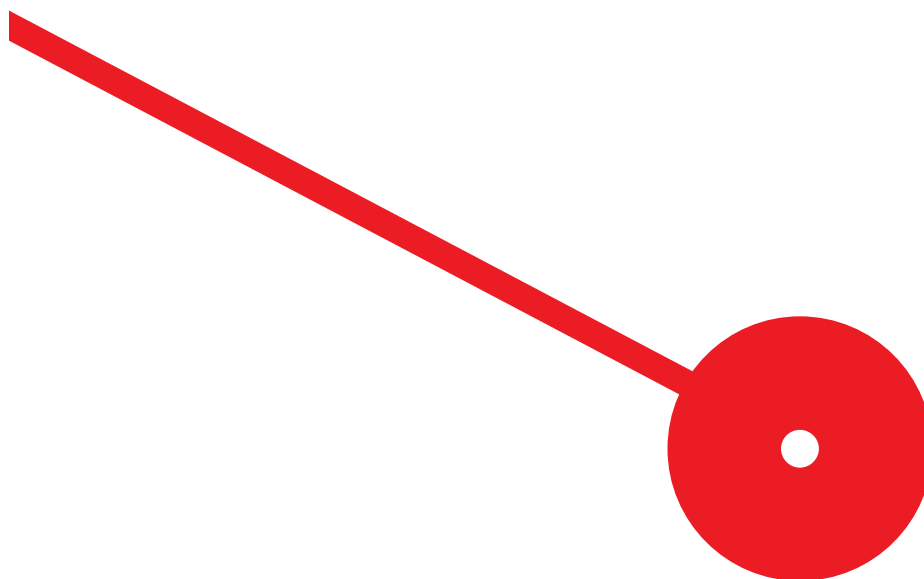
MESTRADO
TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO ESPECIALIZADAS

**Análise contrastiva, interlinguística e
intermodal de quatro traduções da obra
1984, de George Orwell**

Márcio Eduardo Barroso Sousa

10/2022

Márcio Eduardo Barroso Sousa. Análise contrastiva, intertextual e intermodal de partes de traduções para português da obra 1984, de George Orwell.
00/2022



INSTITUTO
SUPERIOR
DE CONTABILIDADE
E ADMINISTRAÇÃO
DO PORTO
POLITÉCNICO
DO PORTO

M

MESTRADO
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Análise contrastiva, interlinguística e intermodal de quatro traduções da obra 1984, de George Orwell

Márcio Eduardo Barroso Sousa

**Dissertação de Mestrado
apresentado ao Instituto Superior de Contabilidade e
Administração do Porto para a obtenção do grau de Mestre
em Tradução de Interpretação Especializadas, sob
orientação de Maria Helena da Costa Alves Guimarães
Ustimenko.**

Márcio Eduardo Barroso Sousa. Análise contrastiva, intertextual e intermodal de partes de traduções para português da obra 1984, de George Orwell
00/2022



Dedicatória

A meus pais.

Agradecimentos

A meus pais por toda confiança que depositaram em mim, pelo seu apoio incondicional e por todo o esforço que tiveram para me proporcionar a melhor educação possível.

Ao Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto e a todos os seus professores, tanto da licenciatura, como de mestrado, que partilharam os seus conhecimentos e me proporcionaram um percurso académico de excelência durante estes últimos cinco anos.

À minha orientadora, Doutora Maria Helena Guimarães Ustimenko, pela disponibilidade e por todo o apoio prestado durante a realização da dissertação.

A todos, quantos, de uma forma ou de outra, contribuíram para que pudesse chegar até aqui.

Resumo:

1984 (Nineteen Eighty-four) de George Orwell é uma obra muito lida e conhecida em todo o mundo. Nesta dissertação procura-se perceber as razões que levaram George Orwell a escrever esta obra, bem como o porquê de o livro continuar a ser tão lido e (re)traduzido até hoje, após o que se faz uma análise de três das traduções interlinguísticas recentemente publicadas: duas para português europeu (por Geraldo Quintas da Porto Editora e José Miguel Silva do Relógio D'Água) e uma para português variante brasileira por Heloisa Jahn & Alexandre Hubner, dando especial ênfase à problemática das perdas e dos ganhos, bem como da equivalência cultural na tradução literária.

Finalmente, é feita uma análise comparativa do texto original com a sua tradução intersemiótica para banda desenhada por Fido Nesti, onde se pretende mostrar as eventuais perdas e ganhos, bem como os problemas de equivalência da tradução entre códigos verbais, códigos verbo-icónicos e códigos não-verbais.

Neste trabalho de investigação e de análise tradutológica apoiamo-nos nas teorias de autores como Lawrence Venuti, Julio Plaza e Aba-Carina Parlôg, Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet e Peter Newmark para fundamentar as nossas opiniões e conclusões.

Palavras-chave: George Orwell, tradução literária, tradução interlinguística, tradução intersemiótica.

Abstract:

1984 (Nineteen Eighty-four) by George Orwell is a widely read and well-known work throughout the world. This dissertation seeks to understand the reasons that led George Orwell to write this work, as well as why the book continues to be so read and (re)translated to this day, after which an analysis of three of the recently published interlinguistic translations is made: two to European Portuguese (by Geraldo Quintas, Porto Editora, and José Miguel Silva, Relógio D'Água) and one to Brazilian Portuguese by Heloisa Jahn & Alexandre Hubner. with special emphasis on the problem of losses and gains, as well as cultural equivalence in literary translation.

Finally, a comparative analysis of the original text is made with its intersemiotic translation to comics by Fido Nesti, where it is intended to show the possible losses and gains, as well as the problems of translation equivalence between verbal codes, verb-
iconic codes and non-verbal codes.

The present research and translational analysis is based on the theories of authors such as Lawrence Venuti, Julio Plaza and Aba-Carina Parlôg, Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet and Peter Newmark.

Key words: George Orwell, literary translation, interlingual translation, intersemiotic translation.

Índice geral

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | Vida e Obra de George Orwell..... | 6 |
| 1.1 | O papel da política na vida de George Orwell..... | 6 |
| 1.2 | A perspetiva de George Orwell | 10 |
| 1.3 | O surgimento da obra <i>Nineteen Eighty-Four</i> (1984)..... | 14 |
| 1.4 | Receção da obra <i>1984</i> e os últimos meses da vida de George Orwell | 19 |
| 2 | Análise Interlinguística comparada..... | 25 |
| 2.1 | Análise Interlinguística comparada — 1.º Capítulo, 1.ª Página | 26 |
| 2.1.1 | Primeiro parágrafo..... | 26 |
| 2.1.2 | Segundo parágrafo..... | 30 |
| 2.1.3 | Terceiro parágrafo | 34 |
| 2.1.4 | Quarto parágrafo..... | 37 |
| 2.2 | Passagens mais difíceis..... | 40 |
| 2.3 | Termos Orwellianos | 41 |
| 3 | Análise comparativa com a tradução intersemiótica de Fido Nesti | 45 |
| 3.1 | Particularidades da tradução intersemiótica | 45 |
| 3.2 | Códigos verbais, códigos verbo-icónicos e códigos não-verbais | 47 |
| 3.3 | Análise da tradução intersemiótica de Fido Nesti | 49 |
| 3.3.1.1 | Segunda página (página 8)..... | 52 |
| 3.3.1.2 | Terceira página (página 9)..... | 54 |
| 3.3.1.3 | Página 10..... | 54 |
| 3.3.1.4 | Página 11..... | 55 |
| 3.3.1.5 | Página 12..... | 56 |
| 3.3.1.6 | Páginas 13, 14, 15 e 16..... | 57 |
| 3.3.1.7 | Páginas 17, 18, 19, 20 e 21..... | 59 |
| 3.3.1.8 | Páginas 22, 23 e 24..... | 61 |
| 4 | Considerações finais e conclusão | 65 |

| | |
|---|-----------|
| Anexo I – Primeiro capítulo do romance gráfico de Fido Nesti | 72 |
|---|-----------|

Índice de Tabelas

| | |
|--|----|
| Tabela 1. Exemplos de traduções de <i>Newspeak</i> | 43 |
|--|----|

Lista de abreviaturas

LC - Língua de chegada

LP - Língua de partida

TC - Texto de chegada

TI - Tradução Intersemiótica

TN – Tradução nossa

TO - Texto original

TP - Texto de partida

BBC - *British Broadcasting Corporation*

CNT - Confederação Nacional do Trabalho

FAI - Federação Anarquista Ibérica

ILP - *Independent Labour Party*

POUM - Partido Obrero de Unificación Marxista

PSUC - Partido Socialista Unificado da Catalunha

UGT - União Geral dos Trabalhadores

PE - Porto Editora

RDA - Relógio D'Água

CDL - Companhia das Letras

CC - Cultura de Chegada

CAPÍTULO - INTRODUÇÃO

a) Objetivos

O tema central da presente dissertação é a obra 1984 (Nineteen Eighty-Four) de George Orwell. Esta obra foi escolhida por que, apesar de ter surgido já há muitos anos (1949), ela continua a ser (re)traduzida, bem como transmutada para novos modos, nomeadamente o cinema e a banda desenhada. Em Portugal, só em 2021 foram publicadas quatro novas traduções para português europeu. Além disso, muitos são os leitores que consideram continuar o livro a ser relevante nos nossos dias, referenciando-o sempre que surgem preocupações com leis eventualmente autoritárias e/ou que afetam a privacidade de todos nós.

O livro é muito lido e conhecido em todo mundo quer por leitores assíduos, quer até por pessoas que nunca o leram. Pretende-se então, como primeiro objetivo deste trabalho, compreender o contexto político que levou George Orwell a escrever a obra em questão, explicar a sua relevância no presente e entender a mentalidade do autor no que concerne a assuntos políticos e morais, tema que abordamos no Capítulo I desta dissertação.

Como já referido, tendo em consideração apenas o ano de 2021, só em Portugal, foram publicadas traduções para português europeu de quatro editoras diferentes. Isto leva ao segundo objetivo desta dissertação que é fazer uma análise interlinguística comparada do texto do capítulo I da obra 1984, com as traduções para português europeu de Geraldo Quintas (Porto Editora) e de José Miguel Silva (Relógio D'Água) e com uma tradução para português, variante brasileira, por Heloisa Jahn & Alexandre Hubner (Companhia das Letras), dando especial ênfase à problemática das perdas e dos ganhos inerentes ao processo tradutivo e da equivalência cultural na tradução literária. Este tema será desenvolvido no Capítulo II.

O terceiro e último objetivo desta dissertação é realizar uma análise comparativa do texto original com a tradução intersemiótica para banda desenhada por Fido Nesti e concluir sobre as dificuldades da tradução intersemiótica (perdas e ganhos), bem como sobre os problemas de equivalência da tradução entre códigos verbais, códigos verbo-icónicos e códigos não-verbais. Com esta análise, que desenvolvemos no Capítulo III, pretende-se também demonstrar que, tanto na tradução literária, como na tradução intersemiótica, estamos perante uma (re)criação do TO.

b) Fundamentação teórica

Para realizar a tarefa a que nos propomos no Cap. I, foi indispensável proceder à recolha, consulta e análise de documentos e obras sobre o autor e a sua obra. É com base nesses documentos, nomeadamente em obras anteriores do autor tais como o livro de memórias *Down and out in Paris and London*, publicado pela primeira vez em 1933, a obra autobiográfica *The Road to Wigan Pier*, lançada em 1937, o livro *Homage to Catalonia* sobre a Guerra Civil Espanhola, publicado em 1938, e *The Collected Essays, Journalism and Letters*, em quatro volumes, bem como a biografia do autor por Dorian Lynskey (2019), *The Ministry of Truth: The Biography of George Orwell's 1984*, que se formulam hipóteses e fundamentam opiniões e conclusões.

A análise comparada das traduções interlinguísticas da obra levada a cabo no Capítulo II apoia-se em conceitos dos Estudos de Tradução. Entre eles, distinguem-se os conceitos venutianos de domesticação e *foreignization*/estrangeirização na tradução. Na sua obra *The Translator's Invisibility* Lawrence Venuti ([1995] 2008), vê a domesticação como uma estratégia global que implica uma redução etnocêntrica dos valores do texto original (TO) no texto de chegada (TC) e que pressupõe traduzir de uma forma transparente, capaz de facilitar o acesso ao significado preciso do autor (pp. 18-20). Segundo o autor, a estratégia da domesticação diz respeito tanto ao modo de transferência linguística e estilística escolhido para textos estrangeiros, quanto à escolha dos textos a serem traduzidos (*Ibid.*). Já a *foreignization* é o termo que o autor usa para se referir a uma estratégia tradutiva que visa tornar o TO visível no TC, i.e., que evita a fluência que ocultaria tratar-se de uma tradução, o que acontece quando se opta pela estratégia oposta de domesticação. De facto, Venuti considera que a fluência do TC suprime a 'alteridade' do texto de origem e minimiza o papel do tradutor (*Ibid.*). O autor considera que a *foreignization* é a estratégia a utilizar, nomeadamente no caso de obras literárias e filosóficas como uma forma de tradução 'resistente' que se opõe aos modos de transferência etnocêntricos predominantes na domesticação. Para Venuti, esta estratégia de tradução não deve ser equiparada à tradução literal. Estes conceitos serão mormente úteis no ato de comparar as diferentes traduções.

Já no que diz respeito à classificação das dificuldades tradutivas presentes no texto em análise, bem como das soluções encontradas pelos tradutores aplicam-se as definições dadas por autores como Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet (1995), em "A Methodology

for Translation” (1995) e Peter Newmark, em *A Textbook of Translation* ([1988] 1995), nomeadamente as definições de empréstimo, decalque, tradução literal, equivalência, transposição, modulação e adaptação.

No último capítulo e de modo a analisar apropriadamente a tradução intersemiótica do texto, recorre-se, antes de mais, à definição de tradução intersemiótica dada por Roman Jakobson no seu ensaio *On linguistic Aspects of Translation* ([1959] 1995), que o autor também designa por transmutação. A tradução é normalmente considerada como envolvendo a linguagem, em particular a linguagem escrita. No entanto, a tradução vai mais além da tradução linguística e da interpretação de signos linguísticos, podendo envolver a interpretação de signos linguísticos com recurso a sistemas de signos não verbais. Com o tempo, esta definição foi sendo alargada, nomeadamente devido à proliferação de múltiplas formas de textos multimodais, em que recursos semióticos, tais como a linguagem e a imagem, coexistem e são traduzidos.

No caso da tradução de *1984* para banda desenhada, pode dizer-se que se está perante uma tradução intersemiótica, enquanto “transcrição de formas na historicidade” e “re-criação” (Plaza, 2001, pp. 14 e 28), em que o significado do hipertexto resulta da inter-relação entre o verbal e o visual.

c) Metodologia

De modo a levar a bom termo o trabalho de análise, optou-se pelo método comparativo, a fim de refletir sobre semelhanças e diferenças, ganhos e perdas. De facto, os Estudos de Tradução destacam-se pelo seu carácter interdisciplinar, pelo que o recurso ao comparativismo permite responder a muitas das questões que se levantam no tocante ao texto traduzido.

CAPÍTULO I – [VIDA E OBRA DE GEORGE ORWELL]

1 Vida e Obra de George Orwell

Eric Arthur Blair, mais conhecido pelo seu pseudónimo George Orwell, nasceu na Índia, a 25 de junho de 1903. Foi jornalista, romancista, ensaísta e crítico. É autor de livros como *1984*, *Animal Farm* e *Homage to Catalonia*¹. Faleceu a 21 de janeiro de 1950, em Londres, pouco tempo depois de ter publicado a obra *1984*, a 8 de junho de 1949.

De acordo com Dorian Lynskey, Blair usou o pseudónimo George Orwell pela primeira vez em 1933, com a publicação do livro *Down and out in Paris and London*, publicado em Portugal com o título *Na Penúria em Paris e Londres*. Uma das razões para usar pseudónimo seria a intenção de não querer envergonhar os membros da sua própria família, caso os conteúdos do livro os chocassem ou caso a sua carreira como escritor não desse frutos. Outra das razões seria que George Orwell nunca teria gostado do nome Eric e queria reinventá-lo (Lynskey, 2019, p. 20).

Lynskey também descreve o tipo de família em que George Orwell nasceu. Orwell chamava a sua família de “lower-upper-middle-class” (Ibid., p. 18), uma classe social do sistema inglês que possuía as ambições e maneirismos de famílias abastadas, mas não o capital. Por esta razão, a maioria do dinheiro da família era gasto para “manter as aparências”. Mais tarde na sua vida, Orwell sentiria constrangimento, vergonha e desdém quanto à sua maneira de ser quando era mais jovem, a maneira de “odious little snob” que a sua classe social e nível de educação eram propensas a gerar (Ibid.).

1.1 O papel da política na vida de George Orwell

A política teve uma grande influência na vida e na obra de George Orwell, tendo ele participado em diferentes acontecimentos políticos, assim como escrito sobre os mesmos. Um exemplo do seu envolvimento político é o caso da Guerra Civil Espanhola que começou em 1936. Dorian Lynskey menciona que, nesse mesmo ano, Orwell entrou no escritório do *The New English Weekly*, em Londres, e declarou que ia para Espanha, com a justificação de que alguém tinha de parar o fascismo (Lynskey, 2019, p. 17).

1 Traduções editadas em Portugal: *Quinta dos Animais* e *Homenagem à Catalunha*.

Nesta altura, Orwell ainda não era um socialista dedicado, não era um especialista em totalitarismo, nem um escritor de prosa como viria a ser. Espanha iria tornar-se na sua “hora zero” e seria a maior reviravolta na sua vida. Anos mais tarde, Orwell disse a Arthur Koestler que “a história tinha parado em 1936”, referindo-se ao totalitarismo e a Espanha. Ou seja, a história parou e *1984* começou (*Ibid.*, p.18).

George Orwell não gostava de intelectuais que dependiam de teorias e especulações. Ele nunca acreditava em algo, até ele próprio o ter vivido. Além disso, a certo ponto da sua vida, i.e., depois de ser educado em Eton, Orwell rejeitou a sua oportunidade de ir para a universidade e, em vez disso, decidiu juntar-se à Polícia Imperial Indiana em Burma (onde a sua mãe cresceu). Neste período, Orwell viu como os membros da classe dominante eram corruptos, tomados pelo abuso de poder e a hipocrisia. Devido a esta experiência, George Orwell desenvolveu uma grande aversão a todo o tipo de opressão, tornando-se, por algum tempo, anarquista, acabando, contudo, por chegar à conclusão que ser anarquista era “sentimental nonsense” (*Ibid.*, pp. 19).

Quando George Orwell voltou para a Inglaterra em 1927, sentiu “an immense weight of guilt that I had got to expiate” (*Ibid.*, 20), o que fez Orwell desenvolver um desejo masoquista de entrar em situações que eram desconfortáveis ou de risco. Na altura, Orwell disse que não tinha interesse no socialismo ou em qualquer outra teoria económica, procurando entrar no mundo dos oprimidos. Para o fazer, tornou-se mendigo em Inglaterra e lavador de pratos em Paris, nos fins da década de 1920 (*Ibid.*). Sobre o mundo dos oprimidos, Orwell escreve ainda em *The Road to Wigan Pier*, que: “It is a sort of world-within-world where everyone is equal, a small squalid democracy - perhaps the nearest thing to democracy that exists in England” (1958, p. 190).

Na opinião de Lynskey (2019, p. 21), a segunda parte deste livro é uma espécie de autobiografia que traça a evolução da consciência política de Orwell com grande honestidade. Nele, o autor chega a afirmar que, em criança, tanto para ele como “to nearly all children of families like mine, ‘common’ people seemed almost sub-human” (*Ibid.*, p. 158).

Ainda nesta obra, Orwell, fala-nos do socialismo, tentando indagar as razões, pelas quais “The average thinking person nowadays is not merely not a Socialist, he is actively hostile to Socialism” (*Ibid.*, p. 203). Fazendo o papel de advogado do diabo, coloca-se na pele dos que são contrários ao socialismo, Orwell acaba por identificar três grandes

obstáculos “that drives away the very people who ought to be flocking to its support” (*Ibid.*: 204): o culto pela máquina, o culto do progresso e “the really disquieting prevalence of cranks wherever Socialists are gathered together (*Ibid.*, p. 206).

George Orwell acreditava, contudo, que apenas o socialismo “can save us from the misery of the present or the nightmare of the future” (*Ibid.*, p. 251), não sendo aquela a altura para pôr em causa as ideias socialistas: “To oppose Socialism *now*², when twenty million Englishmen are underfed and Fascism has conquered half Europe, is suicidal” (*Ibid.*). No prefácio à obra por Victor Gollancz, membro do *Left Book Club Choice*, datado de janeiro de 1937, afirma-se que Orwell teria chegado à conclusão que “present methods should be thrown overboard, and that we should try to enrol everyone in the fight for Socialism and against Fascism and war” (*Ibid.*, p. xiv).

Como já mencionado, George Orwell planeava lutar contra o fascismo de forma mais direta, na Guerra Civil Espanhola. O historiador Antony Beevor escreveu sobre o livro *Homage to Catalonia* de Orwell que ele seria um dos poucos casos, em que a versão mais aceite dos acontecimentos foi escrita mais persuasivamente pelos vencidos do que pelos vencedores do conflito (Lynskey, 2019, p. 23).

É de notar também que este livro de memórias é a obra mais lida mundialmente sobre o conflito, destacando-se também por ter sido escrito “by a man who fought with the losers of the losers: the Partido Obrero de Unificación Marxista” (*Ibid.*). O POUM era um partido pequeno, com pouca influência junto das massas populares e militarmente fraco, já que dispunha de poucas armas e era maioritariamente constituído por intelectuais menos habituados a combater. Por isso, Lynskey diz que os contemporâneos e, mais tarde, os historiadores, não estavam errados ao declarar que o livro de Orwell apresentava uma imagem distorcida da guerra, já que ignorava a complexidade da situação política, como o próprio afirma “I was not only uninterested in the political situation but unaware of it” (Orwell, 1952, pp. 46-47). De facto, ao ler a obra, verificamos que não são feitas referências à guerra civil em si, i.e., às lutas, à fome, à dor, mas sim a uma realidade pessoal e mais comezinha, o que explica a afirmação de Lynskey de que o livro apenas conta “the truth about Orwell’s war” (Lynskey, 2019, p. 23).

2 Em itálico no original.

Orwell parte para Espanha na expectativa de lutar contra o fascismo, mas acabou por se perder no meio de acrónimos políticos que poderiam significar para algumas pessoas a diferença entre a vida e a morte. Ao lado dos republicanos combatiam o PSUC (Partido Socialista Unificado da Catalunha), partido comunista apoiado pela Rússia, o FAI (Federação Anarquista Ibérica) e a CNT (Confederação Nacional do Trabalho) que representavam os anarquistas, a UGT (União Geral dos Trabalhadores), que era socialista e das fileiras do qual surgiu Francisco Largo Caballero como primeiro-ministro, e, por fim, o POUM (*Ibid.*, p. 24).

Estas forças de esquerda confrontavam-se entre si numa verdadeira guerra dentro de outra, a civil. Os comunistas insistiam que ganhar a guerra era uma prioridade acima da revolução, enquanto os anarquistas e o POUM sentiam que uma vitória sem revolução era inaceitável e até impossível. Eram duas posições impossíveis de se reconciliar. Para George Orwell, “The thing for which the Communists were working was not to postpone the Spanish revolution till a more suitable time, but to make sure that it never happened” (Orwell, 1952, p. 67).

Orwell passou quatro meses com a 29ª Divisão do POUM, nas trincheiras da frente de Aragão. Foi aqui que Orwell encontrou uma forma superior de igualitarismo puro quando comparado com aquela que encontrara entre os mendigos. Graças a esta experiência, Orwell tornou-se finalmente socialista. A sua experiência nas trincheiras fez com que mais tarde Orwell sentisse que, apesar de tudo, tinha saído de Espanha com mais fé na decência dos seres humanos (*Ibid.*, p. 26).

George Orwell também descobre durante a guerra que, à exceção de *The Manchester Guardian*, a imprensa de Esquerda era tão falsa e desonesta quanto a imprensa de Direita (*Ibid.*, p. 30). De facto, quando o POUM foi dissolvido “there was not a single word about it, (...) in any Barcelona papers. Communist, Anarchist, or Republican” (Orwell, 1952, p. 206).

O seu ódio ao fascismo tinha levado Orwell a Espanha, mas passado seis meses, ele deixa o país com um segundo inimigo, os comunistas: “The fascists had behaved just as appallingly as he had expected they would, but the ruthlessness and dishonesty of the communists had shocked him” (Lynskey, 2019, p. 32).

Uma década mais tarde, mesmo antes de começar a escrever a obra *1984*, George Orwell escreveu que a Guerra Civil Espanhola e outros acontecimentos dos anos de

1936 e 1937 fizeram perceber melhor qual a sua própria posição. O crítico e ensaísta americano Lionel Trilling escreve na introdução a *Homage to Catalonia* que:

What he learned from his experiences in Spain of course pained him very much, and it led him to change his course of conduct. But it did not destroy him, it did not, as people say, cut the ground from under him. It did not shatter his faith in what he had previously believed, nor weaken his political impulse, nor even change its direction. (Orwell, 1952, p. vii)

Desde 1936, Orwell vai escrever, direta ou indiretamente, contra o totalitarismo e a favor do socialismo democrático. As suas obras *Animal Farm* e *1984* são exemplo disso.

Com estas informações conseguimos perceber a importância e as influências que a política teve para o desenvolvimento pessoal e político de George Orwell. A Guerra Civil Espanhola, em especial, fez com que Orwell refletisse e tomasse posições relativamente a vários temas políticos.

Do exposto, conclui-se que George Orwell sempre foi contra o fascismo, que, durante a guerra, ganhou uma visão negativa do comunismo, e que, por isso se tornou socialista, tendo sido sempre a favor da democracia e da igualdade, e contra o totalitarismo.

1.2 A perspectiva de George Orwell

George Orwell apresenta a sua opinião moral e ética em vários materiais escritos, onde dá a sua perspectiva no tocante a diferentes contextos importantes. Orwell viveu os anos da II Guerra Mundial, pelo que tanto factos como questões relacionados com este período negro da história, são por ele tratados em vários dos seus escritos.

Em 1945, Orwell partilha algumas das suas opiniões em artigos jornalísticos que foram publicados no jornal *Tribune*, para o qual trabalhava desde 1943³ (Anderson, 2008). Por exemplo, no artigo “Revenge is Sour”, ele diz que a ideia de vingança e castigo é um sonho infantil. Ele afirma que a vingança em si não existe, que é um ato que se quer realizar, quando nos sentimos impotentes ou pelo facto de sermos impotentes, acrescentando ainda que, quando essa sensação de impotência desaparece, o desejo de

3 <https://orwelltribune.blogspot.com/2008/10/reviews-of-orwell-in-tribune-20.html>

vingança também se evapora. Mais, quando se torna possível, ela é apenas patética e repugnante (Orwell, 1968b, pp. 4-5).

Para apoiar o seu ponto de vista, Orwell menciona três histórias. Na primeira, ele visita um campo de prisioneiros de guerra no Sul da Alemanha e é testemunha da agressão verbal e física por parte de um judeu vienense contra alguns prisioneiros que teriam sido membros das SS, sendo que, segundo ele, um dos prisioneiros precisava de tratamento psicológico e não de castigo (*Ibid.*, p. 4). Com esta história, o autor pretende demonstrar que, a partir do momento em que foram feitos prisioneiros, esses membros das SS perderam o seu poder e, conseqüentemente, isso fez desaparecer a sensação de impotência, pelo que o ato de vingança do judeu comprovaria o que Orwell defende, i.e., que quando o ato se torna possível, passa a ser apenas patético e repugnante.

A segunda história conta que, quando o cadáver de Mussolini foi exibido em público, uma idosa teria disparado cinco tiros nele, exclamando que os tiros foram pelos cinco filhos dela. Orwell pergunta se a idosa sentiu alguma satisfação com tal ato, acrescentando que isto foi possível, pois Mussolini já tinha sido morto (*Ibid.*, p. 5).

É de notar que a única explicação que Orwell oferece para as ações do judeu e da idosa é o desejo de vingança, o que pode criar a impressão de parcialidade e/ou preconceito. Por exemplo, no caso do judeu, é possível argumentar que George Orwell já tinha escrito de forma desfavorável acerca aos judeus⁴ (Pfeffer, 2012).

No seu primeiro livro chamado *Down and out in Paris and London*, George Orwell imagina dar um murro num penhorista de Paris, dizendo que era um “red-haired Jew, an extraordinarily disagreeable man” (Orwell, 2011, p. 20). Além disso, quando volta a um café em Londres, Orwell comenta que “in a corner by himself a Jew, muzzle down in the plate, was guiltily wolfing bacon.” Mesmo nos seus últimos anos de vida, Orwell identificava pessoas como Judeus, como se essa fosse a explicação para a sua aparência ou atitude (Pfeffer, 2012).

Porém, de acordo com Dorian Lynskey, Orwell também fez um esforço para analisar os seus preconceitos durante a guerra. Segundo o autor, apesar de existir um consenso

4 <https://forward.com/culture/160496/was-george-orwell-an-anti-semite/>

geral de que o antissemitismo não é aceitável, isso não faria com que as pessoas analisassem os seus preconceitos, mas apenas com que reformulassem a definição de antissemitismo de forma a não ser possível incluí-los na mesma (Lynskey, 2019, p. 153). No seu ensaio “Antisemitism in Britain”, George Orwell escreve que “It is obvious that these accusations merely rationalize some deep-rooted prejudice. To attempt to counter them with facts and statistics is useless and may sometimes be worse than useless” (2001, p. 326), acrescentado ainda que uma das características do antissemitismo era “an ability to believe stories that could not possibly be true” (*Ibid.*). Orwell era ainda de opinião que o antissemitismo deveria ser investigado “by people who know that they are not immune to that kind of emotion,” (*Ibid.*, p. 333), incluindo-se a si próprio nesse grupo (Lynskey, 2019, p. 153).

A terceira e última história, é pessoal tal como a primeira. Poucas horas depois de Estugarda ser capturada pelo exército francês, Orwell entrou na cidade com um jornalista belga. Ao entrar, os dois viram um alemão morto no caminho. Depois disso, Orwell diz que a atitude do belga mudou consideravelmente, tendo até ajudado alemães mais tarde (Orwell, 1968, pp. 5-6), i.e., a sensação de impotência desapareceu e com ele o desejo de vingança.

Já no seu ensaio “You and the Atom Bomb” (1968b), Orwell menciona algumas preocupações com a bomba atômica. Orwell escreve que, de acordo com a informação disponível, a bomba seria extremamente cara e necessitaria de um esforço industrial enorme, o que significaria que (naquela altura) apenas três ou quatro países no mundo seriam capazes de a produzir (*Ibid.*, p.7), afirmando que “ages in which the dominant weapon is expensive or difficult to make will tend to be ages of despotism” (*Ibid.*).

Outra das declarações que ele faz é que uma arma complexa faz os fortes, mais fortes, enquanto uma arma simples, desde que não haja algo contra a mesma, dá garras aos fracos (*Ibid.*).

Orwell acaba este artigo, dizendo que, por ser um objeto tão dispendioso e difícil de produzir, seria provável que acabassem as guerras de grande escala, mas com o custo de prolongar indeterminadamente uma “paz que não é paz” (*Ibid.*, p. 9-10). Entretanto, neste artigo, ele utiliza a expressão “cold war”, que, desde então, faz parte do nosso vocabulário político.

Este artigo liga-se a outro, intitulado “What is Science?”. Nele, George Orwell defende que a educação científica para as massas não seria muito boa e provavelmente causaria até muito dano, caso se considerasse simplesmente a física, a química, a biologia, entre outras matérias, em detrimento da literatura e da história, comentando que elas provavelmente fariam com que uma pessoa tivesse reações políticas de certa forma menos inteligentes do que um camponês analfabeto que memorizou alguns momentos históricos, possuindo um bom sentido estético (*Ibid.*, p.12).

De facto, Orwell tinha lido uma declaração numa revista americana em que alguns físicos britânicos e americanos se recusavam a fazer pesquisa para a bomba atômica por saberem para que seria usada, levando-o a afirmar que “here you have a group of sane men in the middle of a world of lunatics” (*Ibid.* p. 13). Na sua opinião, todos esses homens teriam alguma formação de cultura geral, algum conhecimento de história, literatura ou arte, i.e., teriam interesses para além do que é puramente científico (*Ibid.*).

Ainda em 1945, George Orwell expressa os seus pontos de vista em outros materiais. Numa carta dirigida à Duquesa de Atholl, em resposta ao seu pedido para Orwell falar pela Liga para a Liberdade Europeia, Orwell escreve que não poderá associar-se com o que é essencialmente um órgão conservador que declara defender a democracia na Europa, mas que não tem nada a dizer sobre o imperialismo britânico. Segundo Orwell, para denunciar os crimes que estariam então a ser cometidos na Polónia e na Jugoslávia, seria, também, necessário insistir em acabar com a governação indesejada dos britânicos na Índia. A terminar alega ainda que “I belong to the Left and must work inside it, much as I hate Russian totalitarianism and its poisonous influence in this country (*Ibid.*, p.30).

Considerando a data em que a carta foi escrita, provavelmente o que estaria em causa seria a redefinição das fronteiras na Europa na sequência da Conferência de Yalta e a criação da República Popular Polaca e da República Socialista Federativa da Jugoslávia.

No artigo “Through a Glass, Rosily”, o autor discute a questão se devemos, ou não, criticar abertamente os outros, quando se fala de assuntos políticos. Orwell diz que o argumento de que não devemos falar com toda a franqueza por acharmos que “it ‘plays into the hands of’ this or that sinister influence is dishonest” (*Ibid.*, p. 36), só é usado pelas pessoas quando lhes convém. Segundo ele, é menos provável usar esse argumento quando nos lembramos que as vantagens de uma mentira são de curto prazo e que o

progresso genuíno só pode acontecer com o aumento de informação esclarecida, o que significa destruir mitos continuamente (*Ibid.*, pp. 36-37).

George Orwell também partilha o seu ponto de vista sobre a liberdade de imprensa no seu país no artigo “Freedom of the Park”. Na sua perspectiva, o grau de liberdade de imprensa no Reino Unido era sobrevalorizado. Ele alega que, apesar de tecnicamente existir muita liberdade, a imprensa estava nas mãos de poucas pessoas, e, por isso “operates in much the same way as a state censorship” (*Ibid.*, pp. 39-40).

Por outro lado, Orwell também reconhece que existia liberdade de expressão, já que ninguém tinha receio de exprimir as suas opiniões e era possível dizer praticamente tudo em espaços abertos como o *Hyde Park*.

Outro ponto que refere é que a liberdade relativa de que desfrutamos depende da opinião pública e não da lei. O governo faz as leis, mas o seu cumprimento, ou não, dependeria do comportamento da polícia e do temperamento geral do país. Por exemplo, se um grande número de pessoas estiver interessado na liberdade de expressão, esta liberdade existirá mesmo que a lei a proíba. Porém, se a opinião pública for de desinteresse, as minorias inconvenientes serão oprimidas, mesmo que existam leis para as proteger (*Ibid.*, p. 40).

Do exposto é possível concluir que Orwell não apoia a ideia de vingança, considerando-a infantil, e que quando se torna possível, é patética e repugnante. Quanto à bomba atómica, podemos perceber que Orwell considerava preocupante o facto de apenas três ou quatro países serem capazes de a produzir, por pensar que a existência de uma arma dominante cara e difícil de se produzir poderia fazer surgir o despotismo. Assim, podemos concluir que Orwell era contra a bomba atómica.

Graças à sua carta dirigida à Duquesa de Atholl, podemos verificar que Orwell discordava visceralmente do imperialismo britânico, e do totalitarismo russo.

No tocante, à liberdade de expressão, Orwell acreditava que devemos falar com toda a franqueza de todo e qualquer assunto político, mesmo que, em termos conjunturais, possa parecer inconveniente. O autor considerava que o progresso genuíno só pode acontecer com o aumento de informação esclarecida, sendo totalmente a favor da liberdade de imprensa.

1.3 O surgimento da obra *Nineteen Eighty-Four* (1984)

A obra *1984* foi publicada a 8 de junho de 1949, tendo George Orwell falecido pouco tempo depois, a 21 de janeiro de 1950. George Orwell demorou muito tempo a escrever a obra. Dorian Lynskey declara que uma das razões para essa demora foi pela obra sintetizar as ideias que Orwell foi defendendo ao longo da sua vida de escritor. O livro resume os anos em que Orwell refletiu, escreveu e leu sobre assuntos tão diversos como:

utopias, super-states, dictators, prisoners, propaganda, technology, power, language, culture, class, sex, the countryside, rats and more, often to the point where it becomes impossible to attribute a particular phrase or idea to a single source (Lynskey, 2019, p. 11).

Orwell falou pouco sobre a evolução da obra *1984*, mas deixou um grande rasto que inclui milhares de páginas em papel e uma grande quantidade de informação, o que leva Lynskey a acrescentar que “even if he had lived decades longer, *Nineteen Eighty-Four* would have been the end of something: as a writer, he would have needed to start again” (*Ibid.*).

Ao ler ao mesmo tempo a obra e a biografia de Orwell é possível encontrar alguns elementos de semelhança entre os duas. Por exemplo, Richard Blair, o pai de Orwell, era um funcionário público de médio escalão do *Opium Department* do governo imperial britânico. Richard Blair só voltou a entrar na vida do filho em 1912 (Orwell nasceu a 1903), que Orwell descrevia como “simply as gruff-voiced elderly man forever saying ‘Don’t.’” (*apud* Lynskey, p.18). Quando comparamos com *1984*, Winston Smith, o protagonista da obra, quase não se lembra do pai: “He could not remember his father so well” (Orwell, 2008, p. 18).

Desde o início da sua vida adulta que Orwell procurou, como já vimos, entrar no mundo dos oprimidos como um mendigo e lavador de pratos em Paris nos fins de 1920, experiência que ele relata no seu livro *Down and out in Paris and London*. Este tipo de atração pela degradação e pobreza também se encontra no livro *1984*, quando Winston Smith vai ao distrito dos proles. Além disso, quando George Orwell fazia parte desse mesmo mundo, o autor viu como “a young woman was kneeling on the stones, poking a stick up the leaden waste-pipe” (1952, p. 18), verificando que “she knew well enough what was happening to her” (*Ibid.*). Esta cena marcou-o tanto a ponto de incluir uma cena idêntica em *1984*. Aqui, o rosto da mulher também o marcou: “Winston was most

shocked by the look of helpless terror on Mrs Parsons' grey face” (2010, p. 10). Orwell considerava que o rosto podia revelar de forma profunda a personalidade de alguém. Em *1984*, o perigo de alguém trair fisicamente os seus próprios sentimentos é chamado de *facecrime*.

Além disso, na obra, ficamos a saber que Winston Smith, tal como Orwell, odeia ratos, considerando que “they are the most horrible things in the world - rats!” (Orwell, 2010, p. 45).

Como já demonstrado no subcapítulo anterior, a Guerra Civil Espanhola influenciou o pensamento político do autor, a ponto de ele afirmar que “History stopped in 1936”. Segundo Dorian Lynskey ele pretenderia dizer com isso que “When the only arbiter of reality was power, the victor could ensure that the lie became, to all intents and purposes, the truth” (2019, p. 34).

No livro *Homage to Barcelona*, considerado por muitos críticos uma das melhores obras sobre a Guerra Civil de Espanha, Orwell refere-se à “nightmare atmosphere of that time — the peculiar uneasiness produced by rumours that were always changing, by censored newspapers, and the constant presence of armed men” (1952, p. 75), ao ponto de “however little you were actually conspiring, the atmosphere forced you to feel like a conspirator.” (*Ibid.*). Esta sensação de que algo poderia acontecer mesmo quando nada estivesse a acontecer, também está presente na obra *1984*.

Existem também semelhanças entre a obra e a realidade política da época. Segundo Dorian Lynskey, depois dos eventos de Espanha, Orwell interessa-se por escritores ex-comunistas, tais como André Gide e Boris Souvarine, nomeadamente pelos seus testemunhos sobre o regime soviético e a figura de Estaline em *Retour de l’U.R.S.S.* (1936) e *Cauchemar en U.R.S.S.* (1937), respetivamente (2019, p. 36). Orwell irá incluir em *1984* muitos detalhes que então descobre, nomeadamente o culto da personalidade, a reescrita da história, a falta de liberdade de expressão, o desprezo pela verdade objetiva, as detenções arbitrarias, as denúncias e confissões sob coerção, o clima de desconfiança, a autocensura e o medo (*Ibid.*, p. 36). Sobre os anos trinta, por exemplo, Orwell escreve em *1984* que “thousands were sent to prison although they had broken no law”.

Quanto a influências no livro de outras obras, Lynskey menciona a obra *When The Sleeper Wakes*, de H.G Wells. Nessa obra, o personagem Graham acorda após um

transe de 203 anos e em vez de se deparar com um paraíso socialista, encontra a cidade de Londres, agora uma megacidade com 30 milhões de habitantes, onde os privilegiados crescem nas chamadas “Cities of Pleasure (...) whither repaired all who profited by the fierce inglorious, economic struggle, that went on in the glaring labyrinth below” (1899, p. 147). Estas massas escravizadas, “starving homeless people” (*Ibid.*, p. 182), em uniformes azuis, que logo nos recordam os “blue Party overalls” (Orwell, 2008, p. 15), em *1984*, são controladas por “kinetotelephotographs” (Wells, 1899, 133) e “phonographs” (*Ibid.*, 145). Pela primeira vez, a tecnologia tem por função controlar as massas, que são ainda fiscalizadas pela Polícia do Trabalho, “the orange-clad Labour Police” (*Ibid.*, 215).

Outra influência a ter em conta é a do escritor britânico de origem húngara, Arthur Koestler, amigo pessoal de George Orwell. Lynskey diz que Koestler proporcionou o panorama mental para *1984* com a sua obra *Darkness at Noon* (1941). Inicialmente escrito em alemão, o livro será publicado pela primeira vez em 1941, na Grã-Bretanha, numa tradução por Daphne Hardy, então companheira do autor. O tema central da obra são os julgamentos que têm lugar em Moscovo nos anos 1936-1938 e que levaram à prisão e morte de muitos funcionários do PCUS⁵ que duvidavam da correção do caminho escolhido para o desenvolvimento do estado, ficando estes julgamentos conhecidos na História como a “Grande Purga” (Antanyuk, 2017).

Na sua obra, Koestler alega que esses membros eram leais ao ponto de transformarem a sua convicção em verdade objetiva, i.e., se o Partido necessitasse que fossem culpados, seriam culpados. Na obra *1984*, a personagem Parsons admite a sua própria culpa “They won't shoot me, will they? I mean, they don't shoot you when you haven't done anything—just thought?”, pergunta ele a Wilson (Orwell, 2008, p. 49), acrescentando “Of course I'm guilty! (...) I wouldn't be here if I wasn't” (*Ibid.*, p. 50).

Na sua revisão de *Darkness at Noon* para o jornal *The New Statesman*, intitulada “For what am I fighting?”, Orwell escreveu em 1941, “Nowadays, over increasing areas of the earth, one is imprisoned not for what one does but for what one is, or more exactly, for what one is suspected of being.” (2013, p. 1).

5 Partido Comunista da União Soviética.

Por fim, outro autor que terá influenciado Orwell foi o escritor russo, emigrante em Paris, Yevgeny Zamyatin. O credo literário deste autor, exposto no seu artigo “Я боюсь”⁶ era “Настоящая литература может быть только там, где её делают не исполнительные и благодушные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики”⁷ (1921, p. 2), sendo o seu romance distópico *Мы*⁸ a sua materialização artística. Em inglês, o romance só será publicado em 1924. Orwell terá lido a obra em 1944 (Lynskey, 2019, p. 120). Em 1946, na sua recensão da obra para o jornal *Tribune*, Orwell faz um breve resumo da história, que citamos parcialmente:

In the twenty-sixth century, in Zamyatin's vision of it, the inhabitants of Utopia have so completely lost their individuality as to be known only by numbers. They live in glass houses (this was written before television was invented), which enables the political police, known as the “Guardians”, to supervise them more easily. They all wear identical uniforms, and a human being is commonly referred to either as “a number” or “a unif” (uniform). They live on synthetic food, and their usual recreation is to march in fours while the anthem of the Single State is played through loudspeakers. At stated intervals they are allowed for one hour (known as “the sex hour”) to lower the curtains round their glass apartments. There is, of course, no marriage, though sex life does not appear to be completely promiscuous. (Orwell, 1968b [1946], p. 72).

Pode, assim, afirmar-se que existe uma estreita relação intertextual entre o texto de Orwell e os textos citados, apresentando o hipertexto *1984* marcas claras dessa relação.

Existe ainda um ensaio de George Orwell com o título “Why I Write”, onde são enunciadas as prioridades do autor quando estava prestes a começar a escrever *1984*, “I have not written a novel for seven years, but I hope to write another fairly soon” (Orwell, 1968a, p. 7). Neste ensaio, o autor afirma que “putting aside the need to earn a living, I think there are four great motives for writing, at any rate for writing prose” (Orwell, 1968, p. 3), nomeadamente “sheer egoism”, “aesthetic enthusiasm”, “historical impulse”, “political purpose” (*Ibid.*, pp. 3-4).

6 Tradução nossa [TN]: “Tenho medo”.

7 TN: “A verdadeira literatura só se encontra, onde não são os funcionários executivos e complacentes que a fazem, mas sim loucos, eremitas, heréticos, sonhadores, rebeldes e cétricos”.

8 TN: “Nós”.

Orwell também alega que “every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly, against totalitarianism and/or democratic Socialism, as I understand it” (*Ibid.*, p. 5), afirmando ainda que

What I have most wanted to do throughout the past ten years is to make political writing into an art. My starting point is always a feeling of partisanship, a sense of injustice. When I sit down to write a book, I do not say to myself, "I am going to produce a work of art." I write it because there is some lie that I want to expose, some fact to which I want to draw attention, and my initial concern is to get a hearing. (*Ibid.*, p. 6).

Dorian Lynskey (2019, p. 119) refere que, em certo momento, George Orwell elaborou um esboço de *1984*, com o título *The Last Man in Europe* (1943?), título que, curiosamente, sobrevive, de certa forma, na obra final na declaração de O'Brien: “If you are a man, Winston, you are the last man. Your kind of man is finished. Do you understand that you are alone? You are outside history, you do not exist” (Orwell, 2008, p. 61). Ainda segundo Lynskey “some key components of the novel don't appear in the outline, but the basic material is there, including Ingsoc, Newspeak and doublethink, and the effect he planned to create” (2019, p. 119).

Em Agosto de 1947, Orwell escreve a Georges Woodcock, um escritor e pensador canadiano amigo do autor, que “I am struggling with this novel which I hope to finish early in 1948. I don't even expect to finish the rough draft before about October” (1968, p. 376).

Já próximo da publicação da obra, em fevereiro de 1949, George Orwell escreve a Julian Simons, escritor e poeta britânico, que

my new book is a Utopia in the form of a novel. I ballsed it up rather, partly owing to being so ill while I was writing it, but I think some of the ideas in it might interest you. We haven't definitely fixed the title, but I think it will be called "Nineteen Eighty-Four" (1968, p. 476).

A obra acabará por ver a luz do dia em Junho desse ano.

1.4 Receção da obra *1984* e os últimos meses da vida de George Orwell

A obra *1984*, foi publicada a 8 de junho de 1949, pela editora Secker & Warburg. A 16 de maio Orwell envia uma carta a Fredric Warburg, onde se pode ler “I am glad *1984* has done so well before publication” (1968, p. 500). Apesar de já bastante doente,

Orwell parece manter a esperança, podendo ler-se a mesma carta: “If the ‘prognosis’ after this photo is bad, I shall get a second opinion. Can you give me the name of that specialist you mentioned?” (*Ibid.*) e “Don't think I am making up my mind to peg out. On the contrary, I have the strongest reasons for wanting to stay alive” (*Ibid.*). Estas suas palavras parecem revelar claramente que o autor continuava a manter a sua vontade e quase determinação em viver.

George Orwell continuou a manter a correspondência com Fredric Warburg, tendo enviado mais uma carta em 22 de agosto. Nessa carta, é possível perceber que a saúde do autor não estava a melhorar. Na verdade, Orwell explicou que se sentia mal e era afetado com sintomas como febre. Na carta lê-se o seguinte: “On & off I have been feeling absolutely ghastly. It comes & goes, but I have periodical bouts of high temperatures etc.” (*Ibid.*, p. 505). Mas a deterioração da saúde do autor já tinha começado antes destas cartas. De facto, a 30 de março, Orwell já tinha enviado a Warburg uma carta onde explicava que sofria de hemoptise e não podia usar a sua máquina de escrever: “I have been rather poorly & have been having ‘haemoptyses’. That is why I have written this by hand. They have forbidden me to use my typewriter for a week, as it is supposed to tire me.” (*Ibid.*, pp. 485-486).

Durante o último ano de sua vida, Orwell manteve um livro de notas manuscrito no qual fazia anotações para um longo conto, “A Smoking Room Story”, bem como para ensaios sobre Joseph Conrad e Evelyn Waugh (Orwell, 1968, pp. 509-540).

Este livro foi também utilizado para outras anotações mais gerais que continham o seu ponto de vista quanto a outros temas. Numa dessas anotações, Orwell escreve sobre uma dificuldade que sempre teve em relação ao seu trabalho, nomeadamente o nunca ter conseguido parar de sentir que estava sempre a perder tempo. O autor sentia esta preocupação todos os dias, mesmo quando escrevia durante longos períodos de tempo ou entregava vários artigos na mesma semana. George Orwell admitiu que quando pensava na sua produtividade ao longo dos anos, considerava que tinha sido razoável, mas não era o suficiente para fazer parar a sua preocupação, porque isso fazia com que sentisse que já não possuía a mesma diligência e produtividade de antes (*Ibid.*, pp. 510-511).

Depois da publicação de 1984, Orwell afirma, numa entrevista à imprensa, que “The moral to be drawn from this dangerous nightmare situation is a simple one. Don’t let it happen. It depends on you” (*apud* Lynskey, p. 201).

Relativamente à receção da obra, tanto F. J. Warburg como o publicista David Farrer mostraram-se bastante entusiasmados, mencionando este último que: “Orwell has done what Wells never did, created a fantasy world which yet is horribly real so that you mind what happens to the characters which inhabit it” (*apud* Lynskey, p. 189). Warburg acreditava que a obra tinha potencial para ser um *best-seller*.

Quanto ao público em geral, o *The New York Times Book Review* informou na altura que as reações críticas à obra eram extremamente positivas “with cries of terror rising above the applause,” (*apud* Lynskey, p. 201), comparando o “estado de nervos” causado pela obra com a reação do público em relação à versão radiofónica de Orson Welles do livro *A Guerra dos Mundos*.

John Dos Passos confessou que teve pesadelos relacionados com o telecrã e escreveu a Orwell: “I read it with such cold shivers I haven’t had since as a child I read Swift about the Yahoos.” (*apud* Lynskey, p. 201). Já E. M. Forster afirmaria “too terrible a novel to be read straight through.” (*apud* Lynskey, p. 201). Irving Howe, no seu artigo “Orwell: History as Nightmare”, escreve que “it is hard to suppose that many people go back, from a spontaneous desire, to reread 1984: there is neither reason nor need to; no one forgets it” (1956, 193). De facto, como afirma John Rodden, em *Becoming George Orwell*, “1984 has obsessed and petrified millions of people who have never even actually read the book” (2020, p. 103).

No seu livro *The Ministry of Truth*, Dorian Lynskey menciona ainda, entre outras opiniões positivas, a de Arthur Koestler que afirma ser “a glorious book”, a de Aldous Huxley, que diz tratar-se de um livro “profoundly important” e a de Lawrence Durrell “reading it in a Communist country is really an experience because one can see it all around one” (2019, p. 202). A obra foi também mencionada no Parlamento pelo conservador Hugh Fraser. Fraser disse que via na Europa Oriental “the type of state which Mr. Orwell has just described in his book 1984” (*Ibid.*, p. 202).

De acordo com Lynskey, os críticos mais perspicazes entenderam uma das principais mensagens que Orwell pretendia transmitir com a sua obra, nomeadamente que, em cada um de nós, existem traços de totalitarismo (*Ibid.*). E. M. Forster escreveria que

“behind Stalin lurks Big Brother, which seems appropriate, but Big Brother also lurks behind Churchill, Truman, Gandhi, and any leader whom propaganda utilizes or invents” (*apud* Lynskey, p. 202).

Quanto ao totalitarismo presente na obra, George Orwell explicou, numa carta a Warburg, que ele podia aparecer em qualquer lugar, acrescentando que os superestados rivais “will pretend to be much more in opposition than in fact they are” (*apud* Lynskey, p. 203).

Curiosamente, depois da Segunda Guerra Mundial, as nações ocidentais formam a NATO, a URSS forma o Pacto de Varsóvia, e Mao Tsé-Tung funda a República Popular da China, o que se aproxima de certo modo dos três superestados da obra *1984*: Oceânia, Eurásia e Estásia.

Porém, nem todos os críticos entenderam a mensagem que George Orwell queria transmitir. Houve críticos conservadores que interpretaram o livro como uma denúncia da União Soviética e de todos os tipos de socialismo, enquanto alguns críticos de esquerda, o acusaram de atacar o socialismo e o Partido Trabalhista Britânico. Numa carta a Francis A. Henson, da *United Automobile Workers*, Orwell afirma que “My recent novel is NOT⁹ intended as an attack on Socialism or on the British Labour Party (of which I am a supporter)” (Orwell, 1968b, p.502), mas sim um aviso de que o totalitarismo, se não combatido, poderia triunfar em qualquer momento e em qualquer lugar.

Como referem John Rossi e John Rodden “what is most strikingly distinctive about Orwell’s posthumous history is that the claims and counter-claims to him occur at all points on the ideological spectrum – Right, Centre and Left” (2007, p. 10).

Em seis meses, foram vendidos mais de 250 000 exemplares nos EUA e no Reino Unido, tendo rapidamente surgido o desejo de adaptar a obra para outros formatos. Segundo Asami Nakamura, o escritor e guionista Sidney Sheldon teria solicitado a Orwell autorização para adaptar a obra ao teatro, a levar à cena na Broadway (2015, p. 41). O autor teria recebido bem a ideia, contudo, o projeto nunca foi concretizado. Entre outras adaptações, é de salientar a adaptação radiofónica levada a cabo por Martin

9 Maiúsculas do autor.

Esslin para a BBC, em 1954, a adaptação televisiva pela NBC, em 1953, e a primeira adaptação cinematográfica, em 1956, por William P. Templeton (*Ibid.*, p. 45). Segundo Nakamura, “Anderson’s 1956 film can be easily dismissed as a mere Cold War propaganda film which is devoid of the intricacy of the novel” (*Ibid.*).

Em nossa opinião, o desejo de adaptar de imediato a obra teria por base razões políticas que se prendiam com as tensões ideológicas. De lembrar que o Macarthismo, marcado pela perseguição a funcionários de estado e intelectuais tem início nos EUA exatamente nos finais dos anos quarenta. Também na Grã-Bretanha se assistiram a perseguições semelhantes. O próprio Orwell envia a Celia Kirwan, uma funcionária do Departamento de Informação (IRD) do Ministério dos Negócios Estrangeiros, uma lista com trinta e oito nomes de pessoas que ele considerava não confiáveis em termos políticos e que poderiam estar sob influência soviética. Entre eles, destacam-se os nomes de Paul Robeson, Katherine Hepburn, Orson Welles, Upton Sinclair, Charlie Chaplin, Isaac Deutscher, Alexander Cockburn, Norman Ian Mackenzie e Alex Comfort (Laursen, 2018, pp. 89-93). Segundo Eric Laursen, nesta atitude de Orwell, W. B. Yeats e, de certo modo, A. Comfort veriam “a certain naïveté and a certain overconfidence in English political culture” (*Ibid.*, p. 96).

A 3 de setembro, de novo gravemente doente, Orwell é transferido para o University College Hospital de Londres e a 13 de outubro, casa-se com Sonia Brownell, assistente editorial na *Horizon*, que conheceu em 1945.

A 21 de Janeiro, alguns dias antes de viajar para um sanatório na Suíça, Orwell morre, sendo enterrado no cemitério de All Saints, Sutton Courtenay, Berkshire. Tinha 46 anos.

CAPÍTULO II – [ANÁLISE INTERLINGUÍSTICA COMPARADA]

2 Análise Interlinguística comparada

Neste capítulo será feita uma análise interlinguística comparada de algumas páginas do primeiro capítulo da primeira versão publicada da obra *1984*, com duas traduções para português europeu e uma tradução para português, variante brasileira. Para português europeu, será usada a tradução de Geraldo Quintas, da Porto Editora e a tradução de José Miguel Silva, da Relógio D'Água. Ambas são de 2021, ano em que a obra de George Orwell passou ao domínio público, fazendo surgir várias novas traduções e reedições¹⁰. Para português do Brasil, será usada a tradução de Heloisa Jahn e Alexandre Hubner da editora Companhia das Letras, de 2009.

O foco estará nas diferenças das opções tradutivas de cada edição e nas dificuldades tradutivas e nas soluções encontradas por cada tradutor para as ultrapassar. Como dito oportunamente na Introdução, a presente análise assenta em conceitos desenvolvidos por teóricos tais como Vinay & Darbelnet e P. Newmark, bem como nos conceitos venutianos de domesticação e estrangeirização, em que por domesticação se entende o processo “in which the foreign text is imprinted with values specific to the receiving culture” (Venuti, 2008, p. 40), enquanto o objetivo da estrangeirização é “to expand the range of translation practices not to frustrate or to impede reading, certainly not to incur a judgment of translationese, but to create new conditions of readability” (*Ibid.*, p.19).

A linguagem e forma de pensar do autor George Orwell também será considerada para avaliar a qualidade das escolhas tradutivas. Para facilitar o processo de análise, a partir deste momento, por razões de acessibilidade, serão usadas as seguintes abreviações para as editoras de cada tradução: PE (Porto Editora), RDA (Relógio D'Água) e CDL (Companhia das Letras).

10 <https://www.publico.pt/2021/02/26/culturaipsilon/noticia/2021-ano-george-orwell-1951907>

2.1 Análise Interlinguística comparada — 1.º Capítulo, 1.ª Página

2.1.1 Primeiro parágrafo

| 1.º Parágrafo | | | |
|---|---|--|---|
| Versão Original de 1949 | Versão Porto Editora | Versão Relógio D'Água | Versão Companhia das Letras |
| <p>It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen. Winston Smith, his chin nuzzled into his breast in an effort to escape the vile wind, slipped quickly through the glass doors of Victory Mansions, though not quickly enough to prevent a swirl of gritty dust from entering along with him.</p> | <p>Era um dia frio e luminoso de abril e os relógios batiam as treze. Winston Smith, com o queixo aninhado ao peito numa tentativa de fugir ao vento vil, esgueirou-se rapidamente pelas portas de vidro do Mansões Vitória, embora não tivesse sido rápido suficiente para evitar que uma rajada de poeira áspera entrasse com ele.</p> | <p>Estava um dia de Abril frio e crystalino e os relógios batiam as treze horas. Winston Smith, de queixo colado ao peito para tentar fugir ao vento impiedoso, esgueirou-se rapidamente pelas portas de vidro de Victory Mansions, embora não rápido o suficiente para impedir que um remoinho de poeira entrasse com ele.</p> | <p>Era um dia frio e luminoso de abril, e os relógios davam treze horas. Winston Smith, queixo enfiado no peito no esforço de esquivar-se do vento cruel, passou depressa pelas portas de vidro das Mansões Victory, mas não tão depressa que evitasse a entrada de uma lufada de poeira arenosa junto com ele.</p> |

Logo na primeira linha do primeiro parágrafo, consegue-se identificar uma diferença de opções quanto à tradução do adjetivo “bright”. A PE e a CDL usam “luminoso”, enquanto a RDA usa “cristalino”. “Luminoso” parece ser uma tradução mais literal para transmitir que o local estava cheio de luz, enquanto “cristalino” é possivelmente fruto de uma tentativa de acrescentar à tradução um efeito sinestésico, transmitindo a ideia de que a atmosfera estava não só límpida e clara (sensação visual), mas também fria (sensação corporal), já que “cristalino” permite uma ligação ao adjetivo “frio” que antecede “bright”. O adjetivo “cristalino” pode referir-se a “cristal” e “cristal” por sua vez, é sólido e pode causar a impressão de frieza. É de notar que, na RDA, o mês de abril aparece em maiúscula, o que de acordo com o novo acordo ortográfico é incorreto.

Depois, “the clocks were striking thirteen”, onde a PE e a RDA recorrem ao verbo “bater”, dando ênfase ao som do relógio e aproximando-se, assim, do TP, enquanto a CDL prefere o verbo “dar” as treze horas, sendo uma tradução mais próxima da cultura do TC.

De seguida, “chin nuzzled into his breast” foi traduzido de forma muito parecida nas três versões, sendo apenas diferente quanto à tradução da forma verbal “nuzzled” [nuzzle / to touch or rub sb/sth with the nose or mouth, especially to show affection]¹¹. A RDA e a CDL usam “colado” e “enfiado” respetivamente, o que poderá transmitir desconforto e uma tentativa de aquecimento devido ao frio. Já a PE usa “aninhado”, que, em vez de desconforto, poderá transmitir aconchego e calor.

No tocante a “effort to escape” a PE usa “tentativa de fugir”, enquanto a RDA usa “tentar fugir”, substituindo o substantivo “effort” por um verbo, i.e., procedendo a uma transposição gramatical, tal como esta é descrita por Vinay & Darbelnet, em “A Methodology for Translation”, i.e., ela implica “replacing one word class with another without changing the meaning of the message” (2004, p. 132). A CDL, por seu turno, opta por utilizar um sinónimo do verbo “fugir”: “esforço de esquivar-se”.

Quanto à caracterização do vento a que o protagonista está a fugir ou a esquivar-se, temos três adjetivos diferentes: vil (PE), impiedoso (RDA) e cruel (CDL). A palavra “vil” parece ser a mais próxima do original “vile” [vile/ 1(*informal*) extremely unpleasant

11 Todos os significados apresentados neste trabalho foram retirados do Oxford Advanced Learner’s Dictionary (7th Ed.), 2005.

or bad], embora ela não reproduza toda a carga semântica do termo. De facto, em português a palavra “vil” significa apenas “mau” e não “desagradável”, termo que, tendo em consideração o contexto, talvez fosse a mais adequada. Já as palavras sinónimas “cruel” e “impiedoso”, parecem menos aceitáveis, em termos semânticos, na medida em se afastam do contexto situacional.

Para “slipped quickly”, temos “esgueirou-se rapidamente” (PE e RDA) e “passou depressa” (CDL). Considerando o terceiro significado do verbo “slip” [3 to go somewhere quickly and quietly, especially without being noticed], aquela que melhor reproduz toda a carga significativa do texto de partida parece ser a solução proposta pela PE.

A tradução de “Victory Mansions” também é diferente nas três versões: “Mansões Vitória” (PE), “Victory Mansions” (RDA), “Mansões Victory” (CDL). “Victory Mansions” parece ser a solução mais apropriada, pois, aos poucos, o leitor vai localizando o edifício, construído nos anos trinta, em Londres, cidade principal da província de *Airstrip One*, a terceira maior província da Oceânia.

É ainda de destacar o facto de a preposição “de”, que antecede o nome do edifício, ter contrações diferentes nas três edições. A PE usa “do”, que não concorda nem em género, nem em número com a palavra “Mansões”, deixando, provavelmente, subentender o termo “edifício”. Tratando-se de uma assimilação cultural, seria, talvez, de desambiguar a tradução, usando esse termo¹². Em nossa opinião, A RDA usa a preposição “de” sem contração com artigo definido, já que o tradutor opta por não traduzir a expressão. A CDL usa a contração “das” que concorda em género e número com a palavra “Mansões”.

“Though not quickly enough” é traduzido como “embora não tivesse sido rápido suficiente” (PE), “embora não rápido o suficiente” (RDA) e “mas não tão depressa” (CDL). A PE e a RDA optam por ser mais próximas do TP, mas a versão da RDA é um pouco mais simples quando comparada com a da PE. A simplificação também está presente na versão da CDL, sendo dada prioridade à fluidez do texto, i.e., existe uma preocupação de domesticação.

12 Em português, quando é dado um nome a um edifício, usa-se manter esta palavra, e.g., “Edifício Camões”, “Edifício da Cooperativa dos Pedreiros”.

Por fim, para acabar este primeiro parágrafo, temos a tradução de “swirl of gritty dust” por “rajada de poeira áspera” (PE), “remoinho de poeira” (RDA) e “lufada de poeira arenosa” (CDL). É logo de destacar que todas as versões traduziram “dust” como “poeira” em vez de “pó”, provavelmente para dar a ideia de que são partículas de terra. Para “swirl” [the movement of sth that twists and turns in diferente directions and at diferente speeds] a tradução é “rajada”, palavra mais usada em *collocations*¹³ como “rajada de vento”, “remoinho”, a nosso ver, a tradução mais correta semanticamente já que transmite toda a carga significativa da palavra inglesa e “lufada”, própria de *collocations* como “lufada de ar quente”, por exemplo. Quanto ao adjetivo “gritty” [containing or like grit; grit / very small pieces of stone or sand], a PE opta por um termo que foca o efeito e não a origem da poeira, enquanto a CDL opta por uma tradução literal do termo. Na RDA, o adjetivo é omitido, pelo que se está perante uma lacuna ou *undertranslation*, sendo aqui dada prioridade à fluidez do texto na TC. Tratando-se de uma obra, tais lacunas seriam de ser evitadas. Mais, considerando que, nos seus ensaios, Orwell faz muitas referências à necessidade de precisão e clareza no texto em prosa (Fowler, 1995, p. 19), seria muito provavelmente de exigir ao tradutor das suas obras que seguisse esses mesmos requisitos - precisão, exatidão e clareza (*Ibid.*), para o que teria de ser encontrado um cuidadoso equilíbrio entre domesticação e estrangeirização.

13 Peter Newmark define *collocation* com sendo “two or more words (‘collocates’) that go ‘happily’ or naturally with each other” (1995, p. 282).

2.1.2 Segundo parágrafo

| 2.º Parágrafo | | | |
|--|--|--|--|
| Versão Original de 1949 | Versão Porto Editora | Versão Relógio D'Água | Versão Companhia das Letras |
| <p>The hallway smelt of boiled cabbage and old rag mats. At one end of it a coloured poster, too large for indoor display, had been tacked to the wall. It depicted simply an enormous face, more than a metre wide: the face of a man of about forty-five, with a heavy black moustache and ruggedly handsome features.</p> | <p>O corredor cheirava a couves cozidas e tapetes de pano velhos. Numa ponta estava, fixado à parede, um cartaz colorido, demasiado grande para estar no interior. Mostrava apenas um rosto enorme, com mais de um metro de largura: o rosto de um homem com os seus quarenta e cinco anos, de bigode farto e negro e feições de uma beleza agreste.</p> | <p>O átrio cheirava a couve cozida e a tapetes de trapos. Na parede ao fundo estava pregado um cartaz a cores, demasiado grande para um espaço interior. Mostrava unicamente uma cara gigantesca, com mais de um metro de largura: a cara dum homem de cerca de quarenta e cinco anos, com um farto bigode preto e traços bonitos mas severos.</p> | <p>O vestibulo cheirava a repolho cozido e a velhos capachos de pano trançado. Numa das extremidades, um pôster colorido, grande demais para ambientes fechados, estava pregado na parede. Mostrava simplesmente um rosto enorme, com mais de um metro de largura: o rosto de um homem de uns quarenta e cinco anos, de bigodão preto e feições rudemente agradáveis.</p> |

No segundo parágrafo da primeira página, estamos, de novo, perante diferentes opções tradutivas. Começamos com “boiled cabbage” e “old rag mats”. É interessante ver que a PE procede a uma domesticação, substituindo “repolho” pelo termo popular na cultura de chegada (CC) “couves”. Cremos que é possível classificar esta dificuldade como morfossintática, visto existir uma ambiguidade gramatical quanto à flexão gramatical de número que deve ser usada na tradução desta palavra. A nosso ver, poderá ser mais provável um leitor da versão inglesa relacionar a palavra com o singular visto a própria palavra estar nessa forma, mas não existindo nenhuma referência visual, o plural também parece possível. A RDA e a CDL optam pela forma singular, ficando assim mais próximas do TP, embora a CDL opte pelo hipónimo “repolho”, que designa um tipo específico de couve.

Quanto a “old rag mats”¹⁴, temos traduções diferentes nas três versões. A PE e a RDA interpretam “mats” [a small piece of thick carpet that is used to cover part of a floor] como tapetes, mas diferem ligeiramente na tradução de “old rag”. A PE traduziu apenas como “[tapetes]de pano velhos”, o que insinua que podem ser panos completos. Já a RDA opta por ser um pouco mais específica e usa “de trapos”, insinuando que o tapete é feito de bocados de panos velhos. É de notar que a RDA não faz uso do adjetivo “velhos”, possivelmente por estar subentendido no termo “trapos”. Já a CDL, acaba por ser mais específica ao usar “velhos capachos de pano trançado”, aproximando-se, assim, mais do TO, tendo em conta que um “capacho” é um tipo de tapete a que se limpa o calçado e que, neste caso, ele é velho e é feito de pano trançado. Assim, em termos visuais, regista-se tanto na PE, como na RDA uma certa perda em termos de efeito.

Depois desta primeira frase, o TP menciona um cartaz/poster na parede (coloured poster / tacked to the wall), mas a forma como é transmitida essa informação também difere nas três versões. A PE menciona que o cartaz está “fixado à parede”, enquanto a RDA e a CDL dizem que está “pregado”, o que não é correto. Tendo em consideração o significado de “tack” [to fasten sth in place with a tack or tacks]”, parece-me que a proposta da PE é a melhor, embora a colocação das vírgulas pareça incorreta. Além disso, talvez se pudesse especificar que estava fixado com pioneses, pelo que se pode

14 Em <https://bit.ly/3QvUYsf> podem ver-se várias imagens deste tipo de tapetes.

dizer que estamos perante uma lacuna tradutiva. A CDL também optou pela tradução mais direta “pôster”, um anglicismo, em vez da alternativa “cartaz” usada nas outras versões.

O texto inglês acrescenta que o cartaz é demasiado grande para “indoor display”. A PE e a RDA transmitem esta informação como “no interior” e “espaço interior” respetivamente, escolhendo aproximarem-se do TO. A CDL optou por outra via mais específica: “ambientes fechados”. Tendo em consideração o significado da palavra “ambiente, disponibilizado pela Infopédia¹⁵, creio que o leitor é levado a fazer associações que o afastam do TO. Peter Newmark aconselha a fazer-se aquilo que ele designa por *back-translation test*, de modo a avaliar “the semantic range of the SL passage” (1995, p. 282).

No tocante à caracterização do homem no cartaz, registam-se diferenças nas três traduções. Para a descrição do bigode, a PE e a RDA usam “bigode farto” e “farto bigode”, respetivamente, sendo diferente apenas na ordem das palavras. De notar, contudo, que a tradução da RDA consegue, pela anteposição do adjetivo, evitar ter de introduzir a preposição “e”. Por seu turno, a CDL usa a forma aumentativa “bigodão” que soa natural em português do Brasil, mas não tanto em português europeu.

O texto em inglês acaba a caracterização do rosto do homem com “ruggedly handsome features”. Para melhor analisar cada uma das traduções, haverá que ter em mente diferentes significados do adjetivo *rugged* em inglês, a saber, 1) (of the landscape) not level nor smooth and having rocks rather than plants or trees. 2) (*approoving*) (of a man’s face) having strong attractive features. A CDL opta por uma tradução direta, tal como esta é definida por Jean-Paul Vinay e Paul Darbelnet: “to transpose the source language message element by element into the target language” (2004, p. 128). De facto, estamos perante um “structural parallelism” (*Ibid.*), “feições rudemente agradáveis”. Embora correta, esta tradução não transmite, a nosso ver, toda a força da expressão inglesa, como acontece na PE, onde se assiste a uma domesticação “feições de uma beleza agreste”, por meio da substituição do adjetivo “handsome” [belo / bonito] por um substantivo [beleza], i.e., com recurso a uma transposição (Vinay & Darbelnet,

15 <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ambiente>

1995, p. 68). A RDA parece ser um meio termo com “traços bonitos mas severos”, onde a preposição adversativa “mas” faz crer ao leitor tratar-se de uma qualidade negativa, não se coadunando com o sentido do TO. Estamos perante uma perda, já que a imagem perde em força e sentido.

Este segundo parágrafo, apresenta algumas diferenças quando comparado com o primeiro parágrafo. A CDL é a tradução com menos caracteres no primeiro parágrafo, mas, neste segundo parágrafo, é a que tem mais caracteres. À semelhança da PE, no primeiro parágrafo, a CDL pareceu querer traduzir tudo o que estava no TO e foi a que usou mais termos de tradução direta (como “pôster” e “feições rudemente agradáveis”), sendo então a que mais tenta aproximar-se da língua de partida (LP).

A versão da RDA é a que tem menos caracteres neste parágrafo. Até este ponto, todas as edições estão a transmitir, pelo menos de forma essencial, a informação presente no TO. Avancemos para o terceiro parágrafo para ver como os métodos e os estilos se desenvolvem.

2.1.3 Terceiro parágrafo

| 3.º Parágrafo | | | |
|--|--|---|---|
| Versão Original de 1949 | Versão Porto Editora | Versão Relógio D'Água | Versão Companhia das Letras |
| <p>Winston made for the stairs. It was no use trying the lift. Even at the best of times it was seldom working, and at present the electric current was cut off during daylight hours. It was part of the economy drive in preparation for Hate Week. The flat was seven flights up, and Winston, who was thirty-nine and had a varicose ulcer above his right ankle, went slowly, resting several times on the way.</p> | <p>Winston dirigiu-se para as escadas. Não valia a pena tentar o elevador. Mesmo nos melhores dias, raramente funcionava e, de momento, a corrente elétrica era desligada durante o dia. Fazia parte das poupanças feitas em preparação para a Semana do Ódio. Era preciso subir sete lanços de escada para chegar ao apartamento e Winston, que tinha trinta e nove anos e uma úlcera varicosa por cima do tornozelo direito, subiu devagar, parando várias vezes pelo caminho para descansar.</p> | <p>Winston dirigiu-se para as escadas. Era inútil experimentar o elevador. Mesmo nos melhores tempos, raramente funcionava, e actualmente, por causa do esforço preparatório para a Semana do Ódio, a electricidade estava cortada durante o dia. O apartamento ficava no sétimo andar, e Winston, que tinha trinta e nove anos e uma úlcera varicosa acima do tornozelo direito, subiu lentamente, parando várias vezes pelo caminho.</p> | <p>Winston avançou para a escada. Não adiantava tentar o elevador. Mesmo quando tudo ia bem, era raro que funcionasse, e agora a eletricidade permanecia cortada enquanto houvesse luz natural. Era parte do esforço de economia durante os preparativos para a Semana do Ódio. O apartamento ficava no sétimo andar e Winston, com seus trinta e nove anos e sua úlcera varicosa acima do tornozelo direito, subiu devagar, parando para descansar várias vezes durante o trajeto.</p> |

No início do terceiro parágrafo, é descrito o momento que em Winston sobe até ao seu andar. Primeiro, ele vai até às escadas, algo que a PE e a RDA traduzem como “dirigiu-se para as escadas”. A CDL diz que Winston “avançou para a escada”, usando o singular “escada” em vez do plural. De certa forma, a versão da CDL é a que toma um pouco mais de liberdade, mas todas as edições transmitem a mesma informação.

A próxima frase passa a informação de que naquele momento não há luz no edifício, enquanto é dia, acrescentando ainda que é uma ação relacionada com a “Hate Week” (Semana do Ódio). A PE optou por traduzir literalmente “electric current” por “corrente elétrica”, enquanto a RDA e a CDL “eletricidade”. Aproveita-se para referir que a RDA usa a versão da palavra antes do acordo ortográfico, acontecendo o mesmo mais adiante com a palavra “a(c)tualmente”, sendo que já havíamos notado outro erro ortográfico no primeiro parágrafo, onde “abril” aparece com maiúscula. Ou seja, a versão do livro da RDA não obedece ao acordo ortográfico.

Voltando agora ao resto da frase, a questão de usar o termo mais comum é invertida no próximo termo “daylight hours”. Enquanto na PE e na RDA a expressão é traduzida por “durante o dia”, que soa de forma provavelmente mais natural em português europeu, na CDL, ela é traduzida como “enquanto houvesse luz natural”. Vemos, assim, que a CDL preferiu aproximar-se do texto original (TO) enquanto a PE e a RDA deram prioridade à naturalidade do discurso na LC. No tocante à unidade de tradução “economy drive”, a PE apresenta como solução tradutiva “poupanças feitas em preparação”, dando assim a ideia de que não há eletricidade por questões monetárias. A RDA, por seu turno, traduz como “esforço preparatório”, i.e., estamos perante uma omissão ou lacuna, que poderá suscitar dúvidas ao leitor, já que não é compensada, nomeadamente recriando “the nuance at another place in the text” (Vinay & Darbelnet, 1995, p. 86). De notar ainda que assistimos nesta tradução à junção de duas frases do texto, acompanhada da sua total reformulação (rephrasing) (Newmark, 1995, p. 152), enquanto a CDL opta por “esforço de economia”. Esta tradução mantém-se, assim, fiel ao TO. Em termos gerais, a tradução da CDL mostra-se mais próxima do TO, sem, contudo, criar um efeito de estranheza no leitor.

Por último, a parte final desta secção descreve concretamente a subida de Winston ao seu andar. O TO refere que “The flat was seven flights up”. A PE traduz isto de forma mais literal: “Era preciso subir sete lanços de escada para chegar ao apartamento”. A RDA e a CDL referem, simplesmente, que “o apartamento ficava no sétimo andar”. É

uma frase mais pequena e mais domesticada, onde se procede a uma modulação (Vinay & Darbelnet, 204, p. 132), já que se regista uma mudança de ponto de vista.

As traduções deste terceiro parágrafo mostram algumas semelhanças em termos de decisões tradutivas relativamente aos dois parágrafos anteriores. No caso da PE, toda a informação é traduzida, tornando o parágrafo longo em caracteres, parecendo existir a preocupação de aproximar o TO da cultura de chegada. A CDL é, mais uma vez, a edição com mais caracteres, sendo aquela que parece mais fiel ao TP. A RDA continua a ser a edição que mais simplifica, apresentando o texto menos caracteres. Vejamos agora como foi traduzido o quarto e último parágrafo desta página.

2.1.4 Quarto parágrafo

| 4.º Parágrafo | | | |
|---|--|--|--|
| Versão Original de 1949 | Versão Porto Editora | Versão Relógio D'Água | Versão Companhia das Letras |
| On each landing, opposite the lift-shaft, the poster with the enormous face gazed from the wall. It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move. BIG BROTHER IS WATCHING YOU , the caption beneath it ran. | Em cada piso, em frente ao elevador, o rosto enorme fitava-o da parede . Era uma daquelas imagens feitas de maneira que os olhos parecem seguir-te enquanto andas. O GRANDE IRMÃO ESTÁ A VIGIAR-TE , era a legenda que aparecia em baixo . | Em cada patamar, em frente à caixa do elevador, o cartaz com a cara gigantesca olhava da parede . Era um daqueles retratos concebidos de maneira que os olhos nos sigam quando nos deslocamos. O GRANDE IRMÃO VÊ TUDO , dizia a legenda por baixo . | Em todos os patamares, diante da porta do elevador, o pôster com o rosto enorme fitava-o da parede . Era uma dessas pinturas realizadas de modo a que os olhos o acompanhem sempre que você move. O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ , dizia o leiteiro, embaixo . |

As três edições apresentam opções diferentes para a tradução de “opposite the lift-shaft”. No *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, pode ler-se que “shaft” é “a long, narrow, usually vertical passage in a building for a lift/elevator”, que se traduz em português por “caixa de elevador”, conforme se pode confirmar no blogue da empresa Liftech¹⁶.

A PE escolhe “em frente ao elevador” e a CDL “diante da porta do elevador”, traduções parecidas que evitam mencionar o “lift-shaft”, recorrendo para tal a uma modulação, onde uma parte, neste caso o elevador, aparece em lugar de outra, a caixa (Vinay & Darbelnet, 1995, p. 90). Já a RDA utiliza a tradução literal da expressão: “em frente à caixa do elevador”.

O seguinte destaque nesta frase é a cara que está no cartaz. Quando comparado com o segundo parágrafo, a tradução de “enormous face” [rosto enorme] é consistente nas três edições, sendo as traduções exatamente iguais à que aqui se apresenta. Quanto a “gazed from the wall”, a PE e a CDL optaram por “fitava-o da parede”, o que dá ênfase ao olhar “fixo” e traduz de forma mais literal a palavra “gazed”. A RDA traduz apenas como “olhava da parede”, registando-se uma perda de intensidade.

A seguir temos uma das frases mais icónicas da obra: “BIG BROTHER IS WATCHING YOU”. Na PE, a solução tradutiva é “O GRANDE IRMÃO ESTÁ A VIGIAR-TE”. No *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, aparecem três significados para o verbo “to watch”, a saber: 1. to look at sb/sth for a time, paying attention to what happens”; 2. To take care of sb/sth for a short time; 3. (*informal*) to be careful about sth. Considerando o teor da obra, nesta frase, são considerados os três significados, i.e., “o grande irmão” olha atentamente, velando pelos seus súbditos, ao mesmo tempo que se subentende a conotação irónica de que, por isso mesmo, é melhor ter cuidado. Ao traduzir “is watching you” por “está a vigiar-te”, na PE são englobados o primeiro e o terceiro significados do verbo inglês e ignorado o terceiro. Na RDA a tradução apresentada é “O GRANDE IRMÃO VÊ TUDO”. De acordo com o dicionário da Porto Editora, em português, o verbo “ver”, um dos equivalentes de “to watch”, tem os seguintes significados: 1. Perceber com os olhos; 2. olhar; (...); 5. tomar cuidado com, etc. Para ser mais claro para o leitor que o verbo “ver” engloba os segundo e quinto

16 <https://www.liftech.pt/blog/elevadores-para-predios-caixa-alvenaria/>

significados, acrescenta-se “tudo”. Por fim, na CDL temos uma interpretação parecida com a PE: “O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ”, revelando tratar-se de uma tradução brasileira pelo recurso ao pronome “você”. Entretanto “estar de olho em” é um equivalente popular de “vigiar”, muito utilizado no português, variante brasileira. Nenhuma das três traduções engloba o segundo significado de “to watch”. O verbo português “velar” que, segundo o dicionário significa 1) vigiar e 2) proteger engloba tanto o sentido denotativo, como o sentido conotativo do verbo inglês, representando uma boa alternativa às soluções apresentadas.

Para acabar esta primeira página, o TO refere que esta frase sobre o Grande Irmão está numa “caption beneath”. É também interessante ver as diferenças nas três edições. A PE diz que “era a legenda que aparecia **em baixo**” enquanto a CDL diz que é o “o letreiro, **embaixo**”. No Brasil, a palavra “embaixo” é um advérbio usado para dizer que algo ou um ser está numa posição inferior, mas em Portugal a palavra não existe, sendo considerado um erro ortográfico. Sendo assim, a PE usa a forma “em baixo” que tem como um dos significados estar posicionado num nível inferior. A RDA usa a forma “por baixo” que é uma locução sinónima do advérbio “debaixo” que significa “sob”, alguma coisa que está numa localização ou sítio inferior.

Após a análise comparativa exaustiva da tradução da primeira página do livro, chegámos a algumas conclusões, nomeadamente foi possível identificar os métodos predominantes em cada edição. Assim, na edição da Porto Editora parece predominar a prioridade de traduzir o mais próximo possível do texto original. Temos como exemplo duas partes do terceiro parágrafo: “Era preciso subir sete lanços de escada” (em vez de apenas mencionar que o destino estava localizado no sétimo andar) e “corrente elétrica” (em vez de usar apenas “eletricidade”).

A edição da Relógio D’Água procura simplificar o texto e toma a liberdade de tornar as frases mais pequenas, não obedecendo também ao acordo ortográfico (Abril com maiúscula e electricidade com “c” são dois exemplos). Como exemplo destas práticas, temos a junção e reformulação de duas frases no terceiro parágrafo.

A edição da Companhia das Letras parece focar no equilíbrio, sendo por vezes mais literal e próxima da LP e outras vezes dando prioridade ao sentido na LC.

2.2 Passagens mais difíceis

Quanto aos parágrafos analisados supra, existiram três passagens que, a nosso ver, se destacaram como as mais difíceis de traduzir para a língua portuguesa. A primeira encontra-se no segundo parágrafo, a saber “At one end of it a coloured poster, too large for indoor display, had been tacked to the wall.” A dificuldade está presente na palavra “tacked”, onde não é claro o que está a ser usado para afixar o cartaz à parede. Após alguma pesquisa, ficámos a saber que o que foi usado foi efetivamente pioneses, uma opção que nenhuma das edições em português apresentadas usou.

O segundo caso encontra-se no quarto parágrafo. Trata-se da palavra composta “lift-shaft”. No *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* pode ler-se a seguinte entrada para “shaft”: “a long, usually vertical passage in a building or underground, used specially for a lift/elevator or as a way of allowing air in or out”. Para chegar a uma solução é necessário, a nosso ver, perceber, inicialmente, o significado de “shaft” e, se possível, tentar encontrar uma imagem que facilite encontrar o termo correto em português, que foi o meu passo seguinte, que levou a que encontrasse uma tradução no blogue da Liftech: “caixa de elevador”. Percorrer este caminho foi necessário para poder analisar as soluções encontradas pelos tradutores.

O terceiro e último caso encontra-se também no quarto parágrafo e diz respeito à frase icónica “BIG BROTHER IS WATCHING YOU”. Esta frase é difícil de traduzir porque o verbo “to watch” ou “ver” englobam vários significados e, como demonstrado, existem traduções que não englobam todos, provando que a equivalência é sempre relativa e não absoluta. O tradutor, nestes casos, tem de refletir e decidir o que será mais fiel ao original. Como já referido, o verbo “velar” é uma boa alternativa às soluções das edições apresentadas por englobar tanto o sentido denotativo, como o sentido conotativo do verbo em inglês.

2.3 Termos Orwellianos

Ao longo da obra, George Orwell usa termos próprios criados para a sua obra *1984*. Estes variam de objetos a regiões do mundo. Vejamos alguns desses termos e como foram traduzidos nas três edições para português até agora analisadas.

Telescreen: **Telescreen** é o nome que George Orwell dá a um aparelho parecido com uma televisão que é usado para transmitir informação e vigiar os cidadãos. Usemos como referência uma frase do parágrafo que se segue ao texto que acabámos de analisar: “The instrument (the **telescreen**, it was called) could be dimmed, but there was no way of shutting it off completely” (Orwell, 2008, p.1).

Depois de uma consulta às traduções portuguesas da mesma frase, vejo que a PE e a RDA escolheram “telecrã” enquanto a CDL usa “teletela”. Todas as edições recorreram a uma tradução direta e literal usando o prefixo “tele-”, elemento usado na formação de palavras para exprimir que a ideia de longe, ao longe, à distância¹⁷ e usando a palavra mais comum para indicar um aparelho que visualiza informação. É de notar que, em português europeu, existe um sinónimo da palavra ecrã, que é um decalque do termo francês “écran”, língua através da qual ela entrou no português. Mesmo assim, não foi escolhida por nenhum dos tradutores, provavelmente, por se tratar de um galicismo.

Oceania: “This, he thought with a sort of vague distaste — this was London, chief city of Airstrip One, itself the third most populous of the provinces of Oceania.” (*Ibid.*, p. 2). Um dos três blocos em que o mundo de *1984* se dividia: Oceania, Eurasia and Eastasia. Todas as três edições em português traduziram a palavra por “Oceânia”. A escolha deste termo ter-se-á muito provavelmente ficado a dever ao facto de ser a designação que mais se aproxima do TO e, também, por derivar de uma palavra do nosso vocabulário corrente, “oceano”.

Newspeak: A língua oficial da Oceânia. Os detalhes sobre a mesma podem ser consultados no apêndice da obra. Essencialmente, esta língua procura cumprir os ideais do partido simplificando o inglês padrão (na obra, *Oldspeak*) até ao ponto das pessoas perderem a capacidade de pensar e exprimir os seus pensamentos livremente e detalhadamente. A PE e a CDL traduziram por “novafala”. A diferença está apenas em

17 <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tele->

que a CDL usa o termo como nome próprio. Temos então uma tradução literal do termo traduzindo “New” por “novo” e “speak” por “fala”, juntando as duas palavras em um termo. A RDA optou por “novilíngua”, ligando “novi-”, prefixo usado na formação de palavras para exprimir a ideia de novo¹⁸, a “língua”, i.e., em vez de ir pela via literal na tradução de “speak”, o tradutor da RDA escolhe transmitir a ideia de que se trata efetivamente de um idioma.

INGSOC: Uma abreviatura de “English Socialism” em “Newspeak”. Representa o nome do partido político da sociedade em 1984 e a sua ideologia. Todas as três edições optaram por utilizar “SOCING”, sendo a única diferença que a edição da CDL não tem todas as letras maiúsculas. Tendo em conta o significado da abreviatura em inglês, é razoável presumir que o significado pretendido em português seja “Socialismo inglês”.

Minitrue / Minipax / Miniluv / Miniplenty: As palavras em *Newspeak* para referir aos quatro ministérios em que o aparelho governativo em 1984 é dividido. Os ministérios são o Ministry of Truth (Minitrue), Ministry of Peace (Minipax), Ministry of Love (Miniluv) e Ministry of Plenty (Miniplenty). Abaixo segue-se uma tabela com a tradução das designações dos ministérios em *Newspeak*, nas três edições em português:

Tabela 1. Exemplos de traduções de *Newspeak*

| Porto Editora | Relógio D'Água | Companhia das Letras |
|--------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|
| Ministério da Verdade (Miniverum) | Ministério da Verdade (Minivero) | Ministério da Verdade (Miniver) |
| Ministério da Paz (Minipaz) | Ministério da Paz (Minipaz) | Ministério da Paz (Minipaz) |
| Ministério do Amor (Minimor) | Ministério do Amor (Minimor) | Ministério do Amor (Minamor) |
| Ministério da Abundância (Minimuito) | Ministério da Fartura (Minifarto) | Ministério da Pujança (Minapuja) |

Todas as designações dos ministérios em *Newspeak* são recriadas em português (exceto “Minamor” da CDL) com o auxílio de “mini-”, elemento de formação de palavras,

18 <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/novi->

utilizado para exprimir a ideia de pequenez e que, aqui, também pode ser interpretado como forma abreviada de “Ministério”. Aquilo que difere é o segundo elemento da palavra composta. Para o Ministério da Verdade, a PE decidiu usar “verum”, termo retirado do latim¹⁹. A RDA optou por “vero”, adjetivo que significa “verdadeiro”. Já a CDL usa “ver” que é provavelmente retirado da própria palavra “verdade” ou “verdadeiro”.

Para o Ministério da Paz, todos os tradutores usaram “paz”, não havendo então nenhuma alteração da palavra.

Para o Ministério do Amor, a PE e a RDA retiram apenas “mor” da palavra “amor” enquanto a CDL opta por incluir a palavra inteira e retirar o “i” de “Mini”, ficando assim “Minamor”. Argumentaria que as traduções da PE e da RDA parecem adequar-se mais ao espírito da obra, já que a *Newspeak* é um idioma que tenta manter as palavras o mais simples possível, não fazendo muito sentido manter uma palavra inteira.

Para o Ministério da Abundância / Fartura / Pujança, a PE opta por usar “muito”, incluindo assim de forma simples a ideia de “abundância” e transmitindo a simplicidade da *Newspeak*, mas alterando a palavra original. A RDA e a CDL procuram diminuir a palavra que usaram na tradução do ministério com “farto” e “puja”, simplificando assim a palavra original ao mesmo tempo que comunicam a simplicidade da *Newspeak*.

War is peace / Freedom is slavery / Ignorance is strength: Os três slogans do partido que simbolizam as suas ideias. As três traduções portuguesas traduzem exatamente da mesma forma, com literalidade: Guerra é paz / Liberdade é escravidão / Ignorância é força. A literalidade aqui transmite exatamente o mesmo que original, não havendo então perda de informação.

19 <https://linkshortner.net/c1erG>

**CAPÍTULO III – [ANÁLISE COMPARATIVA COM A TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA DE FIDO NESTI]**

3 **Análise comparativa com a tradução intersemiótica de Fido Nesti**

Neste capítulo, será abordada a tradução intersemiótica da obra *1984* de George Orwell para romance gráfico por Fido Nesti. Para efeitos do presente trabalho de análise, utiliza-se a tradução publicada pela editora Quadrinhos na Cia., em 2020. Esta versão usa o mesmo texto traduzido que está na edição da Companhia das Letras, que foi um dos objetos de análise no capítulo anterior. Antes de começar a análise propriamente dita, serão discutidas algumas das particularidades e componentes da tradução intersemiótica.

3.1 **Particularidades da tradução intersemiótica**

Na sua obra *Intersemiotic Translation. Literary and Linguistic Multimodality*, Aba Carina Pârlog afirma que a semiótica

is paramount to the clarification of relations between different types of signs whose signification changes according to the links that can be made between the main subject, the predicate and the other less significant elements involved in the process of constructing meaning (2019, pp. 1-2).

A semiótica é, assim, composta por signos (signs), que Charles Sanders Peirce define como “anything which is so determined by something else, called its Object, and so determines an effect upon a person, which effect I call its Interpretant, that the latter is thereby mediately determined by the former” (*apud*, Parlôg, p. 2).

Outro elemento importante na chamada tríada de Peirce é o interpretante que estabelece a relação entre o objeto e o signo. Segundo David Savan e James Liszka, o interpretante é “the manner in which one perceives a particular sign or its translation” (*apud* Parlôg, p. 2). Tendo esta definição em conta, Pârlog diz que o processo de tradução intersemiótica pode ser visto como “an effect of understanding a semiotic set”, dando como exemplo George Orwell e a sua obra *1984*. Assim, Orwell usa o diário (o objeto) de Winston Smith como signo da sua rebelião (o interpretante) contra o regime de totalitarismo da Oceânia (*Ibid.*, p. 2).

Charles William Morris, um filósofo americano que, de acordo com Pârlog, é considerado o fundador da semiótica, distingue dois conceitos no seu ensaio intitulado *Aesthetics and the theory of signs: aesthetic semiotics* e *semiotic aesthetics*. *Aesthetic semiotics* representa uma aplicação especial da ciência dos signos e serve como elo de

ligação entre a arte e a teoria da arte dos signos. *Semiotic aesthetics* é vista como um subdomínio de “some Philosophical Super-science”, que contém uma natureza filosófica que faz com que ela não seja tão aplicável na tradução intersemiótica (*Ibid.*).

Semiotic aesthetics também pode ser chamada de *Speculative Aesthetics*. A autora acrescenta que a estética e a semiótica já foram consideradas partes da mesma área de conhecimento devido ao problema de estilo. Pârlog ainda destaca que “intersemiotic translation presupposes the establishing of parallel sets of signs between which a transfer can be achieved” (*Ibid.*, p. 3). Estes signos podem pertencer à arte ou à literatura (ekphrasis, em português, éfrase), mas também podem dizer respeito a outros tipos de representação simbólica. Os textos literários são geralmente cheios de expressões idiomáticas como metáforas e personificações, as quais são difíceis de ser traduzidas de modo a manter o mesmo nível de estética textual (*Ibid.*). Quanto a este ponto, Parlôg afirma ainda que “consequently, an intersemiotic translation takes place which is influenced by the linguistic and cultural permissibility of the target codification” (*Ibid.*, p. 4).

Continuando com o conceito de estética, Pârlog menciona o *aesthetic sign* que é “an iconic sign whose designatum is a value”. O valor de um *aesthetic sign* ou de um conjunto de *aesthetic signs* pode ser visto de acordo com o impacto que tiverem em quem os recebe. Quem os recebe pode ser um espectador, um leitor, um ouvinte, entre outros. A pessoa que os recebe é que decide se o valor é complexo e se é suposto ser compreendido com base em conjuntos semióticos que já existem na fundação do valor. O recetor também pode decidir se o valor é algo mais simples que é clarificado pelos novos significados que são criados com a sua mais recente representação (*Ibid.*).

Pârlog acrescenta que a estrutura onde está inserido o valor transforma os conjuntos semióticos já existentes e modifica toda a rede semiótica que define um certo subcampo ou campo. Quanto à classificação dos valores, Pârlog diz que ela depende do contexto que sugere a sua existência e do papel que os valores têm nesse determinado contexto (*Ibid.*).

O conceito de signo também varia de autor para autor. Por exemplo, de acordo com Martin Esslin existem “three basic sign elements: icon (a sign that represents what it signifies), symbol (a sign derived by convention having no relation to the signified), and index (a sign that points to an object)” (*apud* Parlôg, p. 5). Usando o exemplo de

Orwell, as cores simbólicas predominantes (preto e cinzento) tornam-se significativas com base nos ícones (icons). Orwell apresenta nas suas obras literárias, ícones que simbolizam ideias significativas que também ajudam a desenvolver “their creations in a linguistically efficient way” (*Ibid.*, p. 5).

Outro autor, Roland Posner, considera quatro tipos semióticos fundamentais, a saber: *signal*, *indicator*, *expression* e *gesture*. Pârlog expõe que estes tipos de signos podem ser explicados com a ajuda de vários tipos de realidades, onde o conteúdo semiótico insinua diferentes interpretações de acordo com o sistema comportamental que for aplicado em cada caso.

3.2 Códigos verbais, códigos verbo-icônicos e códigos não-verbais

Os signos do sistema de compreensão do significado icônico de Posner têm uma natureza abstrata, podendo abranger sons, movimentos, signos de linguagem corporal e signos acústicos e escritos intralinguais e interlinguais (*Ibid.*, pp. 5-6).

Se considerarmos a linguagem verbal e a linguagem escrita, os signos são necessários para que essas linguagens funcionem. Isto porque os signos são descodificados e esta descodificação depende da compreensão e da experiência que uma pessoa tem do mundo. Como bem afirma Pârlog “since the times of Renaissance, discourse and anatomy have been regarded as essentially connected” (*Ibid.*, p. 6).

Toda a arte é comunicação seja ela verbal ou visual, o que leva Daniel Chandler a distinguir três tipos de códigos: *social codes*, *textual codes* e *interpretative codes* (*Ibid.*, p. 32). Estes códigos são utilizados por uma pessoa para interagir com o mundo à sua volta. Dentro destes códigos podem também existir alguns subcódigos. No caso dos códigos sociais, temos os *verbal language subcodes*, *bodily subcodes*, *commodity subcodes* e *behavioural subcodes* (*Ibid.*).

De acordo com Pârlog, os *social codes* são importantes para as representações visuais e verbais. Quanto aos *textual codes*, Chandler esclarece que existem quatro estilos de subcódigos: os *scientific subcodes*, os *aesthetic subcodes*, os *genre, rhetorical and stylistic subcodes* e os *mass-media subcodes*. Estes subcódigos são utilizados para representar ideias que costumam incluir um conjunto de subcódigos já estabelecidos que funcionam “as a linking device in a certain area or help create a new one in the same or a related area” (*Ibid.*).

Estes quatro subcódigos podem ser traduzidos, usando para o efeito vários tipos de écfrase, à exceção dos *genre, rhetorical and stylistic subcodes*, que só existem a nível teórico devido ao seu carácter geral. Além disso, codificar e recodificar estes conjuntos de signos é uma ajuda para quem estiver a analisar a flutuação do processo de tradução intersemiótica (*Ibid.*).

Finalmente, temos os *interpretive codes*. Os seus subcódigos são os *perceptual subcodes of visual perception* e os *ideological subcodes*. Um exemplo de *perceptual subcodes of visual perception* é quando não existe uma comunicação desejada assumida (*Ibid.*, p. 33).

Pârlog afirma que todos estes códigos e subcódigos são de natureza filosófica e que é comum serem usados para fazer uma tradução intersemiótica do mundo exterior com a função de fazer o indivíduo compreender essa realidade. Também são usados para representar a ideologia das tendências, que pode ser usada para explicar formas de pensar, de agir e formas de manipular pessoas. Esta representação é feita com o processo de tradução intersemiótica (*Ibid.*).

No seu ensaio “On Linguistic Aspects of Translation”, Roman Jakobson define a tradução intersemiótica ou transmutação como sendo “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (1959, p. 233), ou seja, ela é uma “transposition from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting” (*Ibid.*, p. 238).

Designa-se por écfrase a transposição específica de códigos não-verbais em textos literários. A écfrase tem como oposto a *reverse ekphrasis*, em que os textos literários são transformados em códigos não-verbais (Parlôg, 2019, p. 24).

Segundo Pârlog, há muitos exemplos de *ekphrastic syntagms*, tendo a representação corporal como base. Um dos exemplos mencionados vem da obra *1984* do próprio George Orwell, onde o autor usa o substantivo composto *facecrime*. Este termo insinua a imagem de uma personagem que deixa revelar os pensamentos que tem contra o partido totalitário. Numa certa parte do livro, este substantivo é utilizado como símbolo de uma possível rebelião contra o partido, porque a expressão facial de alguém pode mostrar que contradiz a ideologia do partido (*Ibid.*, pp. 25-26): “In any case, to wear an improper expression on your face (to look incredulous when a victory was announced,

for example) was itself a punishable offence. There was even a word for it in Newspeak: facecrime, it was called” (Orwell, 1949).

Por fim, consideramos ser importante para o nosso trabalho de análise, as palavras de Julio Plaza sobre tradução icónica:

Tradução Icónica, tende a aumentar a taxa de informação estética. Consequentemente, a tradução como ícone, estará desprovida de conexão dinâmica com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas. A Tradução Icónica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original. Será uma transcrição (2003, p. 93).

3.3 Análise da tradução intersemiótica de Fido Nesti

Neste capítulo, iremos proceder à análise comparativa entre o texto original de 1984 e a tradução intersemiótica para romance gráfico de Fido Nesti, onde os signos verbais do TO são transpostos para signos verbo-icónicos.

No início da sua carreira, Fido Nesti desenvolveu animações para anúncios de televisão. Decidiu mais tarde tornar-se ilustrador freelance, tendo colaborado com várias editoras de revistas, livros e propaganda. O seu primeiro livro foi *Os Lusíadas em Quadrinhos*, para a editora Peirópolis.²⁰ Nesta adaptação de 1984 é visível o esforço para transpor toda a informação contida no TO. No [Anexo I](#), pode ser consultado o primeiro capítulo desta obra.

Antes de iniciar a análise da obra propriamente dita, é curioso, cremos, assinalar duas informações que nos são dadas, logo no início da obra:

- 1) Todo texto incluído neste volume é fiel ao original de George Orwell.
Isto é válido tanto em relação às legendas/citações, como ao próprio texto gráfico. De facto, Nesti tenta traduzir fielmente o TO em imagem, daí dizer-se que se trata de um romance gráfico.
- 2) Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009. Esta é uma preocupação que, como já

²⁰ <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=3946>

vimos na análise das traduções interlinguísticas da obra, nem sempre é observada.

Na primeira página (página 6) temos num fundo preto a palavra e número “Parte 1”, ou seja, esta adaptação também está dividida em três como as edições mais recentes da obra. Na página seguinte, aparece a tradução, na íntegra, do primeiro parágrafo de *1984*:

era um dia frio e luminoso de abril, e os relógios davam treze horas. Winston Smith, queixo enfiado no peito no esforço de esquivar-se do vento cruel, passou depressa pelas portas de vidro das mansões Victory, mas não tão depressa que evitasse a entrada de uma lufada de poeira arenosa junto com ele (Nesti, 2020, p. 7).

Além do título, esta legenda/citação, permite, desde logo, estabelecer uma relação de intertextualidade com o hipotexto de Orwell.

Na primeira imagem, temos Winston de costas e com as mãos nos bolsos e a maior parte do cenário tapado por um fundo preto e o número no lado esquerdo para assinalar que é a primeira parte do livro. Nesta imagem, onde predomina a cor cinzenta, a personagem aparece rodeada por apartamentos negros. Depois, na imagem abaixo, o fundo desaparece e a parte visível expande.

Continuando a olhar para este painel, vemos, pelas cores, que a cidade está bem iluminada e o céu de certa forma limpo e “cristalino” como mencionara a edição da *Relógio D’Água*. Também vemos as cores que predominam na cidade: o preto e o cinzento/branco. Como já mencionado no subcapítulo anterior, Pârlog especifica o preto, cores acinzentadas e até o branco como as cores preponderantes na obra, o que também está presente até agora nos dois primeiros painéis da adaptação. Temos então aqui signos estéticos com simbolismo de cores. Estas cores indicam a falta de liberdade e a inexistência de alternativas.

Winston continua de costas e com as mãos nos bolsos das calças. Podemos considerar isto um signo de linguagem corporal e, como Pârlog refere, de natureza abstrata visto não haver um significado claro para este gesto. Usando, por exemplo, a teoria de Daniel Chandler, isto pode ser um signo de código social, que é comum no dia a dia, e de subcódigo da linguagem corporal. Uma possível razão para o autor ter desenhado Winston nesta posição residiria no facto de Orwell mencionar que era um dia frio.

Há também um relógio no canto superior direito que está definitivamente com os ponteiros a marcar as treze horas. Curiosamente, o relógio não usa os números de 1 a 12 como é comum ver em relógios. Os números usados são 24, 6, 12 e 18 respetivamente, as 24 é o número que está no topo e 12 é o número que está na parte de baixo do relógio. Ao usar este ícone, Nesti pretende, provavelmente, indicar ao leitor que a narrativa é atemporal.

A próxima imagem mostra Winston a andar na rua e podemos ver que está outra pessoa atrás dele a andar na direção oposta. O TO não menciona que estão mais pessoas no lugar, mas adicionar esse elemento dá um toque de realismo ao desenho. Além disso, dado que estão vestidos de forma idêntica, pode falar-se de uma referência catafórica ao uso obrigatório de uniforme nesta sociedade totalitarista. Na seguinte e penúltima imagem da página, Winston está a empurrar com as mãos as portas de vidro do Mansões Vitória. De facto, é possível perceber que as portas são de vidro, mas é difícil perceber se Winston está com o queixo aninhando no peito como descreve o TO. Não há também sinais do remoinho de areia que supostamente entra no edifício junto com a personagem, embora os tons laranja do fundo da imagem transmitam a sensação de uma certa falta de visibilidade, que pode ser provocada pela presença de areia no ar.

A última imagem mostra Winston finalmente dentro do edifício, mostrando a sua mão esquerda numa das portas, o que possivelmente indica que Winston segurou nas portas para não baterem com força. Nesta imagem conseguimos ainda verificar a existência de um extintor, um objeto comum em edifícios, a que não é feita referência no TO e que resulta da necessidade de recriar o espaço em que a personagem se move. A personagem é, assim, inserida num cenário normalmente enriquecido por elementos, que não se encontram presentes no texto escrito, tais como imagens de objetos, gestos, postura, olhar e cor. Por fim, vemos pela primeira vez o rosto de Winston de forma nítida. A sua expressão facial é neutra. Vemos também a parte da frente do que seguramente é o seu uniforme de trabalho.

A obra original descreve o seu uniforme como apenas “macacão azul” (blue overalls) e “uniforme do partido” (uniform of the party). Já o seu rosto e cabelo são descritos da seguinte forma: “Seu cabelo era muito claro, o rosto naturalmente sanguíneo, a pele áspera por causa do sabão ordinário, das navalhas cegas e do frio do inverno que pouco

antes chegara ao fim”²¹. Na adaptação de Fido Nesti, o rosto de Winston parece certamente endurecido e de certa forma enrugado, mas não existem sinais do rosto sanguíneo mencionada no TO, o rosto de Winston aparenta ser apenas branco.

Outro aspeto interessante do rosto é que existe um termo no livro chamado “rostocrime” (facecrime). No subcapítulo anterior, foi explicado que este termo é utilizado para designar uma pessoa que, segundo o partido, tem uma expressão facial que não é a “correta” para a situação em questão. É um crime punível porque a pessoa revela que os seus pensamentos não estão de acordo com o que o partido pretende, o que pode simbolizar uma rebelião. A expressão neutra apresentada no desenho do livro pode ser uma representação de que Winston precisa de estar sempre com essa mesma expressão. Mais uma vez, segundo Pârlog, isto é um sintagma de écfrase, que tem como base a sua representação corporal.

Verificamos, assim, que esta primeira página transpõe para imagem o primeiro parágrafo do TO.

3.3.1.1 Segunda página (página 8)

A página 8 contém sete imagens, tendo quatro delas legendas/citações. A primeira imagem tem o seguinte texto no topo: “Não adiantava tentar o elevador. Mesmo quando tudo ia bem, era raro que funcionasse, e agora a eletricidade permanecia cortada enquanto houvesse luz natural. Era parte do esforço de economia durante os preparativos para a Semana do Ódio”. Neste desenho vemos o Victory Mansions mais amplamente. O elevador está à esquerda e o início das escadas está à direita, estando Winston novamente visível. A personagem está mais uma vez de costas, mas desta feita tem a mão esquerda no corrimão das escadas e a mão direita no joelho. Ele está a dar um passo à frente com o pé esquerdo para começar a subir as escadas.

Ainda nesta imagem, o lado direito mostra nitidamente um cartaz inteiro de uma figura icónica da obra, o Grande Irmão. Este cartaz já estava presente na página anterior, mas era pouco visível, não sendo possível ver o rosto no cartaz ou ler a sua legenda. Agora, é possível ver que esse cartaz é enorme, que ocupa um grande espaço na parede e que tem nele representado um rosto de um homem de meia-idade com um grande bigode e um

21 Todas as citações que fazemos *1984* foram retiradas da tradução da obra por Alexandre Hubner e Heloisa Jahn que serviu de base à adaptação por Fido Nesti.

olhar fixo, como se estivesse a examinar algo, o que se adequa à legenda por baixo: “O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ”. O rosto está num fundo branco, mas a legenda está num fundo vermelho, estando as palavras “GRANDE IRMÃO” em letra maior do que as outras. Na obra original, o Grande Irmão no cartaz é descrito como “o rosto de um homem de uns quarenta e cinco anos, de bigodão preto e feições rudemente agradáveis.” Ou seja, a ilustração é razoavelmente fiel ao original. O olhar fixo também é algo retirado do original: “Em todos os patamares, diante da porta do elevador, o pôster com o rosto enorme **fitava-o** da parede”.

Nas próximas três imagens temos o seguinte texto: “O apartamento ficava no sétimo andar / Winston, com os seus trinta e nove anos e sua úlcera varicosa acima do tornozelo direito, subiu devagar”. A forma como está posicionado o corpo transmite a dificuldade que o personagem está a ter para subir. A terceira destas imagens mostra que Winston está de joelhos a descansar. Outro fator relevante é que à medida que Winston sobe as escadas, ele encontra mais vezes o cartaz já referido. Isto é algo também presente no TO (demonstrado no fim do parágrafo anterior), que menciona que há um cartaz do lado oposto do elevador em cada andar.

As três últimas imagens da página mostram Winston a entrar no seu apartamento, ainda com uma expressão facial neutra. Dentro, o espaço parece modesto, destaca-se o telecrã (telescreen) à direita. A última imagem mostra Winston a olhar para o telecrã, onde uma voz está a ler o “Nono plano trienal” (Ninth three-year plan). Destaca-se também um homem nesse mesmo telecrã a dizer as palavras “a produção de ferro-gusa” (the production of pig-iron). De facto, “produção de ferro-gusa” também está presente no original traduzido por Alexandre Hubner e Heloisa Jahn: “No interior do apartamento, uma voz agradável lia alto uma relação de cifras que de alguma forma dizia respeito à produção de ferro-gusa”. Porém, o “Nono plano trienal” só é mencionado no TO dois parágrafos depois: “Por trás de Winston, a voz da teletela continuava sua lenga-lenga infinita sobre o ferro-gusa e o total cumprimento — com folga — das metas do Nono Plano Trienal”. Esta menção no livro original só é feita após uma descrição da vista do local onde Winston vive, algo que a ilustração só adaptou na página seguinte. Fido Nesti optou então por antecipar a menção desse plano, possivelmente por razões de economia de imagem e concentração de informação.

Em termos de perdas na página desta adaptação temos a frase da obra original, quando Winston entra no Victory Mansions: “O vestíbulo cheirava a repolho cozido e a velhos

capachos de pano trançado”. Este cheiro não é mencionado de todo nos desenhos de Fido Nesti, pois o odor não é um ícone, pelo que passá-lo a imagem é impossível. Já em termos de ganhos, temos a ilustração do apartamento de Winston que no texto original só aparece em pequenas e vagas descrições de certos aspetos ou objetos ao longo da obra.

3.3.1.2 Terceira página (página 9)

A página 9 foca-se em três itens: o telecrã, o apartamento de Winston e o próprio Winston. Tal como na obra original, é referido em texto que é possível diminuir o volume do telecrã, mas nunca desligá-lo. A primeira imagem mostra Winston a diminuir o seu volume, girando um grande botão que se assemelha com os que estão presentes em televisões mais antigas. De seguida, segue-se a descrição das funções do telecrã onde é referido que Winston pode ser visto e ouvido a qualquer momento, sendo qualquer som detetado pelo aparelho.

O telecrã mostra visualmente o rosto de um homem de meia-idade, com óculos, a falar, mas não mostra nenhuma fala específica como a que aparece na página anterior. A imagem central mostra uma visão mais ampla do apartamento de Winston, estando presente elementos como um candeeiro de teto, um aquecedor, uma janela e uma cama.

A partir da imagem anterior, Winston fica de costas para o telecrã, sendo a justificação dada para isto o facto de ser mais seguro (justificação presente também no texto original). O resto das imagens destacam ainda mais como não é possível saber quando se está a ser vigiado, tornando-se um instinto viver com a ideia de que todos os sons são ouvidos, sendo a única exceção, os momentos em que a pessoa estava em plena escuridão. A penúltima imagem mostra Winston de costas e uns óculos atrás dele que são iguais aos do homem do telecrã, sendo isto provavelmente uma referência ao estado de vigia constante presente na rotina dessa sociedade.

Em comparação com o texto original, a página desta adaptação contém os ganhos visuais como o homem no telecrã, os seus óculos como um signo de vigia e os detalhes do apartamento de Winston. Em termos de perdas temos outras informações pensadas por Winston, como, e.g., quando ele fica de costas para o telecrã e pensa que é mais seguro assim, admitindo que até as costas podem ser reveladoras.

3.3.1.3 Página 10

Como já mencionado na análise da página anterior, nestas últimas páginas, mistura-se informação contida em duas páginas do livro. O romance gráfico mostra nesta página a paisagem fora da janela de Winston, que no livro é descrita antes da menção ao telecrã, que Fido Nesti ilustra na p. 9. Entretanto, logo depois de Winston virar as costas ao telecrã, aparece no livro uma menção ao Ministério da Verdade (Ministry of Truth) onde Winston trabalha, um elemento que também é possível ver no desenho desta página, inserido na panorâmica da cidade.

A banda desenhada mantém e altera ao mesmo tempo o material original. Por exemplo, o livro refere que existem cartazes do Grande Irmão afixados por toda a parte, incluindo um mesmo na fachada da frente, o que se verifica nos desenhos. O livro também inclui um helicóptero entre os telhados que estava a espreitar as pessoas pelas janelas e o helicóptero está de facto desenhado. Os fatores em falta ou alterados começam quando Orwell escreve que o céu está azul e o sol está a brilhar e, que apesar disso, tudo parece sem cor com a exceção dos cartazes do Grande Irmão. É verdade que esta falta de cor está representada na adaptação, visto que, em geral, a paisagem é representada em tons de cinza, que não invoca emoções positivas. O céu, por sua vez, apresenta também esta neutralidade de cor em vez do azul descrito no TO.

O sol brilhante é outro elemento que não está representado na imagem. Outra perda em relação ao TO é a não representação dos redemoinhos de vento que lançam poeira e papéis em espirais, não havendo qualquer vestígio destes últimos nas ilustrações. A última perda é quando Winston sente “uma espécie de contrariedade difusa” ao olhar Londres, a cidade principal da Pista Um (Airstrip one). Esta contrariedade não aparece representada no texto visual, provavelmente por Winston estar de costas, o que não permite ver o seu rosto, em que Fido Nesti poderia, eventualmente, introduzir traços representativos desse estado de espírito.

Quanto a ganhos comparado relativamente ao TO, podem ver-se na imagem três arranha-céus idênticos que se pode presumir tratar-se dos Ministérios principais mencionados no TO, em momentos diferentes. Neste ponto da narrativa, Orwell só menciona o Ministério onde Winston trabalha. A página acaba com Winston a tentar recordar-se se a cidade Londres fora sempre assim, algo que continua na página seguinte.

3.3.1.4 Página 11

Aqui, Winston tenta lembrar-se se a cidade de Londres sempre fora como é atualmente. As características desta Londres do presente aparecem tanto descritas no livro, como na representadas na adaptação: casas antigas apodrecidas, janelas com remendos, muros a ceder. Seguem-se os locais bombardeados com pó e ervas espalhadas em montes de entulho, assim como os locais onde surgiram habitações de madeira graças à área aberta pelas bombas.

Toda a descrição é ilustrada em três imagens. A primeira imagem mostra casas com janelas remendadas com cartão e muros a ceder, tal como indicado no TO. Porém, a velhice das casas não é tão facilmente notada, dado o campo de visão ter sido limitado a uma parte específica onde só se vê as suas janelas. Foi acrescentado aqui a visão de uma estrada com um veículo preto que dá um pouco mais de vida ao ambiente e que, curiosamente, apresenta uma espécie de megafone no seu topo, facto que pode ser entendido como uma sugestão à existência de veículos a espalhar propaganda, algo não presente no original.

A segunda imagem foca-se nos locais bombardeados e com montes de entulho. Temos aqui um edifício parcialmente destruído com pessoas a pegar em materiais que lá encontram, possivelmente numa tentativa de arrumar o local. Não existe o pó mencionado no texto original e a presença de ervas é escassa. Já a terceira imagem mostra as habitações de madeira descritas por Orwell, que, na adaptação, se parecem com barracas. As restantes imagens ilustram o facto de Winston, na tentativa de se lembrar da aparência da antiga Londres, se recordar apenas de momentos sem contexto da sua infância. O fator mais interessante nesta parte é que o livro indica estes momentos como “uma série de tableaux superiluminados” (a series of bright-lit tableaux), e de facto, as ilustrações são aqui mais brilhantes do que tem sido o padrão adotado até este ponto por Nesti. Fido Nesti usa então a vantagem das cores para transmitir uma sensação que era originalmente exclusiva do texto.

3.3.1.5 Página 12

O foco desta página são os quatros ministérios que são essencialmente o aparelho governativo desta Londres. O primeiro ministério, o Ministério da Verdade (Ministry of Truth) onde, como já foi referido, Winston trabalha, é descrito no livro como uma estrutura piramidal grande de cimento branco reluzente que se ergue 300 metros no ar. No romance gráfico, a estrutura dos edifícios é certamente grande, quando comparada

com outras construções que se veem na página 10. A diferença está na forma do edifício que é descrita como piramidal por Orwell, mas que tem uma estrutura retangular comum à de um edifício alto. Observa-se o mesmo no tocante à representação dos três outros ministérios nesta adaptação.

Conseguimos também ver, antes da imagem que as destaca, os slogans do partido escritos no Ministério da Verdade. Estes slogans não eram visíveis na página 10, o que é curioso porque a obra original menciona que Winston os consegue ver e ler a partir do local onde se encontra. Os outros ministérios são também referidos em ambos os textos, assim como os seus nomes em novafala (Newspeak), a língua oficial da Oceânia (Oceania), o continente onde Winston se encontra.

Os quatro ministérios são então depois mostrados como edifícios genéricos na imagem central da página, havendo uma espécie de cor de fundo vermelha/alaranjada. O único ministério representado com mais detalhe, à exceção do Ministério da Verdade, é o Ministério do Amor (Ministry of Love) que é descrito na obra original como não tendo janelas, sendo assim representado por Fido Nesti na sua adaptação.

Outra descrição relevante no TO diz respeito aos guardas que patrulhavam as barreiras exteriores do Ministério do Amor. No TO, as características apresentadas para os guardas são as seguintes: cara de gorila, fardas pretas e armados com bastões. A ilustração dos guardas é interessante porque pega na descrição original e, de certa forma, acrescenta elementos. É verdade que são apresentados com fardas pretas e um rosto sério, sendo possível ver ainda num deles o bastão que carregam (Fido Nesti escolheu colocá-lo na cintura à esquerda), mas há alguns fatores novos.

A descrição deixa muitos elementos abertos à interpretação. Por exemplo, as fardas são pretas, mas não é referido que os guardas estão completamente vestidos de preto. Fido Nesti opta por atribuir aos guardas umas calças de um tom bege. Têm ainda um capacete preto com viseira, que tem um símbolo parecido com um V. Os seus olhos são outro ponto interessante visto que são brancos e parecem reluzir, sem ter as pupilas ou as íris visíveis. Estes olhos poderão ser um sinal do perigo que representam e/ou de que são parecidos com máquinas, limitando-se a cumprir as ordens que recebem.

3.3.1.6 Páginas 13, 14, 15 e 16

A página 13 mostra Winston a recompor-se, a beber Victory Gim (Victory Gin) e a instalar-se num pequeno recanto onde o telecrã não abrange visualmente. O romance gráfico passa alguns códigos não-verbais do livro original para códigos verbo-icónicos, sem ser necessário colocar texto na adaptação. Por exemplo, o livro original menciona que a bebida que Winston consome chama-se “Victory Gim” e, numa das imagens desta página, vemos Winston com uma garrafa na mão, onde está inserida essa designação. De seguida, quando Winston bebe um copo, o texto original menciona que Winston fica com o rosto rubro e que começam a escorrer lágrimas dos seus olhos. Não se vê esse rubro nas imagens, mas vemos uma lágrima a cair do olho esquerdo de Winston.

Vemos ainda nas imagens que Winston começa a fumar, mas não há menção do nome dos cigarros, que Orwell refere estar no maço: Cigarros Victory (Victory Cigarettes). A representação do recanto onde Winston está sentado, com uma mesa ao lado, é o maior ganho da adaptação. Podemos ver claramente que a mesa tem uma gaveta, algo que é desconhecido do leitor do TO até ao momento que Winston a abre e tira um caderno e outros materiais.

Na página 14, chega esse mesmo momento em que Winston abre a gaveta da mesa. Dentro da gaveta vemos um caderno e uma caneta, mas não se vê o vidro de tinta também mencionado na obra original. De seguida, o protagonista abre o caderno e, nessa mesma imagem, está o texto que descreve o papel desse caderno, que se diz ser de cor creme e amarelecido pela idade. Porém, o papel na imagem tem a habitual cor acinzentada desta adaptação (sendo aqui talvez usada para representar um sombreado), não correspondendo então à descrição.

Uma das imagens mostra Winston à frente da loja onde obteve o caderno, tendo o nome inglês “Weeks” na sua montra, que não é mencionado no original. Entre outros elementos exclusivos do romance gráfico, temos o cigarro que Winston acendeu na página anterior, que aqui está apagado na chávena que Winston usou para beber o Gim, e uns óculos de leitura que Winston coloca, tendo-os tirado do bolso esquerdo do seu fato-macaco.

Algumas informações do original foram omitidas, como o facto de começar um diário ser um grande risco, sendo o castigo a morte ou 25 anos de trabalhos forçados, o facto de nessa sociedade não existir leis propriamente ditas e o uso de canetas não ser algo comum. A imagem final desta página mostra Winston a escrever a primeira frase do

diário que começou: “24 de abril de 1984”. Esta frase não está alinhada, provavelmente querendo mostrar que Winston não está habituado a escrever, como menciona o original.

A página 15 mostra apenas alguns pensamentos de Winston e o seu estado de espírito antes de começar a escrever o primeiro corpo de texto do diário. Uma das imagens mais interessantes é a que está no centro junto com o texto “Parecia não apenas ter perdido a capacidade de se expressar, como o que originalmente pretendia dizer”. Aqui está uma silhueta de Winston completamente negra (à exceção dos seus olhos) e sem boca, simbolizando então a sua falta de expressão. Alguns pensamentos do original são omitidos, como o ano que Winston acredita ter nascido (1944 ou 1945), o termo duplipensamento (doublethink), a música militar que o telecrã passou a transmitir e a comichão da úlcera varicosa do personagem.

Na página 16 existe uma grande parte de informação que teve de ser condensada nos desenhos. Winston escreve uma grande primeira entrada no seu diário, mas nas imagens adaptadas vemos apenas pequenas partes. Os desenhos passam então para a memória que Winston tem de um acontecimento no departamento onde trabalha: os Dois Minutos de Ódio (Two Minutes Hate).

Excluindo a informação do diário, o resto da página é bastante fiel ao texto original. Mostra as pessoas em fileira a colocar cadeiras e as duas pessoas mencionadas no livro que estão um pouco distantes, os personagens Julia e O’Brien. Neste momento, o nome de Julia ainda não é revelado porque Winston não conhece o nome desta mulher.

Detalhes tais como Winston o desconhecer o nome da mulher, mas saber o departamento onde ela trabalha e a suposição do seu cargo foram mantidos. Winston supõe que Julia trabalha com máquinas romanceadoras porque já a viu com uma chave inglesa e as mãos sujas de óleo. A imagem final da página mostra então as mãos de Julia sujas com óleo e uma chave inglesa para ilustrar este pensamento.

3.3.1.7 Páginas 17, 18, 19, 20 e 21

Sobre a aparência, pode ler-se no TO que Júlia tem vinte e sete anos, abundante cabelo preto e rosto sardento. Nas ilustrações, Júlia tem um aspeto jovem, encaixando-se nessa idade e cabelo de cor preta. Só não é possível vislumbrar as sardas no rosto. No TO, é

ainda feita referência a uma faixa escarlate enrolada na cintura, que também representada nas imagens de Fido Nesti.

Depois de Júlia, aparece, na página 17, outro novo personagem: O'Brien. Orwell descreve O'Brien como grande, corpulento, jocoso, brutal, dizendo que tem um pescoço grosso e um macacão negro. Nas imagens do romance gráfico, O'Brien tem o seu macacão preto e parece alto e corpulento de estatura. Orwell não faz neste momento referência à idade da personagem, mas Fido Nesti desenha-o já com alguma idade, sendo possível ver algumas rugas no queixo, rosto e pescoço. O TO menciona que O'Brien tem uns óculos e um jeito específico de os ajustar, não mencionando se ele já os tinha posto ou não. Fido Nesti decidiu desenhar O'Brien a pegar e a colocar os óculos.

A página 18 mostra finalmente o início dos Dois Minutos de Ódio. Uma das imagens apresenta uma grande quantidade de pessoas em frente de um telecrã. Esse telecrã tem escrito em si “SSSCCRRR”, uma onomatopeia do barulho que possivelmente se ouve ao ligar, o guincho mencionado no TO. O telecrã começa então a formar aos poucos o rosto de outra nova personagem: Emmanuel Goldstein.

Goldstein é descrito na obra original como tendo um rosto judaico, cabelo branco, uma pera, nariz longo e óculos perto da sua ponta. Quando comparado com a versão de Fido Nesti, não conseguimos ver a cor do cabelo devido à escolha de cores para as imagens do telecrã que parecem ser a preto e branco. Os óculos estão posicionados na parte de cima do nariz (e não perto da ponta), ele tem uma pera como no original e um novo elemento, um bigode. Outro elemento curioso nesta adaptação é que o rosto de Goldstein deforma-se em algumas imagens, o que aparenta representar uma certa interferência no sinal de imagem do telecrã.

A primeira imagem da página 19 mostra um detalhe referido por Orwell: filas de um exército eurasiático a desfilar atrás de Goldstein. O TO menciona que são soldados eurasiáticos “desprovidos de expressão”. Na representação por Nesti não é possível perceber qual a expressão facial dos soldados, devido às pequenas proporções desse desenho do telecrã. Um detalhe acrescentado por Fido Nesti é a de um soldado do lado esquerdo de Goldstein a segurar uma bandeira. Dois detalhes não representados são: que esses soldados desapareciam e eram substituídos por outros e o barulho dos seus passos com as botas.

Na página 20, temos representado o ódio das pessoas durante esses dois minutos. O maior destaque são as suas expressões faciais de fúria e bocas abertas por estarem a gritar. Uma das imagens da página foca uma boca aberta e outra um semblante franzido. Ambas representam a fúria dos indivíduos, mas mais de perto. O TO refere que Júlia grita “Porco!” três vezes e atira um dicionário de Novafala ao rosto de Goldstein. Isto não foi representado no romance gráfico.

A página 21 mostra o ódio no seu clímax e o fim. O rosto de Goldstein transforma-se num soldado eurasiiano e este, por sua vez, transforma-se no rosto do Grande Irmão. Depois, o rosto do Grande Irmão fica menos visível e aparecem os três slogans do partido em letras maiúsculas.

Este final é muito diferente daquele que encontramos no TO, onde a voz de Goldstein se transforma num balido de ovelha e o seu rosto assume também, de seguida, a forma de uma ovelha. Só após esta transformação é que se segue a mudança para soldado eurasiiano, que, por sua vez, avança para a frente enquanto dispara a sua metralhadora. Temos aqui um detalhe importante: no TO, o rosto muda, mas o resto do corpo também é visível. No romance gráfico, só existe o rosto, sem mais nenhuma outra parte do corpo. Por fim, o soldado transforma-se no Grande Irmão que faz, nesse momento, um discurso. Na adaptação, não há qualquer discurso. Na obra original, o rosto do Grande Irmão desaparece e aparecem os slogans do partido, enquanto nos desenhos o rosto do Grande Irmão está apenas menos visível no fundo.

Nestas últimas páginas, principalmente as 19 e 20, contêm uma quantidade razoável de texto para apresentar os pensamentos de Winston durante os Dois Minutos de Ódio, pelo que a adaptação optou por manter a maior quantidade de pensamentos possíveis. A cor vermelha é ainda usada várias vezes (numa das vezes, as pessoas gritavam com fúria e estavam desenhadas completamente a vermelho), provavelmente como signo da fúria expressada nesse momento.

3.3.1.8 Páginas 22, 23 e 24

Passemos agora às últimas páginas da adaptação do primeiro capítulo da obra de George Orwell. Na página 22, as pessoas começam a entoar “G-I!”, o que significa Grande Irmão (BB! e Big Brother). Para representar que é isto que está a acontecer, Fido Nesti desenha “GI” três vezes atrás das pessoas. A troca de olhares entre Winston e O’Brien e os pensamentos associados de Winston estão também representados em várias imagens

desta página, um acontecimento a que é dada importância na adaptação, provavelmente devido ao desenvolvimento futuro da história.

Na página 23, voltamos ao apartamento de Winston. Houve duas omissões até ao instante: Winston a voltar para o seu posto depois dos Dois Minutos de Ódio e Winston a endireitar-se na sua cadeira e a soltar um arrote devido ao gim. Depois disto, a adaptação torna-se mais fiel. A primeira imagem mostra Winston a escrever no seu diário e, na próxima imagem, as palavras “Abaixo o Grande Irmão” que estão ilustradas cinco vezes, tal como TO.

O resto da página ilustra os pensamentos de Winston caso seja apanhado pela Polícia das Ideias (Thought Police). Uma das imagens mostra várias pessoas a olhar para alguém deitado e a estender-lhe a mão para apanhá-lo e outra representa, de forma verbo-icónica o ícone verbal “vaporizado”, mostrando uma pessoa de costas, com a sua cabeça a esfumar enquanto alguém segura um revólver atrás da sua cabeça.

Na página 24, a última página deste primeiro capítulo, temos desenhado o que, em seguida, Winston está a escrever, tal como está no TO, e com uma caligrafia desajeitada. Depois alguém bate à porta, o que é representado com a onomatopeia “Toc, Toc”. A diferença com o original é ligeira, mas existe. No TO, Winston para de escrever, larga a caneta e só depois ouve alguém a bater à porta. Na adaptação, Winston parece ser interrompido pelo bater na porta, enquanto escreve.

Winston fica imóvel com a esperança de que a pessoa que bateu vá embora, mas esta bate outra vez. Um detalhe aqui acrescentado é que desta vez a pessoa bateu com mais força, visto que a onomatopeia ganhou aqui um ponto de exclamação. Outro ganho é a representação visual, numa das imagens, da ansiedade de Winston, nesse momento, vendo-se até um pinga de suor. Winston tira os óculos e levanta-se (os óculos sendo um detalhe acrescentado na adaptação como já referido).

As últimas três imagens abrangem o início do segundo capítulo da obra original. Existem aqui umas pequenas omissões, nomeadamente: a) Winston percebe que deixou o livro aberto e que as palavras “Abaixo o Grande Irmão” são tão grandes que quase são legíveis do lado oposto da sala; b) Winston ainda pensa que, apesar do pânico, não quer fechar o diário enquanto a tinta está húmida.

Nos desenhos vemos o diário aberto, mas não se vê nem as palavras, nem os pensamentos são representados. Em termos de ganhos, temos tudo aquilo que enriquece o cenário, isto é, o que ainda está na mesa junto com o diário: o gim, uma chávena, um pacote de cigarros, a caneta e os óculos. Winston abre a porta no próximo instante, marcando assim o fim do primeiro capítulo do romance gráfico de Fido Nesti.

CAPÍTULO IV – [CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO]

4 Considerações finais e conclusão

Relativamente à vida e obra de George Orwell pode concluir-se que o autor sempre foi contra o fascismo e o totalitarismo, sendo a favor da democracia e da igualdade, o que muito marcou a sua produção literária.

No tocante à tradução interlinguística, é importante para o tradutor das suas obras saber que ele defendia a precisão, a exatidão e a clareza no texto em prosa. Conhecedor disso, o tradutor pode ser não só fiel ao texto de partida, mas também ao pensamento literário orwelliano, fazendo as suas escolhas tradutivas de forma a, por um lado, facilitar o acesso ao significado preciso do autor e, por outro lado, resistindo à tentação de domesticar completamente o texto, retirando ao leitor-alvo do TC a possibilidade de mergulhar totalmente no mundo, ora fantástico, ora quase documental, das obras do autor.

Outro fator a ter em conta nas traduções é o estilo do autor. Por exemplo, José Saramago é conhecido por escrever textos sem pontuação e, caso sejam traduzidos com a pontuação adequada, veda-se o acesso do leitor ao estilo do autor. No caso de George Orwell, o mais notável são os termos por ele inventados para a obra *1984*. Estes termos precisam de ser traduzidos com a mesma lógica do original para manter o estilo usado na criação dessas palavras. Por exemplo, as palavras em *Newspeak* precisam de seguir a mesma simplicidade e lógica de formação utilizadas pelo autor, devendo esses neologismos ser o mais próximo possível dos termos originais.

Da análise comparada das traduções escolhidas com o texto original, concluímos que, embora as estratégias de tradução sejam diferentes, todas optam, num grau maior, ou menor, pela domesticação, muito provavelmente devido ao facto de estarmos perante um texto que quase se poderia dizer de ficção científica, embora Orwell não tivesse, como se depreende da leitura dos seus ensaios, um sentido do futuro, sendo as discrepâncias entre a história e a realidade mais geográficas do que temporais.

Outro facto que despertou a atenção é que nem todas as editoras apostam na qualidade da revisão das traduções, dando mais importância ao binómio custo/ preço de venda, o que tem consequências negativas para a qualidade geral de uma tradução. Por exemplo, há o risco de haver contaminação, i.e., de haver tradutores que consultem outras

traduções, usando esses trabalhos como referência, podendo perpetuar, assim, erros já existentes noutras versões. No caso da nossa análise, temos o exemplo de “tacked” que foi traduzido como “pregado” em duas das edições apresentadas, que pode ter, eventualmente, resultado de uma contaminação.

No tocante à análise da tradução intersemiótica para romance gráfico por Fido Nesti da obra *1984* de Orwell, verificámos que se trata de uma adaptação que, tal como afirma o seu autor, tenta ser fiel ao original. De forma a consegui-lo, o texto verbal foi transmutado em texto verbo-icónico, permitindo as legendas-citações colmatar certas dificuldades de tradução de um texto verbal para texto apenas visual, registando-se, contudo, uma certa condensação de informação.

Concluimos também que, a fidelidade ao TO, é conseguida pelo grande número de imagens, acrescidas de muitas citações.

Como demonstrado na análise, o livro de Nesti apresenta ganhos ao dar forma gráfica a elementos não descritos no TO, como também há perdas por não ser possível incluir certas partes da obra, tais como pensamentos ou textos inteiros do diário de Winston.

Concluimos, ainda tratar-se o romance gráfico de Fido Nesti de um hipertexto da obra *1984*, obra não apenas de um tradutor, mas também e, sobretudo, de um artista, cuja mestria é inegável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, P. (2008, 7 outubro). Orwell in Tribune. *Evening Standard*. Retirado a 26 de março de 2022, de <https://bit.ly/3rae654>
- Antonyuk, E. (2017, 30 maio), Большой террор. Как пытали и расстреливали в тридцать седьмом [O Grande terror. Como se torturava e fuzilava em 1937]. Disponível em <https://life.ru/p/1030916>
- Grupo Editorial Global. <https://grupoeditorialglobal.com.br/>
- Fowler, Roger (1995). *The Language of George Orwell*. Macmillan Press LTD.
- Hornby, A.S. (2005). *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (7th Ed.). Oxford University Press.
- Howe, I. (1956). Orwell: History as Nightmare. *The American Scholar*, Vol. 25, No. 2 (SPRING, 1956), pp. 193-207
- Infopédia. Dicionários Porto Editora. <https://www.infopedia.pt/>
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. Stanford University. Retirado de <https://stanford.io/2wBj80V>
- Koestler, A. (1946). *Darkness at Noon*. Disponível em <https://bit.ly/3VTXYCn>
- Laursen, E. (2018). *The Duty to Stand Aside: Nineteen Eighty-Four and the Wartime Quarrel of George Orwell and Alex Comfort*. AK Press.
- Lynskey, D. (2019). *The Ministry of Truth The Biography of George Orwell's 1984*. Doubleday.
- Nakamura, A. (2015). Adapting George Orwell's Nineteen Eighty-Four. In *The Luminary*, 6, pp. 41-55. Disponível em <https://bit.ly/3FptlxB>
- Nesti, F. (2020). *1984*. Quadrinhos na Cia.
- Newmark, P. (1995). *A Textbook of Translation*. Phoenix ELT.
- Orwell, G. (23.01.2013) [1941]. *For what am I fighting?*. In *The New Statesman*. Disponível em <https://bit.ly/3UTXYB0>
- Orwell, G. (1952 [1938]). *Homage to Catalonia*. Harcourt, Brace & World, Inc.
- Orwell, G. (1958 [1937]). *The Road to Wigan Pier*. Harcourt, Brace and Company.

- Orwell, G. (1968a). *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Vol. 1. An Age Like This 1920-1940*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Orwell, S. (1968b). *The Collected Essays, Journalism, and Letters of George Orwell: In front of your nose, 1945-1950*. Harcourt, Brace & World.
- Orwell, G. (2001). Antisemitism in Britain. In *George Orwell Essays*. Penguin.
- Orwell, G. (2008). *1984*. London: Penguin.
- Orwell, G. (2009). *1984* (trad. H. Jahn. & A. Hubner). Companhia das Letras.
- Orwell, G. (2018 [1933]). *Down and out in Paris and London*. <https://bit.ly/3gVLjz0>
- Orwell, G. (2021). *1984* (Trad. J. Silva). Relógio D'Água.
- Orwell, G. (2021). *1984* (Trad. G. Quintas). Porto Editora.
- Pârlog, A. (2019). *Intersemiotic Translation Literary and Linguistic Multimodality*. Palgrave Macmillian.
- Pfeffer, A.P (2012, 4 de agosto). Was George Orwell an anti-semite? *Forward*. Retirado a 5 de maio de 2022, de <https://bit.ly/3xOV1cc>
- Plaza, J. (2003). *Tradução Intersemiótica*. Perspetiva.
- Rodden, J. (2020). *Becoming Georges Orwell*. Princeton University Press.
- Rossi, J. & Roddes, J. (2017). A political writer. In *The Cambridge Companion to George Orwell*. (pp. 1-12). Cambridge University Press.
- Santos, H.S. (2021, 26 de fevereiro). 2021: ano George Orwell. *Público*. Retirado a 25 de maio de 2022, de <https://bit.ly/3fgcFiG>
- Tudo o que precisa de saber sobre a construção da caixa dos elevadores*. (2018, May 24). Liftech. <https://www.liftech.pt/blog/elevadores-para-predios-caixa-alvenaria/>
- Venuti, Lawrence. (2008). *The Translators Invisibility A History of Translation*. Routledge.
- Vinay, J.-P. & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation*. Benjamins.

Vinay, J-P. & Darbelnet, J. (2004), A Methodology for Translation. In L. Venuti *The Translation Studies Reader* (pp. 128-137). Routledge.

Wells, H.G. (1899). *When The Sleeper Awakes*. Disponível em <http://www.fullbooks.com/The-Sleeper-Awakes1.html>

Zamyatin, Ye. (1921). Я боюсь [Tenho medo]. In Евгений Замятин. *Сочинения*. Disponível em http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1921_ya_bous.shtml

Anexo I – Primeiro capítulo do romance gráfico de Fido Nesti



ERA UM DIA FRIO E LUMINOSO DE ABRIL, E OS RELÓGIOS DAVAM TREZE HORAS. WINSTON SMITH, QUEIXO ENFIADO NO PEITO NO ESFORÇO DE ESQUIVAR-SE DO VENTO CRUEL, PASSOU DEPRESSA PELAS PORTAS DE VIDRO DAS MANSÕES VICTORY, MAS NÃO TÃO DEPRESSA QUE EVITASSE A ENTRADA DE UMA LUFADA DE POEIRA ARENOSA JUNTO COM ELE.



NÃO ADIANTAVA TENTAR O ELEVADOR. MESMO QUANDO TUDO IA BEM, ERA RARO QUE FUNCIONASSE, E AGORA A ELETRICIDADE PERMANECIA CORTADA ENQUANTO HOUVESSE LUZ NATURAL. ERA PARTE DO ESFORÇO DE ECONOMIA DURANTE OS PREPARATIVOS PARA A SEMANA DO ÓDIO.



O APARTAMENTO FICAVA NO SÉTIMO ANDAR.



WINSTON, COM SEUS TRINTA E NOVE ANOS E SUA ÚLCERA VARICOSA ACIMA DO TORNOZELO DIREITO, SUBIU DEVAGAR...



... PARANDO PARA DESCANSAR VÁRIAS VEZES.



UMA VOZ LIA ALTO UMA RELAÇÃO DE CIFRAS QUE DIZIA RESPEITO AO CUMPRIMENTO DAS METAS DO NONO PLANO TRIENAL.



O VOLUME DO INSTRUMENTO (CHAMAVA-SE TELETELA) PODIA SER REGULADO, MAS NÃO HAVIA COMO DESLIGÁ-LO.



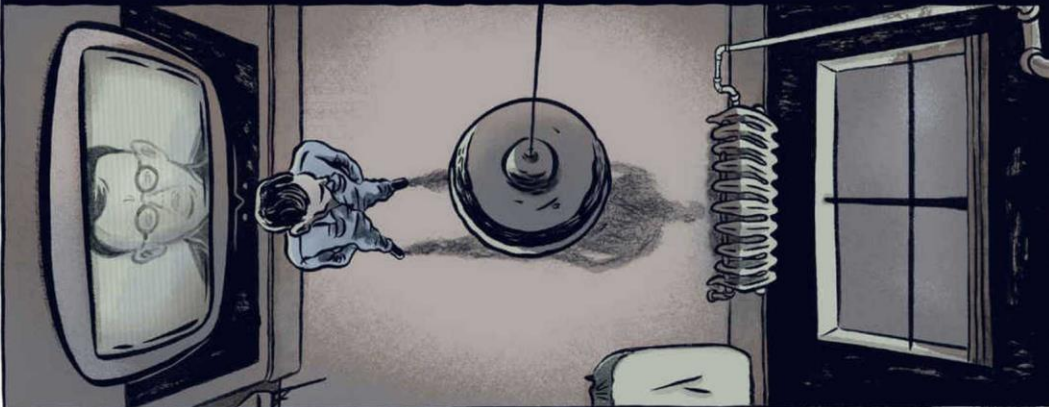
TUDO SOM PRODUZIDO POR WINSTON QUE ULTRAPASSASSE O NÍVEL DE UM SUS-SURRO MUITO DISCRETO SERIA CAPTA-DO POR ELA.



E ENQUANTO ELE PERMANECESSE NO CAMPO DE VISÃO ENQUADRADO PELA PLACA DE METAL, ALÉM DE OUVIDO TAMBÉM PODERIA SER VISTO.



CLARO, NÃO HAVIA COMO SABER SE VOCÊ ESTAVA SENDO OBSERVADO NUM MOMENTO ESPECÍFICO. TENTAR ADIVINHAR O SISTEMA UTILIZADO PELA POLÍCIA DAS IDEIAS PARA CONECTAR-SE A CADA APARELHO INDIVIDUAL OU A FREQUÊNCIA COM QUE O FAZIA NÃO PASSAVA DE ESPECULAÇÃO. ERA POSSÍVEL INCLUSIVE QUE ELA CONTROLASSE TODO MUNDO O TEMPO TODO.



VOCÊ ERA OBRIGADO A VIVER — E VIVIA, EM DECORRÊNCIA DO HÁBITO TRANSFORMADO EM INSTINTO — ACREDITANDO QUE TODO SOM QUE FIZESSE SERIA OUVIDO.



E, SE A ESCURIDÃO NÃO FOSSE COM-PLETA, TODO MOVIMENTO EXAMINADO METICULOSAMENTE.



WINSTON MANTINHA AS COSTAS VOLTADAS PARA A TELETELA.



ERA MAIS SEGURO.

AQUELA ERA LONDRES, PRINCIPAL CIDADE DA FAIXA AÉREA UM, TERCEIRA MAIS POPULOSA DAS PROVÍNCIAS DA OCEÂNIA.



SERÁ QUE SEMPRE HOUVERA AQUELE CENÁRIO DE CASAS DO SÉCULO XIX CAINDO AOS PEDACOS, PAREDES LATERAIS ESCORADAS COM VIGAS DE MADEIRA, JANELAS REMENDADAS COM PAPELÃO, TELHADOS REFORÇADOS COM CHAPAS DE FERRO CORRUGADO, DECRÉPITOS MUIROS DE JARDINS ADERNANDO EM TODAS AS DIREÇÕES?



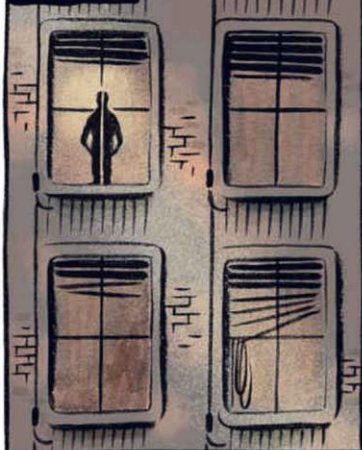
E OS LUGARES BOMBARDEADOS, ONDE O PÓ DE GESSO DANÇAVA NO AR E A SALGUEIRINHA CRESCIA E SE ESPALHAVA SOBRE AS PILHAS DE ENTULHO?



E OS LOCAIS ONDE AS BOMBAS HAVIAM ABERTO CLAREIRAS MAIORES E ONDE TINHAM BROTADO COLÔNIAS SÓRDIDAS DE CABANAS DE MADEIRA QUE MAIS PARECIAM GALINHEIROS?



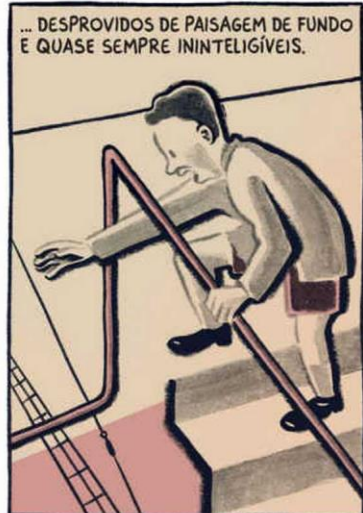
NÃO ADIANTAVA, ELE NÃO CONSEGUIA SE LEMBRAR.

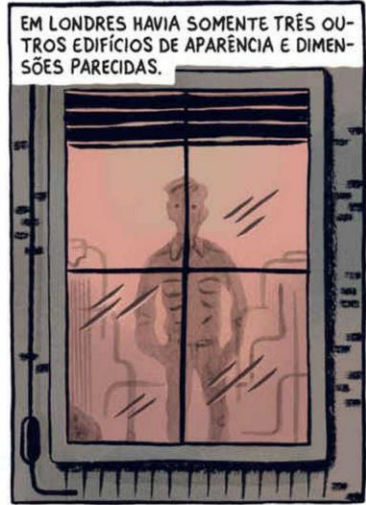
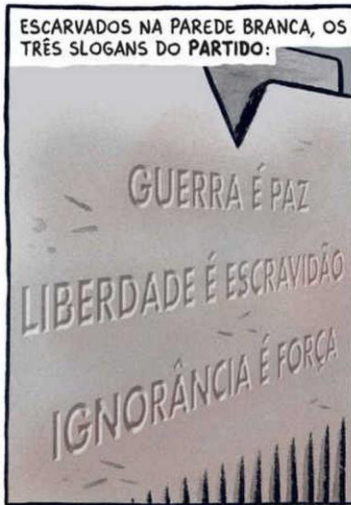


TUDO O QUE LHE FICARA DA INFÂNCIA ERA UMA SÉRIE DE TABLEAUX SUPERILUMINADOS...



... DESPROVIDOS DE PAISAGEM DE FUNDO E QUASE SEMPRE ININTELIGÍVEIS.





* NOVAFALA ERA O IDIOMA OFICIAL DA OCEÂNIA. PARA SABER MAIS SOBRE SUA ESTRUTURA E ETIMOLOGIA, VER APÊNDICE.



WINSTON COMPUSERA A PRÓPRIA FISIONOMIA DE MODO A OSTENTAR A EXPRESSÃO DE TRANQUILO OTIMISMO QUE CONVINHA TER NO ROSTO SEMPRE QUE ENCARASSE A TELETELA.



PARA PODER SAIR DO MINISTÉRIO NAQUELE HORÁRIO, SACRIFICARA O ALMOÇO NA CANTINA; SABIA QUE O ÚNICO ALIMENTO EXISTENTE NA COZINHA ERA UM NACO DE PÃO ESCURO QUE SÓ SERIA CONSUMIDO NO CAFÉ DA MANHÃ DO DIA SEGUINTE.



A BEBIDA PARECIA ÁCIDO NÍTRICO, E AO ENGOLI-LA A SENSÇÃO ERA DE RECEBER UM GOLPE DE CASSETETE NA NUCA.



LOGO EM SEGUIDA, PORÉM, A ARDÊNCIA NO VENTRE ESMORECEU E O MUNDO COMEÇOU A PARECER MAIS PRAZEROSO.

A TELETELA OCUPAVA UMA POSIÇÃO ATÍPICA. EM VEZ DE ESTAR INSTALADA, COMO DE HÁBITO, NA PAREDE DO FUNDO, DE ONDE PODIA CONTROLAR A SALA INTEIRA, FICAVA NA PAREDE MAIS LONGA. EM UM DE SEUS LADOS HAVIA UMA REENTRÂNCIA POU- CO PROFUNDA QUE NA ÉPOCA DA CONSTRUÇÃO DOS APARTAMENTOS PROVAVELMENTE SE DESTINAVA A ABRIGAR UMA ESTAN- TE DE LIVROS.



PERMANECENDO BEM AO FUNDO, ELE CONSEGUIA FICAR FORA DO ALCANCE DA TELETELA.

PELO MENOS NO QUE DI- ZIA RESPEITO À VISÃO.



MAS ESSA COISA TAMBÉM LHE FORA SUGERIDA PELO CADERNO.



ESTAVA POSSUÍDO POR UMA SENSÇÃO DE ABSOLUTO DESAMPARO. PARA COMEÇAR, NÃO SABIA COM CERTEZA SE ESTAVA MESMO EM 1984.



NOS TEMPOS QUE CORRIAM ERA IMPOSSÍVEL PRECISAR UMA DATA SEM UMA MARGEM DE ERRO DE UM OU DOIS ANOS.



PARA QUEM ESTAVA ESCRIBENDO AQUELE DIÁRIO? PARA O FUTURO, PARA OS NÃO NASCIDOS. COMO FAZER PARA COMUNICAR-SE COM O FUTURO?



ERA ALGO IMPOSSÍVEL POR NATUREZA. OU O FUTURO SERIA SEMELHANTE AO PRESENTE E NÃO DARIA OUVIDOS AO QUE ELE QUERIA DIZER, OU SERIA DIFERENTE E SUA INICIATIVA NÃO FARIA SENTIDO.



PARECIA NÃO APENAS TER PERDIDO A CAPACIDADE DE SE EXPRESSAR, COMO O QUE ORIGINALMENTE PRETENDIA DIZER.



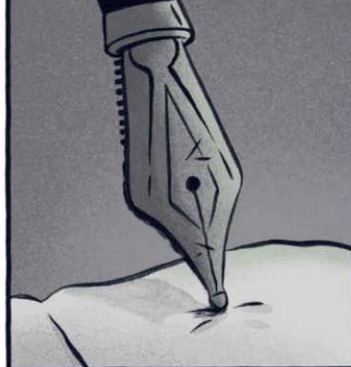
DURANTE SEMANAS SE PREPARARA PARA AQUELE MOMENTO E JAMAIS LHE PASSARA PELA CABEÇA QUE PUDESSE TER NECESSIDADE DE ALGUMA OUTRA COISA QUE NÃO CORAGEM.



ESCREVER, EM SI, SERIA FÁCIL. BASTAVA TRANSFERIR PARA O PAPEL O MONÓLOGO INFINITO E INCANSÁVEL QUE OCUPAVA O INTERIOR DE SUA CABEÇA HAVIA ANOS, LITERALMENTE.



NAQUELE MOMENTO, PORÉM, MESMO O MONÓLOGO ESTANCARA.



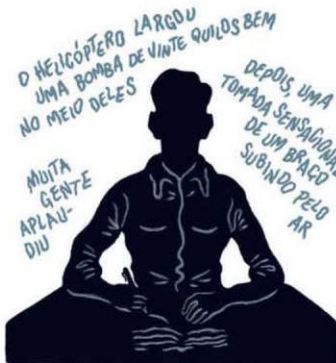
DE REPENTE COMEÇOU A ESCRIBER, DE PURO PÂNICO.



4 DE ABRIL DE 1984
 ONTEM À NOITE, CINEMINHA, SÓ
 FILME DE GUERRA. UM MUITO BOM,
 DO BOMBARDEIO DE UM NAVIO CHEIO
 DE REFUGIADOS. PÚBLICO ACHANDO
 GRAÇA NOS TIROS DADOS NUM
 GORDÃO QUE TENTAVA NADAR PARA
 LONGE

WINSTON PAROU DE ESCREVER, EM
 PARTE PORQUE ESTAVA COM CÁIBRA.
 NÃO SABIA O QUE O LEVARA A DERRA-
 MAR AQUELA TORRENTE DE IDIOTICES.

MAS O ESTRANHO ERA QUE, ENQUAN-
 TO ELE FAZIA AQUILO, UMA LEMBRANÇA
 COMPLETAMENTE DIFERENTE SE DEFINI-
 RA EM SUA MENTE.



FORA POR CAUSA DESSE OUTRO
 INCIDENTE, PERCEBIA AGORA, QUE
 TOMARA A DECISÃO REPENTINA DE
 IR PARA CASA E COMEÇAR O DIÁRIO.



ACONTECERA NAQUELA MANHÃ. ERAM QUASE ONZE HORAS, E NO DEPARTAMENTO DE DOCUMENTAÇÃO, ONDE ELE TRABALHAVA, JÁ ARRASTAVAM AS CADEIRAS PARA O CENTRO DO SALÃO, NOS PREPARATIVOS PARA OS DOIS MINUTOS DE ÓDIO. DE REPENTE, DUAS PESSOAS A QUEM CONHECIA DE VISTA, MAS COM QUEM NUNCA TROCARA UMA SÓ PALAVRA, ENTRARAM NO APOSENTO.

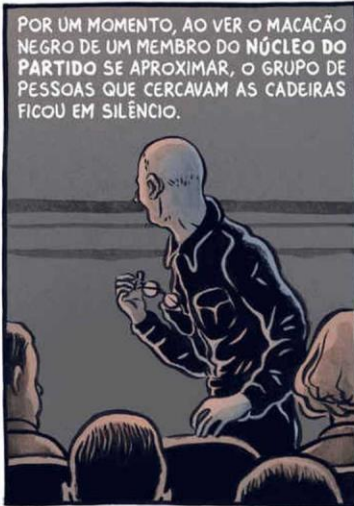
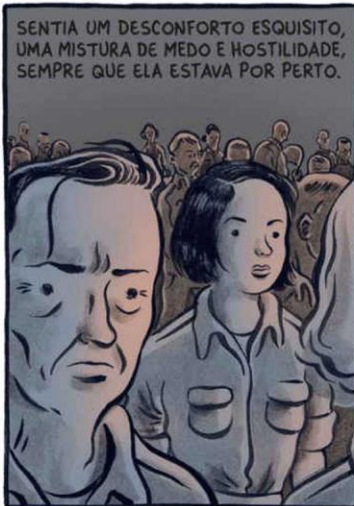
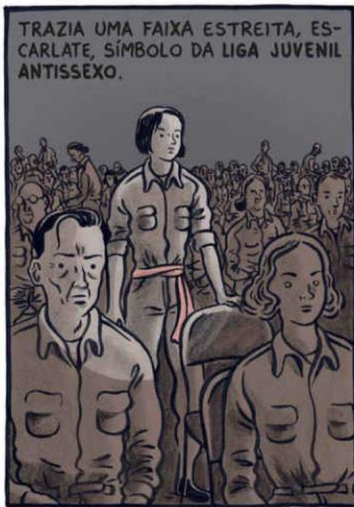


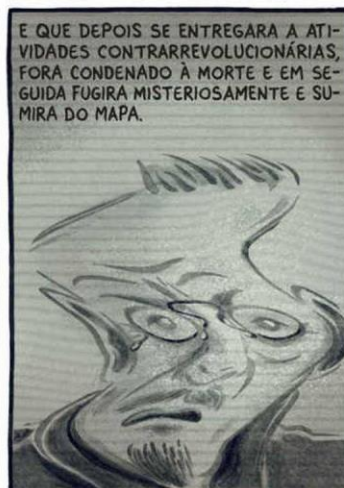
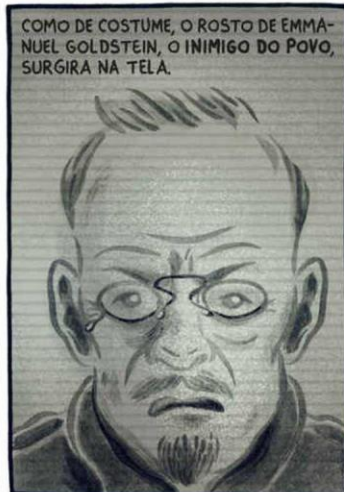
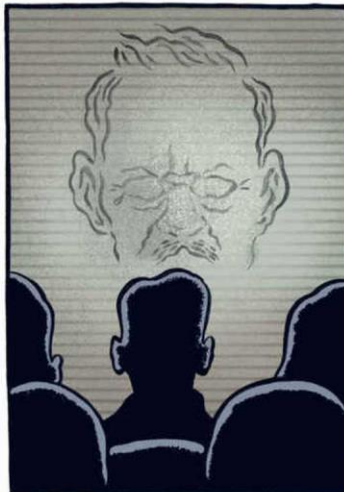
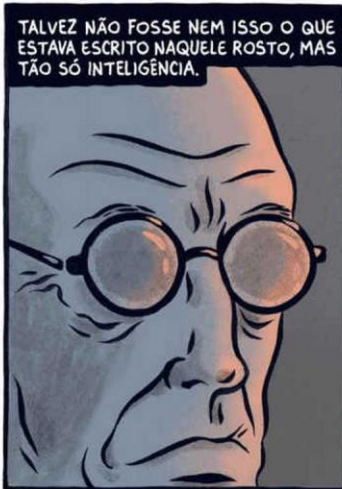
UMA DELAS ERA UMA GAROTA COM QUEM
 MUITAS VEZES CRUZAVA NOS CORRE-
 DORES.

NÃO SABIA SEU NOME, PORÉM SABIA
 QUE TRABALHAVA NO DEPARTAMENTO
 DE FICÇÃO.

SUPUNHA — JÁ QUE A VIRA ALGUMAS
 VEZES COM AS MÃOS SUJAS DE ÓLEO E
 MUNIDA DE UMA CHAVE INGLESA — QUE
 TIVESSE UMA FUNÇÃO DE CARÁTER ME-
 CÂNICO EM ALGUMA DAS MÁQUINAS RO-
 MANCEADORAS.







A PROGRAMAÇÃO DE DOIS MINUTOS DE ÓDIO VARIAVA TODOS OS DIAS, MAS O PRINCIPAL PERSONAGEM ERA SEMPRE GOLDSTEIN. ELE ERA O TRAIADOR ORIGINAL, O PRIMEIRO CONSPURCADOR DA PUREZA DO PARTIDO. TODAS AS SABOTAGENS E OS DESVIOS ERAM RESULTADO DIRETO DE SUA PREGAÇÃO. DESTA OU DAQUELA MANEIRA ELE CONTINUAVA VIVO E MAQUINANDO SEUS CONLUJOS: TALVEZ EM ALGUM LUGAR DO OUTRO LADO DO MAR, TALVEZ ATÉ SOB A PROTEÇÃO DE SEUS BENFEITORES ESTRANGEIROS — ERA O QUE SE DIZIA — EM ALGUM ESCONDERJO NA PRÓPRIA OCEÂNIA.



GOLDSTEIN ATACAVA O GRANDE IRMÃO, DENUNCIAVA A DITADURA DO PARTIDO, EXIGIA A IMEDIATA CELEBRAÇÃO DA PAZ COM A EURÁSIA, DEFENDIA A LIBERDADE DE EXPRESSÃO, DE IMPRENSA E DE PENSAMENTO, GRITAVA HISTERICAMENTE QUE A REVOLUÇÃO FORA TRAÍDA.



O RUMOR ABAFADO E RITMADO DAS BOTAS DOS SOLDADOS DO EXÉRCITO EURASIANO FORMAVA O PANO DE FUNDO PARA SUA VOZ DE TROMBONE.



A VISÃO OU MESMO A IDEIA DE GOLDSTEIN PRODUZIAM AUTOMATICAMENTE MEDO E IRA. O ESTRANHO, PORÉM, ERA QUE EMBORA TODOS OS DIAS, NOS PALANQUES, NAS TELETELAS, NOS JORNALIS E LIVROS, SUAS TEORIAS FOSSEM ESMAGADAS, O RITMO DE CRESCIMENTO DE SUA INFLUÊNCIA PARECIA NUNCA ARREFECER.



NÃO SE PASSAVA UM DIA SEM QUE ESPÍOES E SABOTADORES AGINDO A SEU SERVIÇO FOSSEM DESMASCARADOS PELA POLÍCIA DAS IDEIAS.



ELE ERA O COMANDANTE DE UM VASTO EXÉRCITO NAS SOMBRAS, UMA REDE DE CONSPIRADORES DEDICADOS À DERRUBADA DO ESTADO.



A CONFRARIA: ESSE ERA SEU SUPOSTO NOME.

TAMBÉM CORRIAM HISTÓRIAS SOBRE UM LIVRO TERRÍVEL, UM COMPÊNDIO DE TODAS AS HERESIAS, DO QUAL GOLDSTEIN ERA O AUTOR E QUE CIRCULAVA CLANDESTINAMENTE AQUI E ALI. UM LIVRO SEM TÍTULO.



QUANDO QUERIAM REFERIR-SE A ELE, AS PESSOAS DIZIAM APENAS O LIVRO.

EM SEU SEGUNDO MINUTO, O ÓDIO VIROU DESVARIADO. AS PESSOAS PULAVAM EM SEUS LUGARES, GRITANDO COM TODA A FORÇA DE SEUS PULMÕES NO ESFORÇO DE AFOGAR A EXASPERANTE VOZ QUE SAÍA DA TELA.



NUM MOMENTO DE LUCIDEZ, WINSTON CONSTATOU ESTAR BERRANDO JUNTO COM OS OUTROS.



O MAIS HORRÍVEL DOS DOIS MINUTOS DE ÓDIO NÃO ERA O FATO DE A PESSOA SER OBRIGADA A DESEMPENHAR UM PAPEL, MAS DE SER IMPOSSÍVEL MANTER-SE À MARGEM.



DEPOIS DE TRINTA SEGUNDOS, JÁ NÃO ERA PRECISO FINGIR. UM ÊXTASE HORRENDO DE MEDO E SENTIMENTO DE VINGANÇA, UM DESEJO DE MATAR, DE TORTURAR, DE AFUNDAR ROSTOS COM UMA MARRETA, PARECIA CIRCULAR PELA PLATEIA INTEIRA COMO UMA CORRENTE ELÉTRICA, TRANSFORMANDO AS PESSOAS, MESMO CONTRA SUA VONTADE, EM MALUCOS A BERRAR, ROSTOS DEFORMADOS PELA FÚRIA.



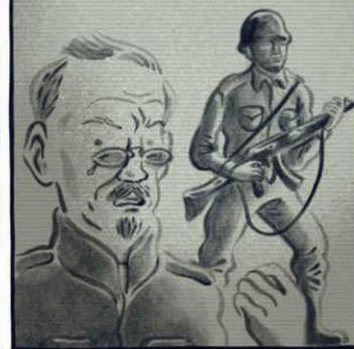
A RAIVA QUE SENTIAM ERA UMA EMOÇÃO ABSTRATA, SEM DIREÇÃO, QUE PODIA SER TRANSFERIDA DE UM OBJETO A OUTRO COMO A CHAMA DE UM MAÇARICO.



ASSIM, EM DETERMINADO INSTANTE, A FÚRIA DE WINSTON NÃO ESTAVA NEM UM POUCO VOLTADA CONTRA GOLDSTEIN, MAS, AO CONTRÁRIO, VISAVA O GRANDE IRMÃO, O PARTIDO E A POLÍCIA DAS IDEIAS.



NESSES MOMENTOS SEU CORAÇÃO SE SOLIDARIZAVA COM O HEREGE SOLITÁRIO E RIDICULARIZADO QUE APARECIA NA TELA, ÚNICO GUARDIÃO DA VERDADE E DA SAÚDE MENTAL NUM MUNDO DE MENTIRAS.



ISSO NÃO O IMPEDIA DE, NO INSTANTE SEGUINTE, IRMANAR-SE ÀQUELES QUE O CERCAVAM, TRANSFORMANDO SUA REPULSA SECRETA PELO GRANDE IRMÃO EM VENERAÇÃO, E GOLDSTEIN VIRAVA UM MAGO SINISTRO, CAPAZ DE DESTRUIR A ESTRUTURA DA CIVILIZAÇÃO COM O MERO PODER DE SUA VOZ.



WINSTON CONSEGUIA TRANSFERIR SEU ÓDIO PARA A GAROTA DE CABELO ESCURO SENTADA LOGO ATRÁS. ALUCINAÇÕES VÍVIDAS PASSAVAM-LHE PELA MENTE.



HAVERIA DE GOLPEÁ-LA ATÉ A MORTE COM UM CASSETETE DE BORRACHA.



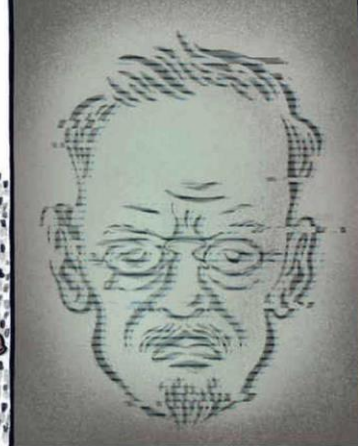
AGORA PERCEBIA MAIS CLARAMENTE POR QUE A ODIAVA. ODIAVA-A PORQUE ERA JOVEM E BELA E ASSEXUADA.



PORQUE EM TORNO DE SUA ADORÁVEL CINTURA QUE PARECIA LHE PEDIR QUE A ENVOLVESSE COM O BRAÇO HAVIA APENAS A ODIOSA FAIXA ESCARLATE, SÍMBOLO AGRESSIVO DE CASTIDADE.



O ÓDIO CHEGOU AO CLÍMAX. O SEMBLANTE DE GOLDSTEIN SE DISSOLVEU...



... FOI SUBSTITUÍDO PELO ROSTO DE UM SOLDADO EURASIANO...



... QUE DEU LUGAR AO ROSTO DO GRANDE IRMÃO.



GUERRA
É PAZ
LIBERDADE
É ESCRAVIDÃO
IGNORÂNCIA
É FORÇA

NESSO MOMENTO TODO O GRUPO ALI PRESENTE PRORROMPEU NUM CANTO GRAVE, LENTO, RITMADO.



ERA UMA ESPÉCIE DE HINO À SABEDORIA E À MAJESTADE DO GRANDE IRMÃO, MAS ANTES DE MAIS NADA ERA UM ATO DE AUTO-HIPNOSE.



WINSTON TEVE A SENSÇÃO DE GELAR POR DENTRO. ELE NÃO CONSEGUIA DEIXAR DE SE INTEGRAR AO DELÍRIO COLETIVO, PORÉM AQUELA ENTONAÇÃO SUB-HUMANA SEMPRE O DEIXAVA HORRORIZADO.



CLARO QUE CANTAVA COM OS OUTROS: IMPOSSÍVEL NÃO O FAZER. DISSIMULAR OS PRÓPRIOS SENTIMENTOS, FAZER O QUE OS OUTROS FAZEM: TUDO REAÇÕES INSTINTIVAS.



MAS HOVE UM INTERVALO DE UNS DOIS SEGUNDOS DURANTE O QUAL A EXPRESSÃO DE SEUS OLHOS TALVEZ O TIVESSE TRAÍDO.



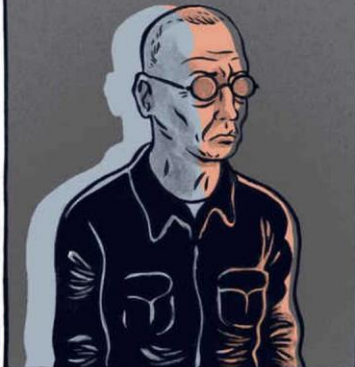
WINSTON COMPREENDEU — SIM, COMPREENDEU! — QUE O'BRIEN PENSAVA O MESMO QUE ELE. UMA MENSAGEM INEQUÍVOCA FORA TRANSMITIDA.



"ESTOU COM VOCÊ", O'BRIEN PARECIA ESTAR DIZENDO. "SEI EXATAMENTE O QUE ESTÁ SENTINDO. SEI TUDO SOBRE SEU DESPREZO, SEU ÓDIO, SEU ASCO. MAS NÃO SE PREOCUPE, ESTOU COM VOCÊ!"



EM SEGUIDA O CLARÃO DE ENTENDIMENTO SE DISSIPOU E SEU ROSTO VOLTOU A SER TÃO IMPENETRÁVEL QUANTO O DE TODOS OS OUTROS.

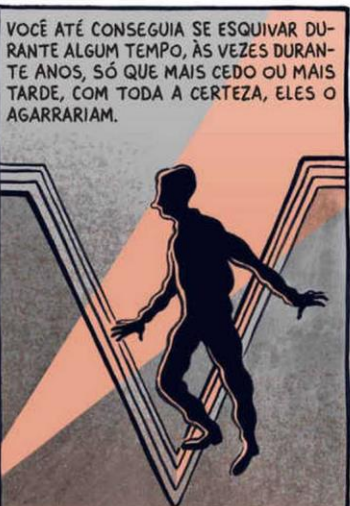
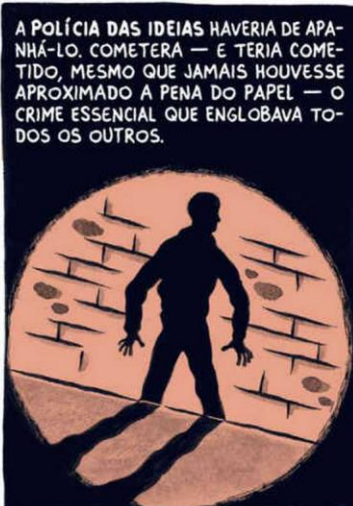


ISSO FORA TUDO, E WINSTON JÁ NÃO ESTAVA SEGURO QUANTO AO QUE ACONTECERIA.

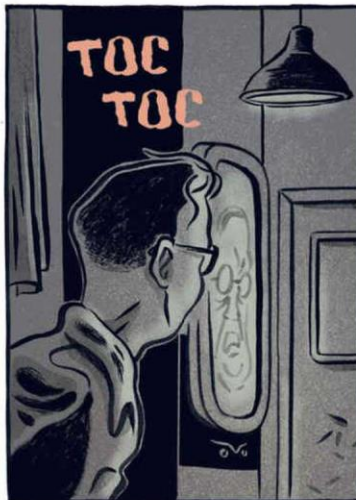




ABAIXO O GRANDE IRMÃO
ABAIXO O GRANDE IRMÃO
ABAIXO O GRANDE IRMÃO
ABAIXO O GRANDE IRMÃO
ABAIXO O GRANDE IRMÃO



VÃO ME DAR UM TIRO NÃO ME
INCOMODO VÃO ME DAR UM TIRO
NA NUCA NÃO ME INCOMODO
ABAIXO O GRANDE IRMÃO ELES
SEMPRE ATIRAM NA NUCA NÃO
ME INCOMODO ABAIXO O
GRANDE IRMÃO?



FICOU ALI SENTADO, IMÓVEL FEITO UM
RATO, NA ESPERANÇA INÚTIL DE QUE
FOSSEM EMBORA.



QUANDO APOIOU A MÃO NA MAÇANETA,
WINSTON PERCEBEU QUE HAVIA DEIXA-
DO O DIÁRIO ABERTO EM CIMA DA MESA.



UM DESCUIDO DE UMA ESTUPIDEZ INCON-
CEBÍVEL.



RESPIROU
FUNDO E ABRIU
A PORTA.

