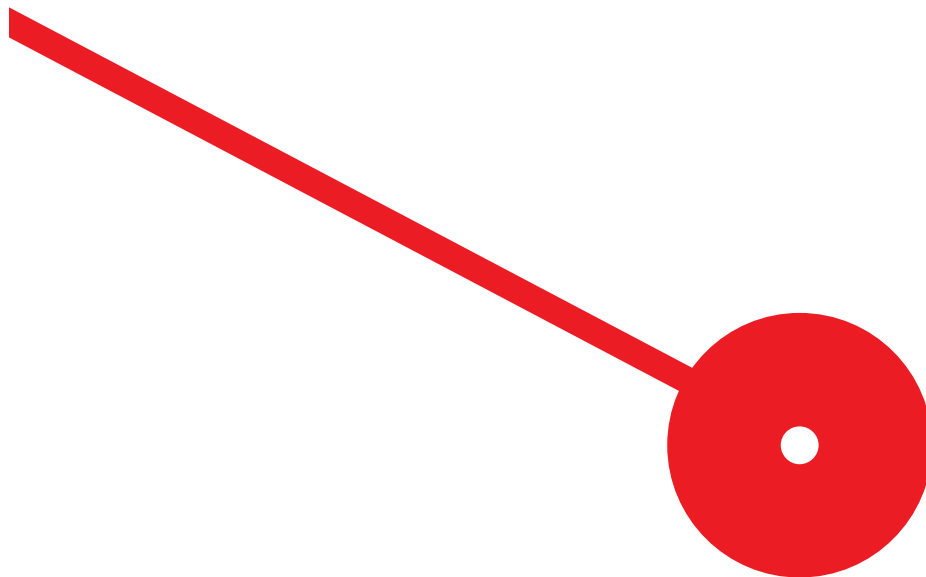




"A Clockwork Orange" em Portugal: duas laranjas nada mecânicas

Viviana García Rodríguez

06/2020





"A Clockwork Orange" em Portugal: duas laranjas nada mecânicas

Viviana García Rodríguez

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto para a obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas, sob orientação da Professora Doutora Sara Maria Cerqueira Silva Pascoal

Versão final

(Esta versão contém as críticas e sugestões dos elementos do júri)



DEUS: O livre arbítrio tem de ter limites. A tua vontade não deve ser tão livre como a minha. Percebes isso?

ALEX: Copato bastante horrorochosamente. Afinal, tu é que tipo mandas.

DEUS: Acabámos de ter um problema no céu. Alguém da minha confiança – aquele que eu tinha encarregado da luz – meteu na cabeça que era tão livre como eu. Livre como eu significa ser eu. Percebes isso?

ALEX: Copato.

DEUS: Teve de se ir embora. O que significa que sou responsável por uma dualidade moral. Ele contra mim. Ele diz que eu sou o mal e que ele é o bem. A verdade, naturalmente, é o contrário.

ALEX: Esses dois eslovos já eu não ponimo.

DEUS: Se com isso queres dizer entender...

ALEX: Eu estou encarregado das palavras. Isso ficou muito claro. Aquilo que ele lhe chamar, esse será o seu nome. Ímia. Nage.

DEUS: Não tentes ponimar. Isso implicaria um desastre.

ALEX: Se comêssemos aquela iarbla amarela, ponimaríamos essas duas palavras.

DEUS: O bem e o mal.

ALEX: Eu é que deveria estar encarregado dos eslovos.

DEUS: Desses dois, não.

Anthony Burgess, excerto do Prólogo para *A Laranja Mecânica: uma Peça com Música*

Tradução de Vasco Gato

Agradecimentos

À minha orientadora, a Professora Doutora Sara Pascoal, por me ter apoiado tanto na exploração de uma obra que tanto nos cativa a ambas e tão pertinente nos estudos de tradução, por me ter acompanhado, não só a nível académico, mas a nível de crescimento pessoal, nesta aventura apaixonante mas muito exigente, pelas reuniões e conversas, sempre úteis e otimistas, pela máxima disponibilidade, pela força, pelo carinho e pela sua amizade verdadeira. Apenas um obrigada não chega!

À Professora Doutora Sandra Ribeiro, pela sua preocupação e carinho, por ter acalmado as minhas inquietações, pela sua disponibilidade, por ter apoiado a minha troca para a realização de uma dissertação, e em suma, por me ter ajudado na escolha do melhor caminho.

Ao Professor Doutor Marco Furtado, pelas suas palavras de apoio numa fase inicial ainda permeada de indecisões.

Aos restantes professores do mestrado, por terem contribuído, cada uma à sua maneira, no meu desenvolvimento académico e pessoal, que me permitiu chegar a esta etapa.

Ao José Luandino Vieira e Vasco Gato pela sua disponibilidade em auxiliar-me na elaboração deste trabalho e responder às minhas dúvidas, por terem partilhado comigo as suas experiências, pela sua amabilidade, e claro, por terem realizado um trabalho estupendo ao trazer “A Clockwork Orange” para os leitores de Portugal.

À Editora Alfaguara Portugal, por ter respondido tão prontamente às minhas questões em relação à retradução de “A Clockwork Orange” em Portugal.

À Sandra Santos, por me ter ajudado várias vezes ao longo da realização da presente dissertação, relativamente aos contactos e questões editoriais, e claro, pela sua amizade.

Ao Afonso Sobreiro e à Claudia Paiva, por terem partilhado comigo a suas experiências relativas à escrita e apresentação das suas dissertações e claro, pela sua amizade e apoio.

A todos os meus amigos, que, embora longe devido aos tempos difíceis da quarentena, se mostraram sempre disponíveis para falar comigo e ajudar no necessário.

Aos melhores pais e irmã que alguém podia desejar, pelo seu amor, por me terem sempre apoiado nas minhas escolhas, sem pressões, por nunca terem duvidado das minhas

capacidades. À minha mãe especialmente, por se ter interessado tanto por este trabalho, por me ter ajudado a rever as minhas escolhas e por ter ouvido as minhas apreensões e ajudado a solucioná-las.

Aos restantes membros da minha família, que apesar de estarem longe, sei que sempre estiveram ao meu lado.

Resumo:

“A Clockwork Orange”, romance escrito por Anthony Burgess, é notável pelo uso do *Nadsat*, uma gíria inventada pelo autor. O romance constitui um desafio de tradução significativo, uma vez que a criatividade linguística e os estilos transgressivos são sempre difíceis de recriar na tradução.

Em Portugal, a obra “A Clockwork Orange” foi traduzida duas vezes: a primeira vez por José Luandino Vieira e a segunda vez por Vasco Gato, sendo que esta última tradução pode ser considerada, à luz das definições existentes, uma retradução. Ao comparar brevemente as primeiras páginas de ambas as traduções observa-se que as mesmas contêm um conjunto de diferenças, não só ao nível da sintaxe ou das escolhas lexicais, mas também do *Nadsat*. O primeiro objetivo do presente trabalho é, deste modo, determinar quais foram os fatores que conduziram à retradução de “A Clockwork Orange” em Portugal.

Visto que uma análise comparativa de ambas as traduções, tendo em conta as suas várias vertentes, não seria comportável, resolveu-se delimitar o foco de análise ao *Nadsat*, o qual representa um desafio de tradução dada a sua enorme criatividade. Pretende-se, assim, averiguar quais foram as principais estratégias utilizadas pelos dois tradutores de “A Clockwork Orange” em Portugal relativamente à tradução do *Nadsat*.

Ao longo do presente trabalho procura-se, igualmente, dar visibilidade a uma obra e autor pouco conhecidos em Portugal, bem como aos seus tradutores, José Luandino Vieira e Vasco Gato.

Palavras-chave: tradução; retradução; “A Clockwork Orange”; *Nadsat*

Abstract:

"A Clockwork Orange", a novel written by Anthony Burgess, is remarkable for the use of *Nadsat*, a slang invented by the author. The novel poses a significant translation challenge as linguistic creativity and transgressive styles are always difficult to recreate in translation.

In Portugal, "A Clockwork Orange" has been translated twice: the first time by José Luandino Vieira and the second time by Vasco Gato. In the light of the existing definitions, the latter can be considered a retranslation. A brief comparison of the first pages of both translations shows that they differ not only in terms of syntax or lexical choices, but also in terms of *Nadsat*. The first objective of this study is therefore to determine which factors led to the retranslation of "A Clockwork Orange" in Portugal.

Since a comparative analysis of both translations, taking into account their various aspects, would not be feasible, it was decided to limit the focus of analysis to *Nadsat*, which represents a translation challenge given its enormous creativity. The second purpose of this study is to determine the main strategies adopted by the two translators of "A Clockwork Orange" in Portugal for the translation of *Nadsat*.

This work also seeks to give visibility to a novel and author little known in Portugal, as well as its translators, José Luandino Vieira and Vasco Gato.

Key words: translation; retranslation; "A Clockwork Orange"; *Nadsat*

Índice geral

Introdução.....	1
Capítulo I – Metodologia.....	6
1.1. Apresentação da metodologia.....	7
Capítulo II – “A Clockwork Orange”: autor e obra.....	10
2.1. A vida e obra de Anthony Burgess.....	11
2.2. A obra “A Clockwork Orange”	14
2.2.1. Uma narrativa na primeira pessoa	14
2.2.2. Resumo da obra	14
2.2.3. Tema principal da obra: o livre-arbítrio	17
2.2.4. Explicações para o título da obra.....	17
2.2.5. As inspirações para a escrita da obra.....	19
2.2.6. As primeiras edições da obra e a omissão do último capítulo.....	21
2.2.7. A receção da obra e a sua influência na cultura popular	23
2.2.8. A relação do autor com a obra.....	25
Capítulo III – As traduções de “A Clockwork Orange” em Portugal	26
3.1. José Luandino Vieira, o primeiro tradutor.....	27
3.1.1. A vida e obra de José Luandino Vieira.....	27
3.1.2. A escrita de José Luandino Vieira	29
3.1.3. O que conduziu Luandino Vieira a traduzir "A Clockwork Orange"	30
3.2. Vasco Gato, o retradutor.....	32
3.2.1. A vida, obra e escrita de Vasco Gato	32
3.3. “A Laranja Mecânica” em Portugal.....	34
Capítulo IV – A retradução	36
4.1. O fenómeno da retradução: enquadramento teórico	37
4.1.1. O conceito de retradução	37
4.1.2. O estatuto da retradução nos Estudos de Tradução	40
4.1.3. Áreas privilegiadas na prática e estudos sobre retradução	41
4.1.4. A Hipótese da Retradução	42
4.1.5. Críticas à Hipótese da Retradução	43
4.1.6. Fatores que conduzem à prática da retradução.....	45
4.1.7. Conclusões.....	48

4.2. Fator(es) que conduziu(ram) à retradução de “A Clockwork Orange” em Portugal...	50
.....	50
Capítulo V – O <i>Nadsat</i> e a sua tradução.....	53
5.1. O <i>Nadsat</i>	54
5.1.1. O <i>Nadsat</i> : uma língua construída, uma língua artística, um registo, um socioleto, uma gíria.....	54
5.1.2. A justificação para a criação do <i>Nadsat</i> e a escolha do russo como a sua principal influência	57
5.1.3. As funções e efeitos do <i>Nadsat</i>	59
5.1.4. As influências do <i>Nadsat</i> e outras características	62
5.1.5. A primeira tentativa rigorosa de definição do <i>Nadsat</i>	65
5.2. Os desafios na tradução do <i>Nadsat</i>	69
5.3. A tradução do <i>Nadsat</i> para diversas línguas	70
5.4. A tradução do <i>Nadsat</i> de José Luandino Vieira e Vasco Gato	74
5.4.1. Elaboração das tabelas comparativas	74
5.4.1.1. Considerações importantes	77
5.5. Análise das tabelas comparativas e conclusões retiradas	79
5.5.1. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 1 - Categoria: <i>Core Nadsat</i> .80	
5.5.2. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 2 - Categoria: Morfologia Criativa.....	83
5.5.3. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 3 - Categoria: Palavras Compostas.....	84
5.5.4. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 4 - Categoria: Arcaísmos (seleccionados)	86
5.5.5. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 5 - Categoria: Gíria Rimada.86	
5.5.6. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 6 - Categoria: Palavras Truncadas.....	87
5.6.7. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 7 - Categoria: Fala dos Bebés.....	88
5.7. Análise de estratégia utilizada por Vasco Gato	89
Conclusão	91
Referências bibliográficas	97
1. Fontes primárias	98
2. Fontes secundárias	98

3. Webgrafia	103
Apêndice I: Transcrição das entrevistas realizadas a José Luandino Vieira e a Vasco Gato	109
Apêndice II: Correspondência via e-mail com a Editora Alfabeta Portugal, chancela da Penguin Random House.....	120
Apêndice III: Tabelas Comparativas	123

Índice de figuras

Figura 1: Fotografia de Anthony Burgess	13
Figura 2: Capa da primeira edição britânica de “A Clockwork Orange”, publicada pela Editora Heinemann em 1962	22
Figura 3: Capa da primeira edição americana de “A Clockwork Orange”, publicada pela Editora W.W. Norton em 1963.....	22
Figura 4: Cartaz do filme “A Clockwork Orange” de 1971, realizado por Stanley Kubrick e estrelado por Malcolm McDowell	24
Figura 5: Fotografia de José Luandino Vieira	31
Figura 6: Fotografia de Vasco Gato	33
Figura 7: Capa da edição de 1999 de “A Laranja Mecânica”, publicada pela Editora Planeta de Agostini. Tradução de José Luandino Vieira.....	35
Figura 8: Capa da edição de 2016 de “A Laranja Mecânica”, publicada pela Editora Alfabeta Portugal. Tradução de Vasco Gato	35
Figura 9: Captura de ecrã de trecho do documento Excel contendo as palavras em <i>Nadsat</i> identificadas por Vincent e Clarke (2017) e outras informações relevantes	74
Figura 10: Captura de ecrã de trecho da tabela comparativa elaborada para o presente trabalho relativa ao <i>Core Nadsat</i>	75
Figura 11: Digitalização de trecho do glossário da tradução de José Luandino Vieira, retirado da edição de 1999 publicada pela Editora Planeta de Agostini.	76
Figura 12: Digitalização de trecho do glossário da tradução de Vasco Gato, retirado da edição de 2016 publicada pela Editora Alfabeta Portugal.	76

“A Clockwork Orange”, romance escrito pelo autor britânico Anthony Burgess e publicado pela primeira vez em 1962, no Reino Unido, destaca-se, entre outros fatores, em virtude do *Nadsat*, uma gíria criada por Burgess para os jovens delinquentes da obra. Por conseguinte, esta obra representa um desafio significativo, não só no que diz respeito à sua leitura, mas também no momento de traduzir, uma vez que a criatividade linguística e os estilos transgressivos são sempre difíceis de recriar na tradução.

Em Portugal, “A Clockwork Orange” foi duas vezes alvo de tradução, sob o título “A Laranja Mecânica”. A primeira tradução foi realizada por José Luandino Vieira e publicada pela primeira vez em 1974 pela Editora Edições 70. Por seu turno, a segunda tradução foi realizada por Vasco Gato e publicada em 2012, 38 anos depois, pela Editora Alfaguara Portugal, chancela da Penguin Random House. Ao comparar brevemente as primeiras páginas de ambas as traduções, verifica-se que as mesmas contêm um conjunto de diferenças, não só ao nível da sintaxe ou das escolhas lexicais, mas também do *Nadsat*.

Após a revisão da literatura, constatou-se que a segunda tradução de “A Clockwork Orange” parece inserir-se nas definições de retradução apresentadas pelos estudiosos. Assim, de forma praticamente espontânea, surge a primeira pergunta de investigação: *Que fator(e)s conduziu(ram) à retradução de A Clockwork Orange em Portugal?*

A procura de uma resposta a esta primeira pergunta coloca a presente dissertação no terreno dos estudos sobre retradução, uma área que é pertinente desenvolver, uma vez que a retradução representa um fenómeno complexo que só passou a ser alvo de investigação de forma relativamente recente nos Estudos de Tradução. Embora, em tempos mais próximos, se tenha tornado o objeto de análise de um número crescente de estudos, a retradução ainda necessita de ser mais estudada, incluindo em Portugal, país onde a escassez de trabalhos sobre este fenómeno é notável.

Para além de intentar determinar os fatores que levaram à retradução de “A Clockwork Orange” em Portugal, seria de grande interesse efetuar, ulteriormente, uma análise comparativa de ambas as traduções, tendo em conta as suas várias vertentes, e, porventura, entender se neste caso em específico se justificaria a realização de uma nova tradução. Não obstante, tais análises ultrapassariam largamente o âmbito de uma dissertação de mestrado. Resolveu-se, em consequência, delimitar o foco de análise ao *Nadsat*, o qual é em grande parte responsável pelo carácter *sui generis* do romance e representa um desafio de tradução dada a sua enorme criatividade.

Neste seguimento, formula-se a segunda pergunta de investigação: *Quais foram as principais estratégias utilizadas pelos dois tradutores de A Clockwork Orange em Portugal relativamente à tradução do Nadsat?*

É necessário salientar que não se tem como finalidade expor, caso a caso, as diferenças e semelhanças entre o *Nadsat* de José Luandino Vieira (batizado pelo tradutor de “Nadescente”) e o de Vasco Gato (batizado pelo tradutor de “Nadsate”). Procura-se sim determinar as principais estratégias seguidas por cada um dos tradutores, em que medida as mesmas se diferenciam ou se assemelham, e em que proporção.

A presente dissertação, a par de uma procura de respostas para as duas perguntas de investigação, tenciona dar visibilidade não só a um autor e uma obra pouco estudados em Portugal, mas também aos seus tradutores. Com efeito, o próprio autor de “A Clockwork Orange”, Anthony Burgess, considerava que o tradutor das suas obras deveria ser ele próprio um escritor dedicado. Em suma, pretende-se evidenciar que os tradutores não são entidades abstratas. São seres humanos dotados de uma mente criativa, e não meras “laranjas mecânicas”.

Estrutura da dissertação

O primeiro capítulo destina-se a descrever, de forma clara e concisa, a metodologia escolhida para responder às duas perguntas de investigação.

O segundo capítulo é dedicado a uma contextualização completa do romance “A Clockwork Orange”. Inicia-se com uma apresentação da vida e obra do autor, com um foco na sua vida profissional e na sua produção artística. De seguida, apresenta-se um resumo da obra, concebido de raiz, com o cuidado de incluir os pontos relevantes para uma compreensão satisfatória do romance. Posteriormente, para se entender o universo de “A Clockwork Orange”, abordam-se outras questões relevantes em relação à obra, nomeadamente a questão do livre arbítrio, as explicações para o seu título, as inspirações do autor para a sua escrita, as suas primeiras edições, a questão da omissão do último capítulo nas primeiras edições americanas, a sua receção e influência na cultura popular, e, em último lugar, a relação de Anthony Burgess com a obra.

O terceiro capítulo contempla tópicos relacionados com as traduções de “A Clockwork Orange” em Portugal e com os seus tradutores, José Luandino Vieira e Vasco Gato. Inicia-se o capítulo com a exposição da vida e obra de José Luandino Vieira, premiado escritor com uma história de vida muito rica. Prossegue-se com uma breve

abordagem acerca das principais características da escrita de José Luandino Vieira, a qual, como se poderá ver, serviu de influência para a sua tradução de “A Clockwork Orange”. Sendo que se teve a oportunidade de obter acesso a tais informações, retratam-se também as circunstâncias em que José Luandino Vieira realizou a tradução deste romance. De seguida, descreve-se brevemente a vida e obra de Vasco Gato, reconhecido poeta português que se dedica ativamente à tradução. Finaliza-se o capítulo com um apuramento das edições publicadas em Portugal contendo as traduções de José Luandino Vieira e Vasco Gato.

Como já foi mencionado, a segunda tradução de “A Clockwork Orange” em Portugal, realizada por Vasco Gato, insere-se em todas as definições de retradução (mais ou menos amplas) apresentadas pelos investigadores, tendo sido tratada como tal ao longo da presente dissertação. Destarte, é impreterível entender o fenómeno da retradução nas suas distintas perspetivas, para depois, juntamente com as informações obtidas a partir das entrevistas aos tradutores e o contacto estabelecido com a editora, intentar-se responder à primeira pergunta de investigação. Começa-se o capítulo com um estudo em torno do conceito de retradução, do estatuto da retradução dos Estudos de Tradução, das áreas privilegiadas na prática e estudos sobre retradução, da Hipótese da Retradução, das críticas à Hipótese da Retradução e dos fatores que conduzem à prática da retradução. Finaliza-se o capítulo com uma apresentação e reflexão sobre o que foi possível apurar relativamente aos fatores que conduziram à retradução de “A Clockwork Orange” em Portugal, respondendo-se por fim à primeira pergunta de investigação.

Dado que a segunda pergunta de investigação se relaciona com a tradução do *Nadsat*, a gíria inventada por Anthony Burgess, foi fundamental iniciar o quinto e último capítulo com uma análise pormenorizada do *Nadsat*, bem como de todas as problemáticas relativas à sua identificação e das soluções encontradas pelos estudiosos. Apurou-se que o *Nadsat* pode ser entendido de várias formas: língua construída, língua artística, registo, socioleto ou gíria. Logo, procura-se entender quais as razões que conduziram à formulação destas várias definições do *Nadsat*. Decidiu-se que na presente dissertação referir-se-á ao *Nadsat* como sendo uma gíria, não por se considerar esta classificação mais adequada do que as outras apresentadas, mas sim por razões de coerência. Seguidamente, apresenta-se a justificação para a criação de uma gíria por parte de Anthony Burgess, a razão da escolha do russo como a sua principal influência, as funções e efeitos do *Nadsat* no romance, as principais influências do *Nadsat* e outras características, a primeira tentativa rigorosa de definição do *Nadsat* por parte dos investigadores Benet Vincent e

Jim Clarke e a identificação das várias categorias do *Nadsat*. Prossegue-se o capítulo com a exposição de várias perspetivas sobre a tradução do *Nadsat* e uma síntese de múltiplos estudos dedicados à análise da tradução do *Nadsat* para várias línguas. Finalmente, este quinto e último capítulo debruça-se sobre a tradução do *Nadsat* de José Luandino Vieira e Vasco Gato. Descreve-se, inicialmente, o processo de elaboração das tabelas comparativas e considerações importantes. Numa fase posterior, apresenta-se a análise das tabelas comparativas e os moldes nos quais foi realizada. Expõem-se as conclusões retiradas dessa análise, acompanhadas de exemplos retirados das tabelas comparativas, e examina-se uma estratégia utilizada por Vasco Gato que parece não ter sido utilizada por José Luandino Vieira. Procura-se responder, em súpula, à segunda pergunta de investigação.

CAPÍTULO I – METODOLOGIA

1.1. Apresentação da metodologia

Dada a natureza da presente dissertação, decidiu-se que uma seleção e análise da literatura relevante não seria suficiente para responder de uma forma sólida e satisfatória às duas perguntas de investigação: *Que fator(e)s conduziu(ram) à retradução de A Clockwork Orange em Portugal?* e *Quais foram as principais estratégias utilizadas pelos dois tradutores de A Clockwork Orange em Portugal relativamente à tradução do Nadsat?*

Assim sendo, o presente trabalho conjuga a exposição e análise das ideias dos autores pertinentes para os temas em estudo com a realização de uma entrevista a José Luandino Vieira e Vasco Gato, com o contacto com a Editora Alfabeta, chancela da Penguin Random House, e, por último, com a elaboração e análise de tabelas comparativas contendo as palavras originais em *Nadsat* e as suas traduções.

Relativamente à entrevista, a mesma consiste num método de recolha de dados que permite ao investigador, através da comunicação entre indivíduos, reunir informações (Anderson e Kanuka, 2003). Com este propósito, numa fase inicial desta investigação, a meados do mês de fevereiro de 2020, foi estabelecido contacto com José Luandino Vieira e com Vasco Gato, através do envio de um e-mail, no qual se explicou o propósito do estudo e se convidou os tradutores a auxiliar na sua elaboração. Ambos responderam prontamente, mostrando disponibilidade para facultar as informações necessárias e conceder uma entrevista.

A entrevista a Vasco Gato decorreu a 22 de fevereiro de 2020, na Póvoa de Varzim, Portugal. Por sua vez, a entrevista a José Luandino Vieira acabou por decorrer no dia seguinte, a 23 de fevereiro de 2020, em Viana do Castelo, Portugal. Por essa altura, visto que a revisão da literatura já se encontrava na sua fase final e a construção das tabelas comparativas (sobre as quais se abordará de seguida) já se encontrava em progresso, determinou-se que se possuía informação suficiente para a realização de entrevistas que abordassem temas pertinentes. Como os tradutores mostraram disponibilidade quase imediata após o contacto, entendeu-se que não se deveria perder a oportunidade adiando as entrevistas para um momento posterior. Acrescenta-se que ambos os tradutores se mostraram disponíveis para manter a comunicação através do meio mais favorável, no caso de ser necessário algum esclarecimento adicional. Este novo

contacto não ocorreu porque se chegou à conclusão de que as respostas foram suficientes e satisfatórias para os propósitos pretendidos.

Quanto à tipologia das entrevistas, optou-se pela entrevista semi-estruturada, uma vez que oferece uma abordagem mais flexível. Embora utilize um guião para tópicos pré-determinados, permite respostas inesperadas e o surgimento de perguntas abertas (Tod, 2006). A flexibilidade da entrevista semi-estruturada permite ao entrevistado prosseguir uma série de perguntas menos estruturadas, além de permitir a exploração de questões espontâneas levantadas pelo entrevistado. Deste jeito, a formulação das perguntas é flexível e facilita a utilização de diferentes níveis de linguagem e a clarificação por parte do entrevistador (Berg, 2009).

No que se refere ao conteúdo, a entrevista realizada a Vasco Gato debruçou-se, em síntese, sobre os fatores que levaram à sua nova tradução de “A Clockwork Orange” em Portugal, o processo de tradução e as suas principais influências, a sua abordagem relativamente ao *Nadsat*, e, em último lugar, a sua opinião sobre a prática da retradução.

No que diz respeito à entrevista a José Luandino Vieira, a mesma debruçou-se, em síntese, sobre o que o levou a traduzir “A Clockwork Orange”, as circunstâncias em que a sua tradução foi concretizada, a sua abordagem relativamente ao *Nadsat*, e, por último, a sua opinião sobre a prática da retradução.

Quanto ao registo das entrevistas, em primeiro lugar procurou-se determinar quais seriam os moldes mais adequados. De acordo com Al-Yateem (2012), os dados obtidos a partir de entrevistas qualitativas são geralmente registados, transcritos e depois inspecionados. A gravação é geralmente conseguida através de técnicas de áudio ou vídeo, sendo que este processo tem muito a oferecer ao investigador. A gravação pode ser vista ou ouvida repetidamente em caso de dúvida ou durante a análise dos dados, além de proporcionar uma base para a fiabilidade e validade da entrevista.

Já as práticas de transcrição podem ser pensadas, segundo Oliver, Serobich e Mason (2005), em termos de um *continuum* com dois modos dominantes: a transcrição naturalista e não naturalista. A transcrição naturalista diz respeito a uma transcrição minuciosa do que é dito, tal e qual é dito, e preconiza a preservação dos distintos elementos da entrevista para além do conteúdo verbal, tais como a linguagem não-verbal, aspetos contextuais e de interação entre o entrevistador e o entrevistado (ou de terceiros envolvidos). Por outro lado, a transcrição não naturalista dá privilégio ao discurso verbal e centra-se na omissão de elementos idiossincráticos do discurso, tais como a gaguez, pausas, vocalizações involuntárias e linguagem não-verbal.

Deste modo, optou-se pelo registo de ambas as entrevistas através de uma gravação áudio, autorizada por ambos os tradutores. Posteriormente, realizou-se uma transcrição dos respetivos áudios. Deu-se preferência a uma transcrição direcionada para o espectro não naturalista, tornando as informações facultadas pelos tradutores mais claras, o que facilitaria a sua posterior análise.

Foi, ademais, estabelecido um contacto via e-mail com a Editora Alfabeta Portugal, chancela da Penguin Random House, com o objetivo de se obter uma perspectiva da Editora no que concerne aos fatores que conduziram à retradução e publicação de “A Clockwork Orange” em Portugal. A Editora, tal como ambos os tradutores, respondeu prontamente, facultando atenciosamente a informação solicitada, o que serviu de grande auxílio para responder à primeira pergunta de investigação.

Finalmente, relativamente à elaboração das tabelas comparativas, definiu-se que, para aferir quais as principais estratégias utilizadas pelos dois tradutores em relação ao *Nadsat*, seria crucial a elaboração de tabelas contendo as palavras em *Nadsat* originais e as respetivas traduções. Este tipo de tabelas permite que as diferenças e semelhanças entre os elementos que fazem parte das mesmas sejam observados visualmente, facilitando a sua comparação. O processo de elaboração das tabelas e as considerações importantes encontram-se descritos com detalhe no quinto capítulo da presente dissertação.

CAPÍTULO II – “A CLOCKWORK ORANGE”: AUTOR E OBRA

2.1. A vida e obra de Anthony Burgess

Apresentar-se-á de forma breve a vida de Anthony Burgess, com um foco na sua vida profissional e na sua produção artística.¹

Anthony Burgess (pseudónimo de John Anthony Burgess Wilson) nasceu em Harpurhey, Manchester, em 1917. A sua mãe faleceu em 1918, vítima de uma epidemia de influenza, o que marcou profundamente a vida e o trabalho literário do autor. Em 1928, começou a frequentar a escola secundária e foi nesta altura que escreveu os seus primeiros poemas e contos alvo de publicação. Burgess também tinha vocação para a música e compôs a sua primeira sinfonia aos dezoito anos de idade.

Anthony Burgess licenciou-se em Literatura Inglesa, em 1940, pela Universidade de Manchester. Começou a servir no Royal Army Medical Corps e no Army Educational Corps, serviço que durou desde 1940 até 1946. Durante este período, casou com a sua primeira esposa, Llewela (Lynne) Jones, enquanto era o diretor musical de uma banda do exército. A partir de 1943, Burgess esteve destacado em Gibraltar, lugar onde, como membro do Army Educational Corps, lecionou às tropas o curso intitulado “The British Way and Purpose”. Em 1945 Burgess compôs a sua primeira obra musical que ainda sobrevive. Depois da guerra, trabalhou como professor em várias escolas no Reino Unido. Em 1951, completou a sua primeira obra teatral. Por esta altura, também escreveu os seus dois primeiros romances, “A Vision of Battlements”, baseado nas suas experiências em Gibraltar, e “The Worm and the Ring”, os quais só foram publicados muitos anos mais tarde.

Em 1954, a serviço do British Colonial Service, Burgess e esposa mudaram-se para a Malásia, onde Burgess começou a lecionar no Malay College. Em 1956, publicou o seu primeiro romance, “Time for a Tiger”, sob o pseudónimo de Anthony Burgess. Continuou a tentar equilibrar a sua carreira como professor e escritor, completando a sua “Malayan Trilogy” com os romances “The Enemy in the Blanket” (1958) e “Beds in the East” (1959). O autor também publicou uma história da literatura inglesa em 1958, sob o nome de John Burgess Wilson.

¹ As informações foram maioritariamente retiradas do sítio oficial da internet da The International Anthony Burgess Foundation, instituição educacional de caridade independente que promove o interesse público e académico em todos os aspetos da vida e do trabalho do autor. Disponível em: <https://www.anthonymburgess.org/about-anthony-burgess/burgess-a-brief-life/>.

Burgess e a esposa mudaram-se da Malásia para o Brunei, mas em 1958 o autor adoeceu e foi dispensado do British Colonial Service, voltando para casa com uma doença misteriosa, a qual se pensou, erradamente, que seria um tumor cerebral. A partir desta altura, a sua produção como romancista aumentou, visto que não queria deixar a sua esposa desprotegida economicamente caso ele viesse a falecer. No ano de 1962, Burgess já tinha publicado sete romances, entre os quais se incluem “The Doctor is Sick”, “The Worm and the Ring”, “A Clockwork Orange” e “The Wanting Seed”. Além do mais, traduziu três romances a partir do francês, com a colaboração da sua esposa. Burgess publicou mais duas obras, “One Hand Clapping” (1961) e “Inside Mr. Enderby” (1963), desta vez sob o pseudónimo de Joseph Kell. Em 1961 Burgess também tinha começado a trabalhar como jornalista literário e contribuía frequentemente para a televisão e para a rádio. Era evidente que Anthony Burgess não sofria, afinal, de nenhuma doença terminal.

A década seguinte foi muito prolífica para Anthony Burgess. O autor publicou mais cinco romances antes de 1970, além de vários trabalhos importantes, como a sua edição curta da obra “Finnegans Wake” de James Joyce e a edição condensada de “Ulysses”, também de Joyce. Após uma doença prolongada, a sua mulher Lynne faleceu em 1968. Burgess voltou a casar, no mesmo ano, com Liliana (Liana) Macellari Johnson, uma linguista e tradutora italiana. Junto com a nova esposa e o filho desta, Burgess deixou o Reino Unido e acabou por viver em vários lugares da Europa, e até nos Estados Unidos, antes de se instalar no Mónaco a meados dos anos 70. Durante este período, Burgess continuou com o seu trabalho como romancista, poeta, guionista, locutor e compositor. Os seus trabalhos para a televisão incluem: “Moses the Lawgiver”, “Jesus of Nazareth” e “AD: Anno Domini”.

Em 1980 Burgess publicou o seu romance mais substancial, “Earthly Powers”, o qual foi aclamado internacionalmente e vencedor do Charles Baudelaire Prize e do Prix du Meilleur Livre Etranger.

No total, Burgess escreveu trinta e três romances, mais de vinte e cinco trabalhos de não ficção, incluindo duas autobiografias: “Little Wilson and Big God” (1987) e “You’ve Had Your Time” (1990). Existem também três volumes dos seus ensaios publicados. Para além do mais, Burgess compôs mais de 200 peças musicais, estimulado nesta atividade pela performance da sua “Symphony in C” pela Universidade de Iowa. Mesmo quando soube que estava a morrer de cancro do pulmão, Burgess continuou a escrever e a compor música.

Anthony Burgess faleceu em 1993, em Londres, aos 76 anos de idade. O seu último romance, “Byrne”, foi publicado postumamente, em 1995. Nos últimos anos, tem-se verificado um renascimento à escala mundial do interesse pela escrita de Burgess, com muitas reimpressões e novas traduções das obras do autor.



Figura 1: Fotografia de Anthony Burgess.²

² Fotografia retirada de: <https://www.anthonymburgess.org/about-anthony-burgess/burgess-a-brief-life/>

2.2 A obra “A Clockwork Orange”

2.2.1. Uma narrativa na primeira pessoa

A história de “A Clockwork Orange” é contada na primeira pessoa pelo protagonista e anti-herói Alex. De acordo com Leech e Short (2007), a narração na primeira pessoa implica que há uma fusão entre o discurso da personagem e do narrador. Consequentemente, a narrativa do romance é colorida pelas opiniões de Alex e pela sua visão do mundo.

Depreende-se, portanto, que o leitor não deve acreditar em tudo o que Alex diz. Pelo contrário, deve tirar as suas próprias conclusões sobre as personagens e as suas ações.

2.2.2. Resumo da obra³

A ação de “A Clockwork Orange” passa-se na Inglaterra num futuro distópico, numa sociedade com rasgos totalitários onde jovens delinquentes aterrorizam as ruas. Alex, o protagonista e o “Vosso Humilde Narrador”, é um jovem com transtorno de personalidade antissocial, inteligente, perspicaz e com sofisticado gosto musical. Alex é particularmente apaixonado por Beethoven, ou como ele chama ao famoso compositor, Ludwig Van. Devido à sua superior inteligência e carisma, Alex é chefe de um gangue composto por mais três jovens, o Pete, o George e o Dim. O anti-herói não nos conta a sua história em inglês padrão, mas sim em *Nadsat*, uma gíria inventada por Anthony Burgess para os jovens delinquentes da obra.

É interessante referir que cada uma das três partes da história começa com a pergunta “What is going to be, eh?”.⁴ Através da repetição desta frase, o leitor consegue aperceber-se que a frase adquire um peso temático - a importância da escolha.

A primeira parte do livro corresponde à vida criminosa que Alex leva juntamente com os seus amigos. O grupo costuma participar em orgias sob o efeito de drogas, roubos, violações e outros atos aleatórios de brutalidade, particularmente contra pessoas indefesas. A certa altura, numa das suas noites de “ultra-violência”, os jovens

³ Resumo elaborado para a presente dissertação.

⁴ Expressão traduzida por José Luandino Vieira para “E agora?” e por Vasco Gato para “Então e agora, hum?”.

delinquentes invadem uma casa fora da cidade, agredem o dono, um jovem escritor, e violam de forma violenta a sua esposa.

A certo ponto da narrativa, o grupo começa a questionar a autoridade de Alex. Após um confronto com o Georgie e Dim, Alex volta aparentemente a recuperar o controlo. De forma a ganhar de volta a confiança do seu gangue, Alex acede em ouvir um dos planos de George, o qual consiste em assaltar uma casa supostamente repleta de objetos valiosos, onde vive uma senhora com os seus inúmeros gatos. Alex, com a sua “voz de cavalheiro”, tenta convencer a senhora a abrir a porta, tal como fizera com o escritor e a esposa. No entanto, como a senhora não o deixa entrar, Alex encontra outra solução, infiltrando-se na casa através de uma janela. No enfrentamento com a senhora e os seus gatos, Alex acaba por ser derrotado e é capturado pela polícia. Os supostos amigos atraíam Alex, fugindo sem o ajudar. Como a senhora acaba por morrer devido às agressões, Alex é acusado de homicídio e sentenciado a 14 anos de prisão.

A segunda parte da narrativa corresponde à vida de Alex na prisão, ou melhor dito, do prisioneiro nº 6655321. Alex habitua-se gradualmente à vida detrás das grades e até se torna ajudante do padre da prisão. Mas, numa certa noite, o jovem protagonista e os seus companheiros de cela espancam um dos novos prisioneiros, que acaba por morrer. Alex é novamente atraído, desta vez pelos seus companheiros de cela, que lhe atribuem a culpa da morte.

O evento chama a atenção do Ministro do Interior, que escolhe Alex para servir de pioneiro num programa experimental para controlar a criminalidade, chamado “Técnica Ludovico”. Este programa consiste numa forma brutal de terapia de aversão, através da qual Alex é obrigado a assistir imagens violentas durante grandes períodos de tempo enquanto está sob o efeito de certas drogas, o que lhe provoca experiências de quase-morte. Além do mais, a banda sonora de um dos filmes é a Nona Sinfonia de Beethoven, e como consequência não intencional do tratamento, Alex torna-se incapaz de ouvir a sua adorada música clássica. Apesar de os funcionários do governo considerarem o procedimento um sucesso, o padre da prisão questiona a ética de se remover o livre-arbítrio de alguém. Segundo o padre, o bom comportamento deveria ser uma escolha.

A terceira parte da história conta o que acontece a Alex quando é libertado da prisão, após o tratamento. O jovem torna-se num inofensivo e indefeso cidadão e sente-se extremamente mal ao tentar realizar ou simplesmente testemunhar atos de violência.

A vida de Alex começa a sofrer duras complicações. Quando regressa a casa, fica a saber que os pais têm um novo inquilino a viver no seu quarto e que já não possui os seus bens. “O Vosso Humilde Narrador”, agora um sem-abrigo, acaba por entrar numa biblioteca pública e depara-se com uma das suas antigas vítimas, um velho académico. O velho, ao reconhecer Alex, procura vingança e, juntamente com outros velhos, espancam o jovem, incapaz de se defender. Os políciaes que aparecem para solucionar a situação são nada mais nada menos que Billy Boy, um dos seus antigos inimigos, chefe de outro bando, e o seu ex-amigo Dim. Para castigar Alex, Billy Boy e Dim levam Alex fora da cidade e espancam-no. Atordoado e a sangrar, Alex vai procurar ajuda numa casa de campo isolada, percebendo tarde demais que aquela era a casa do escritor que ele e o seu gangue tinham invadido. O escritor, F. Alexander, acolhe Alex sem o reconhecer, simpatizando com o jovem ao descobrir que este foi sujeito a uma terapia de aversão. F. Alexander pretende tornar pública a história de Alex, de forma a virar a opinião pública contra o governo, do qual é um crítico acérrimo. Nesta parte da história também se sabe que a esposa do escritor morreu devido aos ferimentos infligidos durante a violação em grupo e que o seu marido decidira continuar a viver, apesar das suas terríveis lembranças. Quando Alex menciona sem querer o seu antigo companheiro, Dim, F. Alexander começa a suspeitar da verdadeira identidade do rapaz. O escritor e os seus colegas orquestram um plano para que Alex cometa suicídio, pelo qual esperam que o governo seja considerado culpado. Fechado num quarto e forçado a ouvir música de Beethoven, Alex entra num sofrimento intolerável e vê como única solução acabar com a sua vida. O protagonista acaba por saltar de uma janela, mas sobrevive à queda.

Enquanto se encontra no hospital, o tratamento de Alex é revertido. O anti-herói recebe a visita do Ministro do Interior, que o consegue persuadir a ficar do lado do governo. Ao sentir novamente prazer ao ouvir a Nona Sinfonia de Beethoven, através de uma aparelhagem oferecida pelo governo, Alex sabe de certeza que está “curado”.

No capítulo final da versão britânica original, o jovem protagonista cresce e fica cansado da violência. Depois de ver um antigo amigo que deixara o gangue, renuncia ao seu passado. Este capítulo, como veremos, foi removido quando o romance foi publicado pela primeira vez nos Estados Unidos.

2.2.3. Tema principal da obra: o livre-arbítrio

É possível constatar que “A Clockwork Orange” é uma obra singular, caracterizada pela incorporação de uma gíria inventada pelo seu autor, pelo uso extremo (e simbólico) da violência e pela abordagem de inúmeros temas cuja complexidade é inegável. Apesar de não caber no âmbito do presente trabalho um desenvolvimento aprofundado destes temas, vale a pena destacar, pelo menos, a questão do livre-arbítrio, tema que parece primordial na perspectiva do autor do romance, Anthony Burgess.

De acordo com Burgess (2016b), “A Clockwork Orange” teria como finalidade ser uma espécie de opúsculo, ou até um sermão, sobre a importância da capacidade de escolha. O seu herói ou anti-herói, Alex, é bastante cruel, mas a sua crueldade não decorre de condicionamentos genéticos ou sociais. Alex é cruel com plena consciência e o seu mal corresponde a um mal humano. Burgess é da opinião que, teologicamente, o mal não é quantificável. Porém, propõe que um ato de maldade pode ser maior do que o outro e que talvez o maior ato de maldade fosse a desumanização, o assassinio da alma, ou seja, a perda da capacidade de escolha entre o bem e o mal. Ao impor-se a um indivíduo a capacidade de ser bom e bom apenas, assassinar-se-ia a sua alma em prol de uma presumível estabilidade social. Burgess (2016c) volta a abordar esta questão, referindo que a criminalidade de Alex é expurgada através de um tratamento de condicionamento, por meio do qual ele perde o livre-arbítrio que lhe permite ser um rufia, mas que também lhe permitiria, se assim o quisesse, ser um adolescente correto. O escritor vai ainda mais longe, afirmando que Alex exerceu o mal, mas que o verdadeiro mal residiria precisamente no processo que lhe extirpou esse mal.

2.2.4. Explicações para título da obra

Ginter (2003) reflete sobre as explicações para o título “A Clockwork Orange”. A autora aponta que a expressão “a clockwork orange”⁵ tem sido entendida e explicada de muitas maneiras diferentes. Esta expressão pouco convencional encoraja a encontrar o seu significado mais provável e a sua finalidade como título da obra. Ginter defende que,

⁵ A tradução literal da expressão em português seria “uma laranja mecânica”.

por muitas interpretações que existam para este título, as mais convincentes parecem ser aquelas facultadas pelo próprio autor.

Em primeiro lugar, Ginter (2003) chama a atenção para o facto de Anthony Burgess ter adorado a expressão *cockney*⁶ “as queer as a clockwork orange”, a qual significa “a coisa mais peculiar que se possa imaginar” – algo que à superfície é normal, mas que por dentro é artificial. De facto, Burgess (2016b) pronuncia-se sobre esta origem do título. O autor conta que, em 1945, ouvira um londrino *cockney* de 80 anos num bar da cidade a dizer que alguém era “as queer as a clockwork orange”. Burgess explica que *queer* não era uma referência à homossexualidade, mas sim à loucura. Esta expressão causou-lhe intriga, devido à sua fusão entre o demótico e o surrealista, e ao longo de quase vinte anos teve o desejo de a utilizar como título de algum trabalho. A oportunidade chegou quando engendrou a ideia de escrever um romance sobre lavagem cerebral [“A Clockwork Orange”].

Em segundo lugar, Ginter (2003) sublinha que Burgess tinha reparado na semelhança entre o som e a escrita da palavra inglesa *orange* e a palavra malaia *orang*. Burgess (2016c) deslinda esta questão, referindo que *orang* é uma palavra corrente na língua malaia cujo significado é “ser humano”, e que o *cockney* e o malaio, ao fundirem-se na sua mente, ofereceram-lhe uma imagem de seres humanos, sumarentos e doces como laranjas, a serem forçados a assumir a condição de objetos mecânicos.

Por seu turno, Dexter (2003), autor que se dedica ao estudo da história por trás dos títulos de diversas obras, constata que Burgess não forneceu apenas duas, mas três possíveis origens para o título “A Clockwork Orange”, sendo aliás da opinião de que nenhuma das mesmas é completamente convincente. As duas primeiras explicações apresentadas por Dexter (2003) no seu trabalho correspondem àquelas já abordadas nesta secção através das palavras de Ginter e do próprio Burgess. Quanto à terceira explicação, Dexter destaca que Burgess revelou na introdução para “A Clockwork Orange: A Play with Music” que o título da obra seria uma metáfora para uma «entidade orgânica, cheia de sumo e doçura e com um aroma agradável, transformada num mecanismo»⁷ (Burgess, 1998:vii).

⁶ Segundo a Encyclopedia Britannica, o *cockney* é um dialeto da língua inglesa falado pela classe trabalhadora de Londres. Informação disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Cockney>

⁷ Tradução nossa de: «(...) an organic entity, full of juice and sweetness and agreeable odour, being turne into an automaton.»

2.2.5. As inspirações para a escrita da obra

Em conformidade com o descrito por Morrison⁸ (2011), Burgess escreveu o primeiro rascunho do livro em 1960, quando regressou o Reino Unido, vindo do seu serviço nas colónias britânicas. O escritor criou uma primeira e incompleta versão da obra, que colocou de parte, apercebendo-se que mais tarde poderia ter de voltar à mesma. Nesta altura, “A Clockwork Orange” já possuía o seu tema e o seu cenário futurista. Burgess, ao regressar ao Reino Unido, ficou impressionado com o desenvolvimento de toda uma nova cultura, dos bares, da música *pop* e dos gangues de adolescentes. Em particular, existia na altura uma rivalidade entre os *Mods* e *Rockers* que o autor conseguiu observar de perto. A dificuldade que Burgess teve no primeiro rascunho estava relacionada com a linguagem a utilizar. O autor sempre foi fascinado pelas gírias, dialetos, neologismos e obscenidades usados pelos sub-grupos. Contudo, apesar de recetivo em relação à utilização destas linguagens dos adolescentes nos seus escritos, estava preocupado com a sua efemeridade. O perigo de usar a linguagem dos *Mods* e dos *Rockers* residia na probabilidade da mesma se tornar obsoleta pela altura da publicação da obra, para não falar de uma geração depois. Então, de forma relutante, Burgess colocou este rascunho de parte, voltando ao mesmo no ano seguinte, em 1961, quando encontrou a solução para o seu problema estilístico. Burgess e a esposa decidiram passar férias em Leninegrado, na União Soviética, e para se preparar para a viagem, o autor decidiu reaprender russo, língua que estudara no passado. O escritor, durante esta viagem, conseguiu resolver o problema relativo à linguagem do seu livro. Para tal, Burgess (1990) relata que lhe ocorreu que o vocabulário dos seus rufias poderia consistir numa mistura entre o russo e o inglês demótico, “condimentado” com gíria rimada e linguajar dos ciganos. Ademais, Morrison (2011) assinala que as experiências de Anthony Burgess na União Soviética influenciaram, igualmente, a escrita de “A Clockwork Orange”. Repara que esta gíria criada pelo escritor tinha como bónus sugerir que as agressões por parte de adolescentes do sexo masculino não era um fenómeno local do Reino Unido, já que Burgess presenciara que as autoridades soviéticas enfrentavam o mesmo tipo de problemas no seu país.

⁸ Blake Morrison é poeta, escritor e professor universitário. A sua introdução para “A Clockwork Orange” é incluída em várias edições da obra da Penguin Random House. Informações sobre Blake Morrison disponíveis no seu sítio oficial da internet: <http://www.blakemorrison.net/>

Morrison (2011) aponta também a violência sofrida pela esposa de Burgess como um episódio que influenciou a escrita de “A Clockwork Orange”. Em 1944, enquanto Burgess estava a servir em Gibraltar, a sua esposa foi espancada e assaltada por um gangue de soldados desertores, e em consequência, sofreu um aborto.

Para além destes acontecimentos da sua vida, constata-se que grande parte da inspiração de Burgess para a escrita de “A Clockwork Orange” teve origem na literatura. Biswell⁹ (2016) indica que Burgess, antes de começar a escrever os seus próprios romances distópicos, passou quase trinta anos a ler outros exemplares do mesmo género. O escritor interessava-se muito pela tradição anti-utópica de Aldous Huxley, a qual se opunha à pretensão crescente de que o progresso científico levaria automaticamente à felicidade, presente em romances como “Brave New World” (1932) e “After Many a Summer” (1939). Da mesma forma, Burgess também se sentia impressionado pelo distopismo político do romance “It Can’t Happen Here” (1935) de Sinclair Lewis e “The Aerodrome” (1941), de Rex Warner.

Os ensaios e romances do escritor George Orwell serviram de grande influência para Anthony Burgess.¹⁰ Biswell (2016) expõe que Burgess tendia a rebaixar o romance “Nineteen Eighty-Four” de Orwell, referindo-se ao mesmo como sendo a profecia de um moribundo, demasiado pessimista quanto à capacidade de resistência dos trabalhadores aos seus opressores ideológicos. O escritor acabaria por realizar uma análise sobre Orwell em “1985” (1978), um livro híbrido entre o romance e crítica, no qual responde a muitas das ideias de “Nineteen Eighty-Four”. Burgess nunca pararia de retornar a Orwell ao longo da sua carreira.¹¹

Biswell (2016) refere que, nos inícios da década de 1960, a ficção distópica britânica atravessava um pequeno renascimento. Burgess, que fazia resenhas para estes novos romances, estava numa boa posição para observar este fenómeno e responder ao mesmo através da sua própria escrita imaginativa.

⁹ Andrew Biswell é investigador e professor de Literatura Moderna na Universidade Metropolitana de Manchester. É o biógrafo de Anthony Burgess e o autor da introdução da Edição Restaurada de 2012 de “A Clockwork Orange” publicada pela Editora Penguin Random House. Informações sobre Andrew Biswell disponíveis em: <http://www2.mmu.ac.uk/english/staff/profile/index.php?id=1>

¹⁰ Informação acrescentada após consulta do sítio oficial da internet da The International Anthony Burgess Foundation. Disponível em: <https://www.anthonymburgess.org/twentieth-century-dystopian-fiction/dystopias-burgess-george-orwell/>

¹¹ Informação acrescentada após consulta do sítio oficial da internet da The International Anthony Burgess Foundation. Disponível em: <https://www.anthonymburgess.org/twentieth-century-dystopian-fiction/dystopias-burgess-george-orwell/>

Como relata Biswell (2016), em 1960, Burgess leu “Facial Justice”(1960) de L.P.Hartley e “When the Kissing Had to Stop” (1960) de Constantine Fitzgibbon. No entanto, o romance que mais lhe chamou a atenção foi “The Unsleep” (1961) de Diana e Meir Gillon. Outra obra que o romancista leu enquanto se preparava para escrever “A Clockwork Orange” foi “Brave New World Revisited” (1958). Burgess, através de Huxley, ficou ciente das tecnologias emergentes de modificação comportamental, lavagem cerebral e persuasão química. Apesar de não existirem indícios de que Burgess tivesse lido esta obra do psicólogo B.F.Skinner, o autor encontrou um resumo das teorias de Skinner no livro de Huxley. Na sua obra, Skinner rejeita a genética, a cultura, o ambiente e a liberdade de escolha individual, pois considera-os fatores insignificantes na determinação da personalidade dos indivíduos. Para Burgess, que acreditava na primazia do livre-arbítrio, as ideias de Skinner consistiam num disparate repugnante. Uma das finalidades do seu próprio romance distópico seria propor um contra-argumento ao determinismo mecanicista de Skinner e dos seus seguidores.

Biswell (2016) salienta que o capelão da prisão em “A Clockwork Orange” sintetiza a posição de Burgess de forma muito concisa: «Quando um homem perde a capacidade de escolha, deixa de ser homem» (Burgess, 2016a).

Por último, é preciso referir que “A Clockwork Orange” não foi o único romance distópico escrito por Anthony Burgess. Biswell (2016) menciona outra obra distópica de Burgess, “The Wanting Seed” (1962), a qual apresenta um retrato apocalíptico do futuro, examinando o papel do Estado no controlo da população crescente da Grã-Bretanha, bem como os métodos totalitários que podem ser utilizados controlar a população.¹²

2.2.6. As primeiras edições da obra e a omissão do último capítulo

“A Clockwork Orange” foi publicada pela primeira vez no Reino Unido pela Editora Heinemann em 1962. Nos Estados Unidos, foi publicada pela primeira vez pela Editora W.W. Norton, em 1963 (Biswell, 2016).

¹² Informação acrescentada após consulta do sítio oficial da internet da The International Anthony Burgess Foundation. Disponível em: <https://www.anthonymburgess.org/twentieth-century-dystopian-fiction/dystopias-burgess-george-orwell/>

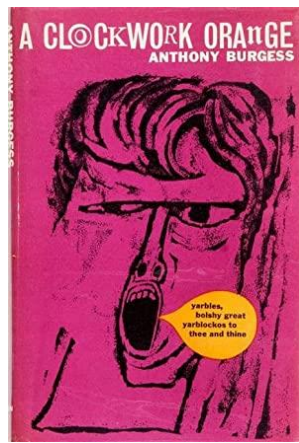


Figura 2: Capa da primeira edição britânica de “A Clockwork Orange”, publicada pela Editora Heinemann em 1962 ¹³

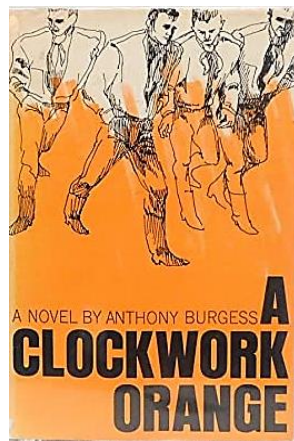


Figura 3: Capa da primeira edição americana de “A Clockwork Orange”, publicada pela Editora W.W. Norton em 1963 ¹⁴

Segundo Biswell (2016), no final da terceira parte, capítulo 6, o original dactilografado de “A Clockwork Orange” inclui uma nota com a letra do próprio Burgess a dizer: “Deveríamos acabar aqui? Segue-se um ‘epílogo’ opcional”. O editor de Burgess decidiu incluir o epílogo, referido por vezes como o vigésimo primeiro capítulo na edição britânica. No entanto, quando o romance foi publicado nos Estados Unidos, o editor norte-americano chegou a uma resposta diferente à pergunta editorial de Burgess. O editor afirmou que, daquilo que se recordava, Burgess lhe dera razão e que acrescentara aquele otimista vigésimo capítulo porque o seu editor britânico quisera um final feliz. Parece, no entanto, existirem informações contraditórias a este respeito.

¹³ Imagem retirada do Abe Books, mercado online para livros, a maioria usados, raros ou fora de catálogo. Disponível em: <https://www.abebooks.co.uk/servlet/SearchResults?an=Burgess&bi=0&bx=on&ds=30&fe=on&kn=Heinemann+Not+Reprint&recentlyadded=all&sortby=1&sts=t&tn=Clockwork+Orange&x=53&y=12&yrrh=1962&yrl=1962>

¹⁴ Imagem retirada do Abe Books, mercado online para livros, a maioria usados, raros ou fora de catálogo. Disponível em: <https://www.abebooks.com/servlet/SearchResults?bi=0&bx=off&ds=30&pn=Norton&recentlyadded=all&sortby=0&tn=Clockwork+Orange&x=0&y=0&yrrh=1963&yrl=1963>

Anthony Burgess menciona este assunto na introdução por ele escrita em 1986 para a primeira edição americana que incluiu o último capítulo da obra. Burgess (1986) descreve que o seu livro está dividido em três secções de sete capítulos cada, que perfazem, no total, vinte e um capítulos. O escritor salienta que 21 é o símbolo da maturidade humana e que esses vinte e um capítulos eram importantes para ele. Contudo, argumenta que tal não foi importante para o editor americano, o qual insistiu em cortar o vigésimo-primeiro capítulo. Esta seria a condição para que o livro fosse aceite nos Estados Unidos e Burgess acabou por aceitar, até por questões monetárias. O autor realça que existe uma diferença profunda entre “A Clockwork Orange” que o Reino Unido conheceu e a versão mais curta sob o mesmo nome nos Estados Unidos.¹⁵ Burgess (1990) remata que a dura tradição da ficção popular americana expulsou o que foi chamado de *blandness* britânico. De qualquer forma, Biswell (2016) refere que o autor de “A Clockwork Orange” viria a arrepender-se de ter permitido que duas versões diferentes do seu romance circulassem em territórios diferentes.

2.2.7. A receção da obra e a sua influência na cultura popular

Biswell (2016) aponta que a primeira edição de “A Clockwork Orange”, publicada pela editora Heinemann, em 1962, vendeu mal. A obra, apesar de ter recebido elogios dos críticos, também foi alvo de muitas críticas que expressavam perplexidade e desagrado relativamente às experiências linguísticas do romance. Portanto, o romance não foi um sucesso instantâneo para o público, e em meados da década de 1960, “A Clockwork Orange” só tinha vendido 3872 exemplares.¹⁶

Biswell (2016) expressa que, apesar das reações contraditórias provenientes da imprensa de grande circulação, “A Clockwork Orange” começou depressa a cultivar um séquito clandestino. Por exemplo, faz referência ao filme a preto e branco, de orçamento reduzido, chamado “Vinyl”, inspirado vagamente no romance de Burgess, realizado em 1965 por Andy Warhol e Ronald Travel, o seu habitual colaborador. “A Clockwork Orange” foi descoberta por um público mais alargado graças à adaptação cinematográfica

¹⁵ Anthony Burgess volta a abordar as mesmas questões sobre a omissão do último capítulo na sua autobiografia intitulada “You’ve had your time”.

¹⁶ Informação retirada do sítio oficial da internet da The International Anthony Burgess Foundation. Disponível em: <https://www.anthonymburgess.org/a-clockwork-orange/a-clockwork-orange-and-the-critics/>

de Stanley Kubrick, lançada em Nova Iorque em Dezembro de 1971, e em Londres em Janeiro de 1972. Esta adaptação não inclui o último capítulo da obra.

Relativamente ao guião da longa-metragem, Stanley Kubrick baseia-se em grande medida no diálogo original de Burgess, embora o uso do *Nadsat* seja reduzido na sua adaptação.¹⁷

Anthony Burgess recebeu o filme com entusiasmo aquando do seu lançamento em 1972. Porém, o escritor ficou furioso quando o realizador publicou o seu próprio livro ilustrado: “A Laranja Mecânica de Stanley Kubrick”. Burgess considerou-o uma apropriação do seu trabalho e redigiu uma resenha desfavorável no *Library Journal*. (Biswell, 2016).

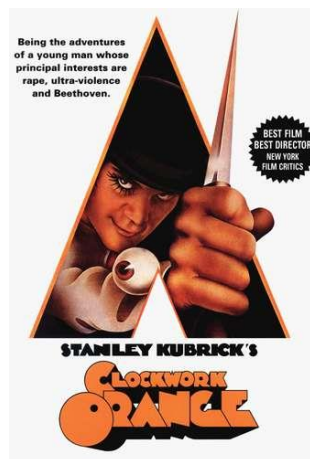


Figura 4: Cartaz do filme “A Clockwork Orange” de 1971, realizado por Stanley Kubrick e estrelado por Malcolm McDowell¹⁸

Com o passar do tempo, a notoriedade do livro aumentou, em parte alimentada pela longa-metragem de Kubrick. Sem embargo, Burgess tornou-se aquilo a que se chamou “um grande porta-voz da violência”, sendo constantemente chamado a defender o seu livro, o filme de Kubrick, e a falar sobre violência nos meios de comunicação social. Ao longo dos anos 70, “A Clockwork Orange” tornou-se num dos bodes expiatórios de qualquer crime e violência que se abatia sobre a sociedade britânica, o que perturbou o seu autor.¹⁹ Burgess (2016b:305) sublinhou: «o que me magoa, tal como a Kubrick, é a

¹⁷ Informação retirada do sítio oficial da internet da The International Anthony Burgess Foundation. Disponível em: <https://www.anthonyburgess.org/a-clockwork-orange/a-clockwork-orange-film/>

¹⁸ Imagem retirada da Encyclopedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/A-Clockwork-Orange-novel>

¹⁹ Informação retirada do sítio oficial da internet da The International Anthony Burgess Foundation. Disponível em: <https://www.anthonyburgess.org/a-clockwork-orange/a-clockwork-orange-and-the-critics/>

alegação feita por certos espectadores e leitores de *A Laranja Mecânica* de que existe um gozo gratuito na violência que transforma uma obra pretensamente homilética em pornográfica».

Na opinião de Biswell (2016), seria difícil sobrestimar a importância de “A Clockwork Orange” no que diz respeito à sua influência da cultura popular. Apenas para referir alguns exemplos, Andrew Biswell aponta que os nomes de uma série de bandas foram retirados do romance, os Rolling Stones escreveram os encartes de um dos seus álbuns em *Nadsat* e os Blur vestiram-se de *droogs* para o teledisco da sua música “The Universal”.

Biswell (2016) percebe que existe uma sensação permanente de que o romance de Burgess franqueou novas possibilidades linguísticas para posteriores gerações de romancistas britânicos. Para concluir, indica que Burgess, prolífico compositor amador, criou duas adaptações musicais da “A Clockwork Orange” para o palco em 1986 e 1990, destacando a adaptação “A Clockwork Orange 2004”. Embora Biswell não o mencione, a segunda adaptação musical é intitulada “A Clockwork Orange: a Play with Music”.²⁰

2.2.8. A relação do autor com a obra

Importa salientar que Anthony Burgess tinha uma relação complicada com a sua obra mais famosa, “A Clockwork Orange”. Apesar de Burgess afirmar que não gostava tanto do livro como de outros por si escritos, seria exagerado afirmar que o autor não gostava ativamente do romance. As suas atitudes em relação à obra mudaram em vários pontos diferentes da sua vida, mas a verdade é que voltou repetidamente a “A Clockwork Orange”: adaptou-a para musical, escreveu artigos sobre a mesma e até escreveu um romance baseado na produção do filme, “A Clockwork Testament, or Enderby's End”.²¹

²⁰ Informações retiradas do sítio oficial da internet da The International Anthony Burgess Foundation. Disponível em: <https://www.anthonyburgess.org/a-clockwork-orange/>

²¹ As informações para a elaboração desta secção foram retiradas do sítio oficial da internet da The International Anthony Burgess Foundation. Disponível em <https://www.anthonyburgess.org/a-clockwork-orange/>

**CAPÍTULO III – AS TRADUÇÕES DE “A CLOCKWORK ORANGE” EM
PORTUGAL**

3.1. José Luandino Vieira, o primeiro tradutor

3.1.1. A vida e obra de José Luandino Vieira²²

José Luandino Vieira, pseudónimo literário de José Vieira Mateus da Graça, é um escritor e tradutor luso-angolano nascido a 4 de Maio de 1935, na Vila de Ourém, no distrito de Santarém, Portugal. Passou a sua juventude em Luanda, capital de Angola, cidade onde concluiu o ensino secundário e seguiu a carreira comercial, tendo chegado a gerente de uma empresa. A sua estreia literária ocorreu na revista Mensagem, da Casa dos Estudantes do Império de Lisboa, em 1950, tendo colaborado nesta revista em anos posteriores.

Durante a Guerra Colonial Portuguesa, participou ativamente no movimento de libertação nacional ao combater nas fileiras do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). José Luandino Vieira contribuiu, assim, para a criação da República Popular de Angola. Desde cedo, o escritor envolveu-se em movimentos que questionavam a situação colonial. Em 1959 foi detido pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) pela primeira vez, mas foi posteriormente libertado. Em 1961, foi de novo preso, sendo um dos acusados no Processo dos 50²³. Luandino Vieira foi condenado a catorze anos de prisão, em 1961. Três anos mais tarde, em 1964, foi transferido para o Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Depois de passar oito anos preso, regressou a Portugal em 1972, com residência vigiada em Lisboa. Importa referir que durante os primeiros anos da sua prisão, graças à sua obra “Luuanda” (1963)²⁴, José

²² Uma vez que não se encontrou nenhuma biografia oficial de José Luandino Vieira e as informações se encontram sumamente dispersas, elaborou-se esta secção a partir da informação obtida em diversas fontes da internet:

O sítio da internet da Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, disponível em: <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=9476>

A Wook, livraria portuguesa online, disponível em: <https://www.wook.pt/autor/jose-luandino-vieira/15732>

O Portal da Literatura, disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2273>

O sítio da internet da União dos Escritores Angolanos, disponível em: <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/872-luandino-vieira>

O sítio da internet da RTP, disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/luandino-vieira-recusou-premio-camoes-por-ja-nao-escrever-ha-muito-tempo_n160185

O Jornal Tornado Online, disponível em: <https://www.jornaltornado.pt/luandino-vieira/>

²³ O “Processo dos 50” é a designação que se atribui à prisão e julgamento de um grupo de nacionalistas que, insatisfeitos com o domínio colonial português, decidiram empreender clandestinamente acções que conduzissem à independência de Angola. Deste processo fizeram parte indivíduos negros, mestiços e brancos, europeus e africanos, que estavam envolvidos na luta por uma mesma causa – a independência de Angola (Cunha, 2011).

²⁴ Nas palavras do autor: «[...] Quando escrevi o Luuanda a minha preocupação era ser o mais fiel possível àquela realidade. Se a fome, a exploração, o desemprego, surgem com muita evidência, não se trata de uma atitude preconcebida, de uma atitude consciente. É porque isso era — digamos assim — o aquário onde meus personagens e

Luandino Vieira foi galardoado com dois importantes prémios: o 1.º Prémio Literário D. Maria José Abrantes da Mota Veiga (1964) e o 1º prémio do Grande Prémio de Novela Camilo Castelo Branco (1965), atribuído pela Sociedade Portuguesa de Escritores. Os principais jornais do país noticiaram o galardão sem perceberem que o escritor premiado era um preso político. Quando a Direção dos Serviços de Censura detetou o sucedido, proibiu qualquer referência ao prémio. Por ter premiado um autor cuja postura ideológica se encontrava em conflito com o governo vigente, a Sociedade Portuguesa de Escritores foi extinta em 1965 pelo Governo.²⁵

Em Lisboa, Luandino Vieira trabalhou com o editor Sá Costa, na Edições 70, até à Revolução do 25 de Abril. Iniciou então a publicação da sua obra, na sua grande maioria escrita nas diversas prisões por onde passara. Em 1973, durante a residência fixa que cumpria em Lisboa, traduziu o livro de Anthony Burgess “A Clockwork Orange”, sob o título “A Laranja Mecânica”, trabalho que evidencia extraordinárias qualidades de logoteta que são salientes nas suas estórias sobre o ambiente suburbano angolano e até em alguns dos seus poemas.

Em 1975, regressou a Angola, onde permaneceu até 1992. Depois da independência angolana, exerceu cargos na Televisão Popular de Angola, no Departamento de Orientação Revolucionária do MPLA e no Instituto Angolano do Cinema.

No domínio da literatura, foi um dos membros fundadores da União de Escritores Angolanos, tendo sido o seu secretário-geral. Foi também secretário-geral adjunto e secretário geral da Associação dos Escritores Afro-Asiáticos e pertenceu à geração angolana da "Cultura". Na sequência das eleições de 1992 e do reinício da guerra civil angolana, José Luandino Vieira regressou a Portugal e radicou-se no Minho, em Vila Nova de Cerveira. A partir desta altura deixou qualquer cargo, dedicando-se exclusivamente à escrita.

Em 2006 foi-lhe atribuído o Prémio Camões, o qual Luandino Vieira recusou, alegando, segundo um comunicado de imprensa, “motivos íntimos e pessoais”.

eu circulávamos...». Excerto de uma entrevista dada por José Luandino Vieira a Pires Laranjeira, em 1994, para a Universidade Aberta, retirado do sítio da internet da Editora Caminho. Disponível em <http://www.caminho.leya.com/pt/literatura/historica/luanda/>

²⁵ A iniciativa, por parte de vários escritores, para a reabertura desta Sociedade, decorreu durante alguns anos, mas só em 1972 foi concedida a homologação da Associação Portuguesa de Escritores (escritura notarial em 1973) que sucedeu a Sociedade Portuguesa de Escritores. Informação retirada do sítio da internet do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4334624>

Entrevistas posteriores esclareceram que Luandino não aceitara o prémio por se considerar um escritor morto e que, desta forma, era da opinião que o mesmo deveria ser entregue a um escritor que continuasse a produzir. Ainda assim, publicou dois novos livros no ano de 2006.

Do seu trabalho destacam-se as seguintes obras: "A Cidade e a Infância" (1960), a sua obra de estreia, "A Vida Verdadeira de Domingos Xavier" (1961), "Luuanda" (1963), "Vidas Novas" (1962), "Velhas Estórias" (1974) e "João Vêncio: Os Seus Amores" (1979). José Luandino Vieira foi galardoado com diversos prémios: 1º prémio do Conto da Sociedade Cultural de Angola (1961), 1º prémio João Dias da Casa dos Estudantes do Império (1962), 1º e 2º prémios do Conto da Associação dos Naturais de Angola – Luanda, Angola (1963), 1º prémio D. Maria José Abrantes Mota Veiga – Luanda, Angola (1964), 1º Grande Prémio de Novela, da Sociedade Portuguesa de Escritores – Lisboa, Portugal (1965), Prémio Camões (2006, recusado pelo autor) e Prémio Nacional de Cultura e Artes – Luanda, Angola (2008).

Finalmente, é necessário mencionar que José Luandino Vieira realizou colaborações em jornais ao longo dos anos: no *Cultura* (Luanda), no *Boletim Cultural do Huambo* (Nova Lisboa), no *Jornal de Angola* (Luanda), no *Vértice* (Coimbra), entre outros.

3.1.2. A escrita de José Luandino Vieira

Na perspetiva de Macêdo (1992), José Luandino Vieira é, indubitavelmente, um dos ficcionistas mais significativos da literatura moderna angolana. Os seus textos transparecem, a um nível temático e estilístico, as contradições do sistema colonial. Apresentam uma linguagem que acaba por tomar o partido daqueles que, à força de conhecerem duas línguas, não dominam nenhuma plenamente. É desta forma que as suas estórias têm como temática os musseques de Luanda (bairros pobres) e sua população bilíngue português/quimbundo,²⁶ na sua maioria negra. De acordo também com Macêdo (1992):

Luandino ousa levar para as páginas da literatura - em plena vigência do regime colonial português- "o pretuguês", ou seja, a forma híbrida de expressão dos bilíngües coloniais, a qual constituía motivo de frequente menosprezo destes e, portanto, uma das fontes alimentadoras do

²⁶ O quimbundo é uma língua bantu de Angola; é uma das seis línguas nacionais do país, e a terceira língua mais falada em Angola. Informação retirada do Dicionário Estraviz. Disponível em: <https://estraviz.org/Quimbundo>

racismo do colonizador em relação ao colonizado. Sob esse aspecto, a escolha do material lingüístico efetuada pelo autor redundava em uma reivindicação de prestígio para a fala híbrida do homem do povo, dando-lhe status literário (p.172-173).

Macêdo (1992) indica que a escrita de Luandino Vieira, apesar de possuir uma forte vinculação aos musseques de Luanda, vai mais além, uma vez que os seus textos não são somente registos literais da forma de expressão de uma parte da população angolana. Sendo assim, a partir da criação de neologismos e da subversão da estrutura da língua portuguesa mediante o uso do quimbundo e do “pretoguês”, Luandino Vieira possui o mérito dos grandes empreendimentos da literatura de nosso tempo: obriga a avançar devagar. Por outras palavras, a ficção de Luandino Vieira obriga o leitor a reconsiderar os seus conceitos de literatura, de arte e de linguagem, num esforço duplamente orientado: ao tomar distância dessa ficção, vinculando-o a valores universais, e ao simultaneamente procurar a sua localização numa geografia literária. Sem se dar conta, o decodificador das estórias de José Luandino Vieira é chamado a repensar os seus códigos estéticos e as suas estruturas lingüísticas, numa tentativa de entender o universo narrativo apresentado.

Em relação à inspiração para a sua escrita, José Luandino Vieira, afirma o seguinte:

Penso que no meu trabalho literário actua toda a minha experiência de vida; que ele é produto consciente da cultura por mim adquirida (ou recusada) e que a experiência alheia me ajudou bastante a encontrar o caminho por que sigo. Consciente ou inconscientemente todos estes fatores condicionam o meu trabalho e de uma maneira ou de outra o marcam. (Topa, 2014:16).

3.1.3. O que conduziu Luandino Vieira a traduzir “A Clockwork Orange”

José Luandino Vieira, na entrevista que lhe foi realizada para o propósito do presente trabalho, revela as circunstâncias que o levaram a traduzir uma obra como a “A Clockwork Orange”. Na altura, Luandino Vieira fora recém libertado da Colónia Penal do Tarrafal e encontrava-se num Portugal que, embora já numa fase final, ainda estava sob o jugo de uma ditadura. A censura, era, portanto, ainda uma realidade difícil de escapar.

Luandino Vieira revelou que, na época, trabalhava numa editora, as Edições 70.²⁷ Este tinha sido o único emprego que conseguira arranjar após lhe terem dado liberdade

²⁷ A Edições 70, como o seu nome indica, é uma editora que nasce em Portugal no início da década de 70 e que se anunciava portadora de profundas mudanças. Informação disponível em: <http://www.grupoalmedina.net/?q=node/7>

condicional do Campo do Tarrafal. O editor da Edições 70, seu amigo, recebeu o exemplar de “A Clockwork Orange”, em inglês, como opção para traduzir e editar em Portugal. Mostrou a obra a Luandino Vieira e perguntou-lhe se gostaria de aceitar o desafio de tradução. O escritor nunca lera nenhuma obra do escritor Anthony Burgess, explicando que na altura teria sido difícil ter conhecimento sobre este autor. Para além do mais, também não se lembra de ter tido conhecimento da tradução para o português do Brasil, realizada pouco antes, em 1972, por Nélson Dantas. O que o levou a aceitar foi o facto de o editor ter concordado em pagar-lhe a tradução “por fora”, como um “extra”. Na época, Luandino Vieira refere que tinha mulher e filhos e que precisava de garantir a subsistência da família. Adicionalmente, também considerou que a tradução da obra constituía um desafio, já que Burgess tinha criado uma linguagem nova para o romance. Luandino Vieira relembra que, na altura, pensava que três meses seriam suficientes para realizar a sua tradução. Porém, um ano depois, ainda não a tinha terminado. Em suma, Luandino Vieira afirma que aceitou traduzir o romance por duas razões principais: a primeira, por uma razão monetária e a segunda pelo facto da obra se tratar de um desafio. Luandino Vieira partilhou que não gostou do resultado final e reiterou que nunca mais fez traduções.

Para terminar, Luandino Vieira explica que o livro passou pela censura, foi publicado e circulou sem problemas, já que a censura não percebeu a natureza do livro e considerou que, de qualquer forma, seria um material pouco lido.

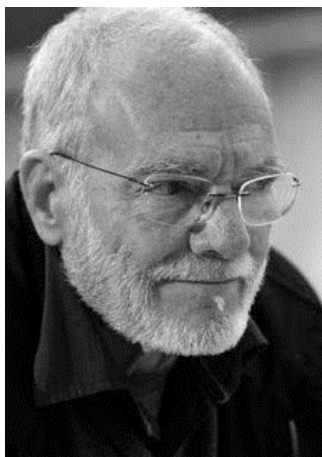


Figura 5: Fotografia de José Luandino Vieira²⁸

²⁸ Imagem retirada de: <https://www.wook.pt/autor/jose-luandino-vieira/15732>

3.2. Vasco Gato, o retradutor

3.2.1. Vida, obra e escrita de Vasco Gato²⁹

Vasco Gato nasceu em 1978, em Lisboa, cidade onde vive e trabalha como tradutor. Realizou estudos superiores em Economia e Filosofia, não tendo, no entanto, concluído nenhuma das licenciaturas. Estreou-se aos 22 anos na Editora Assírio & Alvim, que acabou por deixar pela Quasi Edições. Daí em diante passou a publicar em pequenas editoras independentes.

Vasco Gato foi selecionado na vertente de Literatura na edição de 1999 do Concurso Jovens Criadores e publicou, na viragem do século, o seu primeiro livro de poesia, com o título “Um Mover de Mão”. A esse volume inicial seguiram-se onze coletâneas em nome próprio e duas recolhas de poesia por si traduzida, num trajeto realizado sobretudo da descoberta de complicitades com diversos editores e chancelas.

Em 2016, com quase todos os seus doze livros esgotados, publicou uma coletânea da sua poesia, intitulada “Conta Mim Falo”. A obra “Fera Oculta”, publicada em 2014, seria o seu trabalho mais representativo, consistindo em cinco poemas situados no cruzamento entre os efeitos de uma crise mundial no seu país e a revolução pessoal fomentada pela chegada iminente do seu primeiro filho.

A obra “Daqui Ninguém Entra”, lançada em 2016³⁰, é a sua primeira incursão na escrita dramática. A peça de teatro gira em torno da solidão da vida contemporânea e foi levada ao palco no mesmo ano de 2016 no Teatro da Comuna, em Lisboa.

Na entrevista concedida ao Observador, Vasco Gato descreve a sua poesia e o seu processo de escrita:

É dessa luta com as palavras que nasce a minha poesia e o meu interesse em escrever. Cada livro é uma ferida que vai ser infetada e só assim dá origem a outro livro. Não há fios condutores

²⁹ Esta secção sobre a vida e obra de Vasco Gato foi elaborada através da informação obtida através de duas fontes principais:

O sítio da internet referente à participação de Portugal na Feira do Livro de Guadalajara, na qual o autor foi um dos participantes. Disponível em: <http://portugalguadalajara2018.dglab.gov.pt/vasco-gato/>

O Observador, Jornal Eletrónico Português (entrevista realizada a Vasco Gato). Disponível em: <https://observador.pt/2019/03/03/vasco-gato-o-poeta-a-caminhar-sobre-as-ruinas-do-humano/>.

³⁰ Informação retirada do sítio da internet da Editora Companhia das Letras. Disponível em: <https://companhiadasilhas.pt/books/daqui-ninguem-entra/>

ou prolongamentos de livro para livro. É antes essa ideia de doença, infecção e contágio de palavras por palavras. Espero mesmo que cada livro seja um desvio em relação ao anterior. A satisfação que possa ter com um livro é passageira e não gosto nada de me reler. Quando fazia leituras públicas dos meus poemas era difícil porque tinha que encontrar em cada livro algo que ainda me fosse suportável. Agora, olhando para esses 20 anos, não há muitos poemas nos quais eu tenha vontade de me demorar.³¹

No final de 2018, Vasco Gato apresentou o seu novo livro, “Um Passo na Terra”, resultante de um projeto com o fotógrafo Vitorino Coragem. Até à data, Vasco Gato ainda não publicou nenhum romance.

A par da sua carreira de escritor, Vasco Gato também é tradutor, tendo colaborado com várias editoras e traduzido autores como Charles Dickens, Bob Dylan, F. Scott Fitzgerald, Virginia Woolf, Charles Bukowski, entre outros. Uma obra marcante no seu percurso de tradução foi precisamente “A Clockwork Orange” de Anthony Burgess.



Figura 6: Fotografia de Vasco Gato³²

³¹ Informação disponível em: <https://observador.pt/2019/03/03/vasco-gato-o-poeta-a-caminhar-sobre-as-ruinas-do-humano/>

³² Fotografia retirada de: <https://www.jornaltornado.pt/um-dos-mais-promissores-poetas-portugueses-da-nova-geracao-vasco-gato/>

3.3. “A Laranja Mecânica”³³ em Portugal

As informações sobre as edições da tradução de José Luandino Vieira são verdadeiramente escassas. Acresce que não foi possível apurar com exatidão qual foi a edição original em que José Luandino Vieira se baseou para a sua tradução. Contudo, sabe-se com certeza que foi numa das edições americanas anteriores a 1973 (ano em que começou a realizar a tradução), já que a sua tradução se baseou numa edição que não contém o último capítulo.

Mediante a contraposição das informações conseguidas em variadas fontes³⁴, conseguiu-se aferir o seguinte: para além da sua publicação de lançamento, em 1974, pela Edições 70, a tradução de José Luandino Vieira foi, pelo menos, alvo de uma reedição, também pela Edições 70, em 1991, fazendo parte da coleção “Caligrafias”; foi publicada novamente, desta vez pela Editora Planeta de Agostini, em 1999; por último, foi publicada uma edição em 2004 pela RBA-Editores Reunidos, na coleção “Os Livros do Cinema”. Para a realização do presente trabalho, foi consultada a edição de 1999 da Editora Planeta de Agostini.

A retradução de Vasco Gato de “A Laranja Mecânica”³⁵ foi publicada pela primeira vez em 2012, pela Editora Alfaguara, chancela em Portugal do Grupo Editorial Penguin Random House.³⁶ Aquando da publicação desta edição, a Editora Alfaguara Portugal confirmou, via e-mail, que as edições com tradução de Luandino Vieira já estavam esgotadas e que os direitos de autor dessas edições já não se encontravam vigentes.

A retradução de Vasco Gato baseou-se na Edição Restaurada Comemorativa dos 50 Anos da Obra, publicada originalmente no Reino Unido no mesmo ano de 2012, pelo

³³ Nesta secção, tratar-se-á a obra pelo seu título utilizado em Portugal, “A Laranja Mecânica”.

³⁴ Foi possível encontrar algumas informações por meio das seguintes fontes:
No sítio da internet da Base Nacional de Dados Bibliográficos, disponível em: <http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=>. Ao pesquisar neste sítio da internet pelas edições de “A Laranja Mecânica” em Portugal aparecem as edições que se encontram em repositório nas bibliotecas de todo o país.
Um blogue literário, disponível em: <https://www.estatedelivros.com/2009/08/a-laranja-mecanica.html>
Um fórum sobre literatura, disponível em: <http://www.bbde.org/viewtopic.php?t=2335>

³⁵ Informações sobre esta edição disponíveis no sítio da internet da Livraria Almedina: <https://www.almedina.net/a-laranja-mec-nica-1564013313.html>

³⁶ Informação sobre a editora disponível em: https://www.gostodeler.pt/quem_somos.php

Grupo Editorial Penguin Random House UK³⁷. Biswell (2016), na sua nota à Edição Restaurada, informa que o texto restaurado utiliza como base o original dactilografado de 1961.

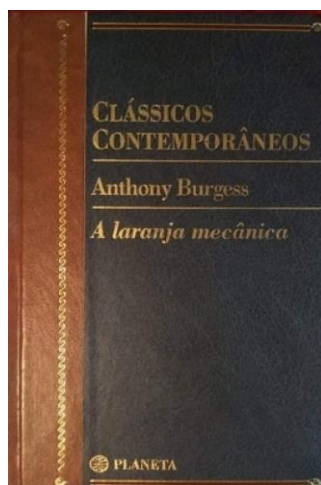


Figura 7: Capa da edição de 1999 de “A Laranja Mecânica”, publicada pela Editora Planeta de Agostini. Tradução de José Luandino Vieira.³⁸



Figura 8: Capa da edição de 2016 de “A Laranja Mecânica”, publicada pela Editora Alfabeta Portugal. Tradução de Vasco Gato.³⁹

³⁷ Informação sobre a editora disponível em: <https://www.penguin.co.uk/books/108/1087566/a-clockwork-orange/9780434021512.html>

³⁸ Captura fotográfica da capa da edição de 1999, publicada pela Editora Planeta de Agostini. O livro encontra-se em posse pessoal.

³⁹ Captura fotográfica da edição de 2016, publicada pela Editora Alfabeta Portugal. O livro encontra-se em posse pessoal.

CAPÍTULO IV – A RETRADUÇÃO

4.1. O fenómeno da retradução: enquadramento teórico

4.1.1. O conceito de retradução

Nas palavras de Brisset (2004:41): «o fenómeno da retradução é antigo, frequente, e polimorfo».⁴⁰ Van Poucke e Sanz Gallego (2019) sublinham a antiguidade e frequência da retradução, afirmando que a atividade de retraduzir textos não é, obviamente, um fenómeno novo, e que se tem tornado numa prática muito comum. Segundo estes autores, as retraduições sempre constituíram uma parte considerável do mercado global da tradução desde a Idade Média. Não só obras literárias canónicas, mas também textos religiosos, políticos, históricos e filosóficos, foram constantemente alvo de traduções e retraduições para várias línguas, processo que só aumentou com o tempo. No que tange ao polimorfismo destacado por Brisset (2004), a retradução pode ser considerada um fenómeno polimorfo uma vez que, para além de se poder entender de várias formas enquanto noção teórica, também são diversas as formas de se praticar (Mattos e Faleiros, 2014).

Por vezes, o conceito de “retradução” pode ser usado para se fazer referência a uma tradução “indireta” ou “intermediária”, ou seja, a um texto que é traduzido a partir de uma língua intermediária (Shuttleworth e Cowie, 1997). Porém, Zaro (2007) destaca que convinha haver um afastamento definitivo entre o conceito de retradução e o conceito tradução indireta, com o qual a retradução parece confundir-se frequentemente. O autor também salienta que a definição de retradução permanece aberta. Por conseguinte, é relevante apresentar pelo menos algumas das várias definições propostas por autores que têm investigado este fenómeno, destacando que nenhuma deverá ser considerada a “derradeira definição”. Adicionalmente, abordar-se-á o pensamento de Vítor Alevato do Amaral, autor que no seu recente artigo de 2019 “Broadening the notion of retranslation” desafia as definições mais comumente formuladas e aceites pelos estudiosos do tema.

Antoine Berman, um dos autores franceses pioneiros nos estudos sobre retradução, afirma que retradução não consiste apenas numa nova tradução de um texto já traduzido. Portanto, basta que o texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução de outros textos do mesmo se insira no âmbito da retradução (Berman, 1990).

⁴⁰ Tradução nossa de: «Le phénomène de la retraduction est ancien, fréquent et polymorphe.»

Yves Gambier, outro autor francês relevante nos primeiros estudos sobre retradução, possui uma visão menos ampla do que a de Berman, frisando que a retradução seria uma nova tradução, numa mesma língua, de um texto já traduzido, integralmente ou em parte. O autor, contudo, salienta a imprecisão do termo e, para exemplificar, menciona o caso do dicionário *Grand Robert* (edição de 1985), o qual prefere atribuir a este termo o sentido de “tradução de um texto traduzido por sua vez a partir de outra língua” (Gambier, 1994). Por outras palavras, o significado contido no *Grand Robert* vai ao encontro da definição de “tradução indireta” ou “intermediária” a que se fez referência anteriormente.

Na ótica de Susam-Sarajeva (2003), o conceito de retradução refere-se a traduções subsequentes de um texto ou parte de um texto, realizadas após a tradução inicial que introduziu este texto na mesma língua de chegada.

De acordo com Koskinen e Paloposki (2010), a retradução pode ser considerada tanto um produto quanto como um processo. A retradução, como produto, denota uma segunda ou posterior tradução de um único texto de origem para a mesma língua de chegada. Já a retradução, como processo, é prototipicamente um fenómeno que ocorre ao longo de um período de tempo.

Koskinen e Paloposki (2010) chamam a atenção para o facto de, na prática, também existirem traduções simultâneas ou quase simultâneas. Ademais, ressaltam que mesmo excluindo as traduções “indiretas”, surgem numerosas complexidades no momento de classificar o conceito de retradução. As autoras destacam que os originais também mudam ao longo do tempo, devido a intervenções autorais, editoriais ou tecnológicas, ou por razões políticas. Inclusive, referem o facto de a linguagem não ser uma variável estável, e mostram, a título de exemplo, que é discutível se uma tradução francesa produzida para o mercado canadiano pode ser considerada uma retradução, caso exista uma anterior tradução em França. Por último, realçam que a classificação também precisa de ter em conta a questão das adaptações, e que traçar a linha entre tradução e adaptação é uma questão melindrosa.

Por sua vez, a própria entrada sobre retradução na segunda edição da “Routledge Encyclopedia of Translation Studies” segue a definição de Koskinen e Paloposki: «o termo "retradução", de forma mais comum, denota ou o ato de traduzir uma obra que foi

previamente traduzida para a mesma língua, ou o resultado de tal ato, i.e. o próprio texto retraduzido»⁴¹ (Gürçağlar 2009:233).

Resulta indispensável destacar o pensamento de Amaral (2019), autor que problematiza o conceito de retradução, afirmando que existe falta de discussão teórica relativamente às definições de retradução em trabalhos académicos e que a maioria dos estudos toma estas definições como garantidas, e evita, assim, escapar à estabilidade que marca estas definições. Do ponto de vista do autor, enquanto as definições de tradução são controversas e abundantes, as definições de retradução são, pelo contrário, muito menos controversas e variadas. Nas palavras de Amaral (2019:240):

As definições de retradução [...] tendem a girar em torno de uma formulação - uma nova tradução de um texto de origem previamente traduzido para a mesma língua de chegada - a qual é aceite sem muito ou mesmo nenhum debate e que representa a noção atual de retradução.⁴²

Amaral (2019) questiona a atual noção de retradução ao discutir um dos aspetos constitutivos das suas definições: a limitação a uma determinada língua de chegada. Isto posto, defende que a presença de uma língua de chegada comum não é necessária para caracterizar uma tradução como sendo uma retradução. O autor sublinha que «antes que o fenómeno da tradução se tivesse tornado um assunto recorrente nos estudos de tradução, Berman já tinha sido muito claro ao permitir que as retraduições respirassem para fora do domínio de uma única língua»⁴³(Amaral, 2019:243-44).

Para terminar, Amaral (2019) frisa que aquilo que poderia, desde o início, ter moldado uma noção mais ampla de retradução foi, ao invés, sufocado por praticamente todas as abordagens sobre o assunto. Seguindo a linha de Berman, o autor defende que a noção de retradução deveria ser alargada para além da negociação entre duas línguas ou culturas e que, ao seguir esta premissa, os estudos sobre retradução teriam muito mais a ganhar. Acresce ainda que haveria um aumento das possibilidades intertextuais, o que

⁴¹ Tradução nossa de: «The term 'retranslation' most commonly denotes either the act of translating a work that has previously been translated into the same language, or the result of such an act, i.e. the retranslated text itself.»

⁴² Tradução nossa de: «(...) definitions of retranslation [...] tend to revolve around one formulation – a new translation of a source text previously translated into the same target language – that is accepted without much or any debate and represents the current notion of retranslation.»

⁴³ Tradução nossa de: «Prior to the days when retranslation became a recurrent subject in Translation Studies, Berman had already been very clear about allowing retranslations to breathe outside the domain of a single language.»

poderia conduzir a uma melhoria da qualidade das traduções ao nível linguístico, cultural e estético.

4.1.2. O estatuto da retradução nos Estudos de Tradução

A retradução foi contemplada em vários artigos como sendo um fenómeno pouco estudado nos estudos de tradução. Salienta-se que estas conclusões foram retiradas do panorama existente à data da escrita e publicação dos artigos. Posto isto, Susam-Sarajeva (2003) indica que na época não existia nenhum estudo detalhado ou sistemático sobre o tema. Embora a prática da retradução fosse comum, as discussões teóricas sobre o tema eram bastante raras. No ponto de vista de Brisset (2004), era surpreendente que um fenómeno tão frequente como a retradução tivesse dado lugar a uma reflexão tão escassa. Na altura, de acordo com Zaro (2007), o conceito de “retradução” não tinha sido abundantemente explorado nos estudos de tradução. Este autor sublinha que, ao consultar-se a escassa literatura existente ao respeito da retradução, parecia evidente que o fenómeno suscitava muitas mais perguntas do que respostas, além de não ter sido objeto de investigações específicas, ao contrário de outros conceitos na área da tradução. Segundo o autor, a maioria das referências ao tema provinham dos estudos de tradução franceses, e especialmente dos participantes no número monográfico que a revista francesa *Palimpsestes* dedicara ao assunto no seu número 4, em 1990. Para esta revista contribuíram, aliás, os autores Antoine Berman e Yves Gambier já abordados neste capítulo. Por fim, na mesma linha de Susam-Sarajeva (2003), Brisset (2004) e Zaro (2007), Monti (2011), com um foco na Europa, é da opinião de que, no momento, a difusão da prática da retradução permanecia ainda pouco explorada no seio do espaço literário europeu e que fora negligenciada pelos Estudos de Tradução.

Não obstante, é preciso referir que apesar de estes autores afirmarem que a retradução tinha sido pouco explorada ainda na primeira década do século XX, Gürçağlar (2009) refere que as perspetivas mais tradicionais e comuns sobre a retradução, nos anos 1990, já tinham sido desafiadas por um conjunto de estudos de caso, publicados na primeira década deste século. Observa-se, para mais, que nos dias de hoje existem inúmeros artigos que se debruçam sobre o tema da retradução. Como apontam muito mais recentemente Van Poucke e Sans Gallego (2019), a retradução, no século XXI, parece ter-se tornado num tema sério de investigação no contexto dos estudos de tradução, bem

como no âmbito dos estudos de literatura. Os autores destacam, deste jeito, que a retradução tem vindo a ser o tema central de um número crescente de monografias e colecções de artigos, enumerando um conjunto considerável dos mesmos, os quais foram maioritariamente publicados na segunda década do século XXI.

4.1.3. Áreas privilegiadas na prática e estudos sobre retradução

Brownlie (2006) aponta que, apesar de todos os tipos de texto serem alvo de retradução, os textos sagrados e obras literárias canónicas são os géneros mais retraduzidos. Por sua vez, Monti (2011) expressa que a literatura é a área em que a retradução encontra sua expressão mais vital, mas reconhece que tal não invalida que se retraduzam, mais ou menos intensivamente, em outras áreas, como a filosofia ou as ciências humanas e sociais. Por seu turno, Susam-Sarajeva (2003) defende que a prática da retradução não se encontra somente ligada aos textos canónicos e literários, e que, apesar de as suas pesquisas estarem mais relacionadas com teorias literárias e culturais, mais estudos revelarão que a prática da retradução também se aplica a outros tipos de texto, como ensaios de carácter científico, anúncios publicitários e institucionais, bem como textos produzidos no âmbito das instituições europeias. Para finalizar, os textos dramáticos também são apontados como objeto frequente de retradução: «A retradução é uma parte inerente da produção de textos dramáticos no Ocidente, onde os textos estão constantemente a ser rescritos para novas performances»⁴⁴ (Aaltonen, 2003:141).

No que tange às áreas privilegiadas pelos estudos sobre retradução, Brownlie (2006) indica que muitos dos trabalhos realizados sobre retradução têm-se debruçado sobre os textos literários. Da mesma forma, Koskinen e Paloposki (2010) referem que a maioria dos estudos sobre retradução têm sido conduzidos dentro da área da tradução literária. Acrescentam que os mesmos consistem, tipicamente, em estudos de caso sobre traduções de textos literários que poderiam ser descritos como "clássicos". Por último, também na mesma linha, Van Poucke e Sanz Gallego (2019) notam que, na maioria dos casos até aos dias de hoje, a análise da prática da retradução tem-se focado na tradução literária. Todavia, salientam que há já alguns anos que a atenção dos investigadores se

⁴⁴ Tradução nossa de: «Retranslation is an inherent part of text production in the Western text-based theatre, where texts are constantly being rewritten for new performances.»

tem redirecionado para a retradução num âmbito muito mais amplo relativamente às suas áreas e domínios.

4.1.4. A Hipótese da Retradução

A Hipótese da Retradução teve origem num artigo escrito por Antoine Berman para a revista *Palimpsestes*, o qual poderá ser visto como um dos textos fundadores nos estudos sobre retradução. Com efeito, a maioria dos artigos sobre retradução voltarão à hipótese apresentada por Berman.

Segundo Berman (1990) a retradução é necessária porque as traduções envelhecem e porque nenhuma é *a tradução* - desta forma, constatamos que traduzir é uma atividade que se submete ao tempo e uma atividade que tem uma temporalidade própria: a da caducidade e da incompletude. Isto é, a tradução é um ato incompleto e somente através das retraduições é que se consegue chegar à completude. A hipótese de Berman pressupõe, deste modo, que a passagem do tempo e a sequência cronológica são centrais no fenómeno da tradução. O autor também afirma que a História nos mostra a existência de traduções que perduram tanto quanto os originais: as “grandes traduções”. Por outras palavras, estas “grandes traduções” não sofreram um envelhecimento. Uma das características das “grandes traduções” apontadas por Berman é o facto de as mesmas constituírem um lugar de encontro entre a língua do original e a língua do tradutor.

Sendo assim, como Berman se encontra altamente a favor das traduções orientadas para o texto de origem, que respeite meticulosamente os padrões e especificidades do texto original nos seus aspetos materiais e não materiais, a progressão em direção a uma tradução mais orientada para o texto de origem representa uma melhoria para o autor (Browlie, 2003). Em suma, o tipo de completude que Berman tinha em mente estava relacionado com o sucesso de uma tradução em aproximar-se do texto de origem e em representar o encontro entre o tradutor e a língua do original (Gürçağlar, 2009). Finalizar-se-á esta sumária abordagem sobre a Hipótese da Retradução com as palavras de Berman (1990:3): «se nem toda retradução é uma grande tradução (!), toda grande tradução é uma retradução».⁴⁵

⁴⁵ Tradução nossa de: «Si toute retraduction n'est pas une grande traduction (!), toute grande traduction, elle, est une retraductio.»

Um dos autores que segue a posição de Berman é Yves Gambier, o qual afirma o seguinte a respeito da retradução:

No seguimento de Berman (1986 e 1990), pode argumentar-se que uma primeira tradução sempre tende a ser bastante naturalizadora, para reduzir a alteridade em nome de imperativos culturais, editoriais [...]. A retradução, sob estas condições, consistiria num retorno ao texto de origem»⁴⁶ (Gambier, 1994: 414).

O autor, apesar de se posicionar a favor de Berman, chama a atenção para o facto de a visão deste autor relativamente à retradução ser uma «visão logocêntrica do texto e da imanência do sentido»⁴⁷ (Gambier, 1990: 414).

4.1.5. Críticas à Hipótese da Retradução

Vários são os estudos que revisitaram e criticaram a Hipótese de Retradução de Antoine Berman. Só para citar alguns exemplos, Susam-Sarajeva (2003) critica este modelo linear e de “história como progresso”, no qual se presume que as traduções subsequentes seriam, em suma, “melhores” do que as traduções anteriores. Koskinen and Paloposki (2003), por seu turno, concluíram nos seus estudos que, ao contrário do que a chamada Hipótese da Retradução alega, os perfis textuais das traduções não são determinados simplesmente pela sua ordem cronológica de aparecimento, mas respondem a uma série de diferentes razões e contextos. Efetivamente, as autoras declaram que a sua análise confirmou que, mesmo havendo casos que se encontrem em conformidade com aquilo reivindicado pela Hipótese da Retradução, o panorama é mais complexo. Para além da existência de primeiras traduções “naturalizadoras” e “orientadas para o texto de origem”, existe todo um conjunto de variantes relativas às primeiras traduções e retraduições. As autoras realçam que as diferentes interpretações de um texto não podem ser categorizadas de forma estanque como sendo “naturalizadoras” ou “orientadas para o texto de origem”. Pelo contrário, os textos e as suas interpretações funcionam a vários níveis, o que vai contra uma classificação simplista dos mesmos.

⁴⁶ Tradução nossa de: «(...) à la suite de Berman (1986 et 1990), on peut prétendre qu’une première traduction a toujours tendance à être plotot assimilatrice, à réduire l’alterité au nom d’impératifs culturels, éditoriaux [...]. La retraduction dans ces conditions consisterait en un retour au texte-source.»

⁴⁷ Tradução nossa de: «Cette vision logocentrique et de l’immanence du sens (...)»

Num artigo posterior, as investigadoras voltam a sintetizar estas conclusões e salientam uma questão pertinente: a complicação derivada do estudo e/ou comparação da primeira tradução e das suas retraduições consiste na dificuldade em encontrar métodos fiáveis para medir a "proximidade" - quanto mais a "grandeza" - das mesmas (Koskinen e Paloposki, 2010). Milton e Torres (2003), na sua apresentação para o volume 1, nº 11 da revista *Cadernos de Tradução*, salientam que os artigos presentes nesse volume demonstram que a primeira posição de Berman é uma simplificação. Para estes autores, as traduções posteriores, de facto, complementam a tradução inicial. Contudo, criticam esta visão linear, enfatizando que «mais do que a construção de cada tradução sobre a tradução anterior, numa tentativa de adicionar outro tijolo para completar o complexo mosaico que constitui a compreensão do original, ocorrerá um movimento de trás para a frente»⁴⁸ (Milton e Torres, 2003:10).

Não é de esquecer as distinções entre retraduições apresentadas por Anthony Pym e Yves Gambier, as quais acabam também por desafiar a visão de Berman, segundo a qual o passar do tempo e o “envelhecimento” das traduções prévias seria a derradeira razão conducente à retradução.

Anthony Pym, um dos poucos autores anglo-saxónicos que aborda o tema da retradução com certa extensão, elabora uma distinção entre “retraduições passivas” e “retraduições ativas”. As “retraduições passivas” são as que se realizam por razões puramente temporais, geográficas ou dialetais. Por sua vez, as “retraduições ativas” são as que se publicam no mesmo âmbito cultural ou geracional por diversas razões (Pym, 1998). Gambier (2011), partindo das distinções de Anthony Pym, propõe a diferenciação entre “retraduições endógenas” e “retraduições exógenas”. Por um lado, as primeiras são baseadas em flutuações linguísticas entre versões e também em relação ao original, as quais são consideradas pelo autor como retraduições deliberadamente passivas; por outro lado, as segundas derivam de critérios editoriais, comerciais, culturais.

⁴⁸ Tradução nossa de: «(...) rather than each translation building on the previous one, attempting to add another brick to complete the complex mosaic of understanding the original, there will be a back and forth movement.»

4.1.6. Fatores que conduzem à prática da retradução

Como foi sublinhado por vários autores, a questão do “envelhecimento” das traduções parece não constituir o único fator que conduz à prática da retradução. O próprio Gambier (2011), ao voltar ao tema da retradução vários anos depois, acaba por concluir que a hipótese de Berman não é suficiente para justificar todas as retraduições. Apresentar-se-á de seguida um conjunto de fatores, mencionados por distintos estudos, que podem conduzir à prática da retradução.

Um aspeto que parece fundamental para explicar o fenómeno da retradução é a questão da mudança das ideologias e normas do longo do tempo. Brownlie (2006) entende que as discussões teóricas e observações relativas ao fenómeno da retradução, até à altura, tinham apontado os fatores sociais amplos como uma importante explicação para o fenómeno. Segundo o autor, as traduções e retraduições variariam de acordo com as diferentes ideologias e normas prevalentes num determinado período de tempo na cultura onde se inicia a tradução. Acrescenta que a distinção entre ideologias e normas nem sempre é clara. As ideologias podem ser definidas, grosso modo, como conjuntos de crenças, enquanto as normas estão relacionadas com as práticas. Brownlie, dada a ambiguidade existente em torno do termo “norma”, acaba por considerar que os principais tipos de normas com impacto na prática da tradução são as normas linguísticas, as normas literárias e as normas de tradução, as quais evoluem ao longo do tempo. Realizam-se retraduições porque há uma mudança nas ideologias e/ou normas da cultura de origem e porque, em consequência, se considera que tradução envelheceu ou é inaceitável uma vez que já não se encontra em conformidade com as formas atuais de pensamento e comportamento. O autor indica que o estudo das retraduições pode assim revelar a mudança das normas e ideologias numa determinada sociedade.

De acordo também com Brownlie (2006), a abordagem “normas/ideologia” com relação à retradução constitui uma abordagem poderosa. Contudo, negligencia outras complexidades. Em síntese, segundo o investigador, a explicação do fenómeno pode ser encontrada não (apenas) a um nível social amplo, mas ao nível de circunstâncias contextuais específicas que atribuem um papel significativo ao *commissioner* e ao tradutor individual, como se abordará mais adiante. Outro caso de potencial simplificação excessiva relativa à abordagem “normas/ideologia” consiste na tendência da mesma considerar que a cada período de tempo corresponde um determinado conjunto de normas

e ideologias, e que as retraduições expressariam as mudanças, ao longo do tempo, ao nível dessas normas e ideologias. Portanto, segundo esta perspectiva, as retraduições surgiriam em períodos de tempo diferentes. No entanto, o autor defende que os estudos da retraduição devem estar abertos à possibilidade de que mais do que uma tradução possa ser realizada durante um mesmo período. Dá como exemplo o relevante estudo de 2003 realizado pela autora Susam-Sarajeva.

Susam-Sarajeva (2003) analisa várias traduções das obras do teórico francês Barthes, realizadas durante um curto espaço de tempo (1975-1990). A autora, no seu estudo de caso, demonstrou que as retraduições resultaram de uma situação eferescente no sistema recetor, através de uma luta sincrónica entre opções terminológicas propostas por várias traduções, concorrentes entre si, para criar um discurso literário nativo. Conclui que as retraduições podem ser consequências diretas, não só de fatores como o tempo, a grandeza dos originais, a inadequação das traduções anteriores, o envelhecimento ou a mudança, mas também das necessidades, expectativas e atitudes prevalentes dos sistemas de receção num determinado momento.

Para Brownlie (2006), a segunda forma pela qual as fronteiras do tempo podem ser desafiadas relaciona-se com o facto de, na prática, nem sempre existir uma relação clara e homóloga entre o período de tempo e as normas e ideologias. Isto é, normas tipicamente associadas a um período de tempo podem ser encontradas ocasionalmente noutro período de tempo. Ao nível de uma certa tradução pode existir a evidência da heterogeneidade das normas. Nas palavras de Brownlie (2006:157): «as traduções anteriores e posteriores podem assombrar a presente».⁴⁹ Segundo o autor, pode-se considerar que este fenómeno se deve ao funcionamento de uma textualidade sem limites e/ou pode ser explicado pelo papel deliberativo do tradutor no que respeita a várias opções.

Outro motivo que pode conduzir à prática da retraduição relaciona-se com a questão institucional. Venuti (2003) indica que as retraduições também podem ser concebidas deliberadamente para formar identidades e para ter efeitos institucionais específicos. Dá o exemplo das instituições religiosas, em relação às quais as retraduições ajudam a definir e inculcar a crença ortodoxa através da inscrição de textos canónicos com interpretações compatíveis com a doutrina teológica dominante. O autor aponta que, do mesmo modo, nas instituições académicas as retraduições ajudam a definir e a inculcar

⁴⁹ Tradução nossa de: «Earlier and later translations may haunt the present one.»

um conhecimento válido através da inscrição de textos canónicos com interpretações que prevalecem nas disciplinas académicas num determinado momento. As retraduições podem, assim, manter e fortalecer a autoridade da instituição, ou de forma alternativa, podem desafiar essa interpretação como um esforço de mudar a instituição ou encontrar uma nova.

Tanto na prática da tradução como da retraduição, é necessário também destacar o papel do tradutor individual. Venuti (2003) argumenta que, tipicamente, as retraduições destacam a intencionalidade do tradutor - intencionalidade essa influenciada por fatores exteriores ao mesmo - porque são concebidas para fazer uma diferença considerável. A intenção do tradutor é seleccionar e interpretar o texto de acordo com um conjunto de valores diferentes, de modo a que o texto disponha de uma nova receção na cultura de chegada. O investigador também explica que algumas retraduições podem ter origem puramente na apreciação pessoal e compreensão de um texto por parte do tradutor.

Por certo, a reinterpretação por parte do tradutor de determinados textos pode constituir um motivo relevante para a retraduição. Segundo Brownlie (2006), alguns géneros textuais, nomeadamente textos literários e religiosos, prestam-se facilmente a múltiplas interpretações. A um nível fundamental, cada tradução pode ser considerada como sendo uma interpretação, e cada tradutor como um intérprete. Destarte, a reinterpretação tem sido apontada como uma razão importante que conduz à retraduição, particularmente de obras religiosas e literárias.

Verifica-se, portanto, que as retraduições podem ser realizadas com o objetivo de introduzir uma nova interpretação do texto de origem, por vezes também dirigindo-se a um novo público ou até criando um novo (Gürçağlar, 2009).

Milton e Torres (2003) consideram que a questão da emulação pessoal do tradutor pode ser um dos motivos que leva à retraduição. Dito de outra forma, alguns tradutores acreditam que conseguiriam fazer um melhor trabalho do que o dos seus predecessores, o que os conduz à prática da retraduição. Depois de mostrarem alguns exemplos de casos europeus, estes dois estudiosos concluem que vários tradutores europeus, ao invés de terem traduzido uma variedade de obras diferentes, realizaram traduções das mesmas obras, muitas vezes com o intuito de superar os seus predecessores.

Uma explicação simples para o fenómeno da retraduição resume-se ao caso de alguns retradutores poderem não estar conscientes da presença de uma tradução anterior (Venuti, 2003). Do mesmo jeito, a falta de coordenação e comunicação entre editores pode resultar na publicação simultânea de duas traduções diferentes, caso em que cada

tradução pode ser considerada “inicial” e “retradução” ao mesmo tempo (Gürçağlar 2009).

As políticas editoriais, integrando todos os atores da cadeia editorial, incluindo os modos de produção e distribuição de livros, são também fatores que podem conduzir à retradução (Gambier, 2011). Neste seguimento, Koskinen e Paloposki (2003) destacam a importância dos interesses comerciais na área da tradução. As editoras nunca foram capazes de ignorar os interesses comerciais, e os livros, além de serem artefactos culturais, sempre foram produtos alvo de comercialização. Igualmente, existem razões económicas para publicação de retraduições. As autoras apresentam, como um exemplo, o potencial de *marketing* trazido pelas mesmas. Na mesma linha, Milton (2001) indica que o mercado editorial e a garantia nas vendas são fortes fatores que influenciam a prática da retradução. Um dos exemplos sugeridos por Milton e Torres (2003) ocorre quando a publicação de uma nova tradução funciona como uma estratégia comercial, uma vez que atrairá mais publicidade. «É um produto novo e fresco, supostamente "mais próximo do original" e "mais preciso" do que todas as traduções anteriores»⁵⁰ (Milton e Torres, 2003:12).

Para terminar, as ferramentas de tradução assistida também podem influenciar o fenómeno da retradução, como menciona Gambier (2011). Autoras como Koskinen e Paloposki (2003) referem que os avanços tecnológicos têm afetado de forma substancial as condições de trabalho dos tradutores. Sendo assim, é possível inferir que o simples acesso a memórias de tradução, por exemplo, pode impulsionar a realização de uma nova tradução, melhor e mais consistente do que a anterior.

4.1.7. Conclusões

Koskinen e Paloposki (2010) concluem que, embora as investigações sobre retradução tenham estado ativas durante a primeira década do século XXI, ainda é necessária uma investigação extensiva antes de ser possível compreender, efetivamente, o complexo fenómeno da retradução. Van Poucke e Sanz Gallego (2019) são também da opinião que é necessária mais investigação para se entender a prática da retradução. Segundo os autores, foram sendo definidos vários motivos diferentes para a retradução,

⁵⁰ Tradução nossa de: «It is a new, fresh product, supposedly “closer to the original” and “more accurate” than all previous translations.»

mas alguns deles, como por exemplo, o envelhecimento, a adaptação à mudança das normas culturais e éticas ou o papel da ideologia ainda carecem de uma base empírica rigorosa. Na mesma linha, as considerações económicas para a retradução também devem ser examinadas, como por exemplo, a rentabilidade dos investimentos dos editores em retraduições em vez de rever ou simplesmente reeditar uma tradução existente, juntamente com a apreciação dos revisores e leitores sobre a melhoria esperada (Van Poucke e Sanz Gallego, 2019).

4.2. Fator(e)s que conduziu(ram) à retradução de “A Clockwork Orange” em Portugal

Como foi exposto na introdução da presente dissertação, na entrevista realizada a Vasco Gato, retradutor de “A Clockwork Orange” em Portugal, perguntou-se diretamente ao tradutor o que tinha a dizer sobre o(s) fator(es) que conduziu(ram) à retradução desta obra.

A resposta de Vasco Gato revelou-se crucial para compreender a génese desta retradução. O tradutor revela que a nova tradução de “A Laranja Mecânica” foi uma iniciativa da Editora Alfraguara. Portanto, foi a Editora que contactou Vasco Gato para realizar a nova tradução. Não partiu de uma iniciativa do próprio tradutor, o qual aliás afirma que na altura não tinha sequer lido a tradução de José Luandino Vieira. Vasco Gato reitera que este não foi um caso em que ele dissesse: “realmente a tradução anterior não está à altura”. Sendo assim, para o tradutor, a sua retradução não tinha o sentido de competir com a tradução anterior. No seu ponto de vista, a iniciativa por parte da Editora Alfraguara para publicar uma nova tradução da obra poderá ter tido a ver com o facto de a nova tradução corresponder a uma edição mais completa, na qual se incluem o último capítulo e outros cadernos.

Também como exposto na introdução deste trabalho, considerou-se fundamental contactar a Editora Alfraguara Portugal, a qual publicou a tradução de Vasco Gato, de forma obter a sua perspetiva sobre o assunto. Em resposta ao contacto estabelecido, a Editora confirma o relatado por Vasco Gato, indicando que a sua decisão de encomendar uma nova tradução para “A Laranja Mecânica” se baseou primeiramente no facto de ser uma tradução de uma Edição Restaurada do romance, que não só inclui novos textos do autor (como o prólogo e o epílogo), como apresenta algumas alterações a edições anteriores, já que se baseia no original dactilografado por Burgess em 1961. Além disso, a Editora julgou que seria interessante recriar do zero todo o universo linguístico tão particular do romance, tendo até incluído um glossário realizado por Vasco Gato. A Editora acredita que a sua tradução do século XXI, baseada numa composição do texto mais próxima do original, auxiliou a conquistar novos públicos para este clássico da literatura do século XX.

Reunidas estas informações e realizada uma contraposição com os fatores que podem conduzir à retradução assinalados pelos estudiosos na área, concluiu-se que o

derradeiro fator que levou à nova tradução desta obra em Portugal relaciona-se, claramente, com interesses editoriais. Relembrando, Koskinen e Paloposki (2003) referem que os interesses comerciais sempre foram importantes na área da tradução (e portanto, também da retradução), uma vez que as editoras nunca foram capazes de ignorar os interesses, salientando o potencial de *marketing* trazido pelas mesmas. Na mesma linha, Milton (2001) explica que o mercado editorial e a garantia nas vendas são fortes fatores que influenciam a prática da retradução. Foi a Editora Alfabeta, e não o tradutor, repete-se, que teve a iniciativa da publicação de uma nova tradução, aproveitando a ocasião do lançamento da Edição Restaurada de 2012 pela Penguin Random House, da qual a Editora Alfabeta é precisamente uma chancela. Esta é uma edição que contém todo um conjunto de características “inovadoras”, incluindo a incorporação do último capítulo, que não consta na tradução de José Luandino Vieira. Todos os paratextos incorporados nesta nova edição, bem como o último capítulo, teriam, por conseguinte, de ser traduzidos de raiz. Aliás, quando a Editora afirma que acreditou que a seria interessante recriar do zero todo o universo linguístico tão particular de “A Clockwork Orange”, através de um texto baseado numa composição do texto mais próxima do original, saltou logo à vista a passagem em que Milton e Torres (2003) sugerem que a publicação de uma nova tradução funciona como uma estratégia comercial, uma vez que atrairá mais publicidade, sendo «um produto novo e fresco, supostamente "mais próximo do original" e "mais preciso" do que todas as traduções anteriores»⁵¹ (Milton e Torres, 2003:12).

Adicionalmente, relembra-se que a Editora Alfabeta confirmou que as edições da tradução de José Luandino Vieira já se encontravam esgotadas no mercado, e que, para mais, os direitos de autor das mesmas já não se encontravam vigentes. Depreende-se que esta situação em relação às traduções de Luandino Vieira serviu também como um impulsionador para Editora Alfabeta decidir publicar uma nova tradução de “A Clockwork Orange” no contexto português.

O estudo de caso da retradução de “A Clockwork Orange” em Portugal, tal como outros estudos de caso apresentados por vários autores, demonstra que nem sempre a Hipótese da Retradução de Berman responde à pergunta *porque é que se retraduz?*, existindo muitos outros fatores que poderão variar de caso para caso.

⁵¹ Tradução nossa de: «(...)a new, fresh product, supposedly “closer to the original” and “more accurate” than all previous translations.»

Para finalizar, considerou-se interessante expor uma diferença crucial entre a retradução de “A Clockwork Orange” em Portugal e no Brasil, já que se teve acesso a esta informação, por meio da publicação em 2017 de uma entrevista realizada a Fábio Fernandes⁵², o retradutor da obra no outro lado do Atlântico. Enquanto em Portugal, como já se expôs, Vasco Gato não consultou a tradução de José Luandino Vieira aquando da realização da sua tradução, nem fez uma contraposição entre a sua tradução e a de Luandino Vieira, o mesmo não sucedeu com Fábio Fernandes. Como o próprio revela em entrevista:

A tradução de Nelson Dantas foi consultada em dois momentos. O primeiro, pontualmente, ao longo da tradução do texto, apenas para consulta específica de um ou outro termo, justamente para lembrar ou me certificar de qual havia sido a opção de Dantas, a fim de não repeti-la (como, por exemplo, no caso do Milkbar Korova, que na tradução dele era Leitebar e na minha virou Lactobar o segundo, quando fiz o meu copidesque pessoal (sempre reviso minhas traduções antes de entregá-las aos editores) e fiz um cotejo com a tradução dele a fim de garantir que por algum lapso ou mera coincidência não existisse uma frase idêntica. (Cesco, Barboza e Abes, 2017:403-404).

Nota-se que houve uma forte intenção por parte de Fábio Fernandes de realizar uma tradução completamente diferente da de Nelson Dantas, contrapondo a sua tradução à deste e garantindo que não existiam semelhanças entre as mesmas. Pelo contrário, no caso de Vasco Gato, o mesmo procurou trazer uma nova tradução da obra de raiz, sem a comparar “ativamente” com a tradução anterior.

⁵² Fábio Fernandes é tradutor, escritor e professor no curso de Jogos Digitais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Realizou nesta instituição o seu mestrado, em 2004, e o seu doutoramento em Comunicação e Semiótica, em 2008. Fábio Fernandes interessa-se pela cibercultura e as suas representações na ficção científica, género pelo qual é reconhecido como notório tradutor literário no Brasil. Fez o seu pós-doutoramento em 2012 na Escola de Comunicação e Artes (Cesco, Barboza e Abes, 2017).

CAPÍTULO V – O *NADSAT* E A SUA TRADUÇÃO

5.1. O *Nadsat*

5.1.1. O *Nadsat*: uma língua construída, uma língua artística, um registo, um socioleto, uma gíria

De acordo com Vincent e Clarke (2017), a obra “A Clockwork Orange” é amplamente reconhecida pelo *Nadsat*, uma língua artística construída, ou língua artística, falada por Alex (o protagonista e narrador da história) e pelos seus amigos. Para os autores, o *Nadsat* confere um sabor distinto à narrativa graças à incorporação da língua russa e de outros componentes.

Vincent e Clarke (2017) revelam que *Nadsat*, o sufixo utilizado em russo para os números de 11 a 19, corresponde ao sufixo *teen* em inglês. Como afirmou o próprio Burgess (1990:38) «o sufixo russo para *teen* é *Nadsat*, e este seria o nome do dialeto dos adolescentes, falado pelos *drugis* ou *droogs* ou amigos da violência». ⁵³

Nas palavras de Bogic (2009:5) «o *Nadsat* tem sido chamado muitas coisas, tais como língua construída, gíria, registo e socioleto. A sua definição pode ser efetuada a vários níveis e poder-se-ia argumentar em favor de cada um dos mesmos». ⁵⁴ Neste seguimento, serão apresentadas algumas das possíveis formas de abordar o *Nadsat* destacadas por Anne Bogic, autora cujas ideias ser revelam bastante completas e organizadas, adicionando outras noções provenientes de outras fontes consideradas pertinentes.

Bogic (2009) começa por mencionar que Blake Morrison se refere ao *Nadsat* como sendo uma língua. De facto, nas palavras de Morrison (2011: introdução): «Burgess chamou a esta língua *Nadsat*, uma transliteração do sufixo russo para *teen*». ⁵⁵ Não é apenas Blake Morrison, contudo, que se refere ao *Nadsat* como sendo uma língua. Lembra-se que Vincent e Clarke (2017) consideram que o romance é notável pela sua língua artística construída, ou língua artística, o *Nadsat*. Cabe aqui desenvolver brevemente os conceitos de língua construída e língua artística. Sanders (2016) define

⁵³ Tradução nossa de: «The Russian suffix for -teen was *nadsat*, and that would be the name of the teenage dialect, spoken by *drugis* or *droogs* or friends of violence.»

⁵⁴ Tradução nossa de: «*Nadsat* has been called many things, such as a constructed language, slang, register, and sociolect. Its definition is not single layered since one could argue in favour of all the cases.»

⁵⁵ Tradução nossa de: «Burgess called this language *nadsat*, a transliteration of the russian suffix *teen*.»

línguas construídas como sendo línguas artificiais que consistem em produtos intencionais das imaginações conscientes dos seres humanos. O “Dictionary of Made Up Languages”, por sua vez, define língua artística como sendo uma língua construída com uma finalidade artística, estética ou ficcional (Rogers, 2011). É necessário referir que o *Nadsat* também segue a tradição das anti-línguas, remontando pelo menos à gíria dos ladrões elisabetanos (Vincent, 2017). O conceito de “anti-língua” foi introduzido por Halliday (1976). O linguista define as anti-línguas como formas especiais de línguas geradas por algum tipo de anti-sociedade. Por sua vez, define anti-sociedade como uma sociedade que se estabelece dentro de outra sociedade como uma alternativa consciente à mesma - é um modo de resistência, a qual pode tomar a forma de simbiose passiva ou de hostilidade ativa e até de destruição. Sublinha que uma anti-língua não é apenas paralela a uma anti-sociedade, sendo, na verdade, gerada pela mesma. De acordo com Vincent (2017), é preciso esclarecer que o *Nadsat*, apesar de seguir a tradição das anti-línguas, não pode funcionar exatamente como uma anti-língua, já que os leitores do romance não entenderiam muitas partes do mesmo. Em consequência, o autor esclarece que Burgess teve de ter algum cuidado ao introduzir palavras desconhecidas. Com efeito, como destaca Bogic (2009), o significado de muitas palavras pode ser compreendido graças ao contexto em que se encontram inseridas ou através de explicações introduzidas pelo autor. Para além do mais, revela que também é possível compreender o significado de muitas das palavras graças ao co-texto. Malamatiidou (2017) assinala que, em comparação a outras línguas construídas, como o *Klingon* ou *Dothraki*, o *Nadsat* tem uma característica bastante peculiar, que o posiciona algures entre as línguas construídas e as línguas naturais, facilitando a sua compreensão por parte dos leitores.

Segundo Bogic (2009) pode dizer-se que, para além de uma língua, o *Nadsat* é igualmente um registo, visto que o Alex é capaz de falar o inglês padrão quando quer (com os seus pais, por exemplo).

Para Bogic (2009), o *Nadsat* também se pode enquadrar na definição de socioleto e introduz a definição de Chapdelain e Lane-Mercier: «este termo pode ser definido como qualquer língua falada por um (sub)grupo social em particular e é baseado em critérios sociais, culturais, económicos e institucionais»⁵⁶ (Chapdelain e Lane-Mercier, 1994:7, como citado em Bogic: 2009:6). A autora indica que o *Nadsat* é falado (e não escrito) por

⁵⁶ Tradução nossa de: «(...) this term stands for any language spoken by a particular social (sub)group and is based on social, cultural, economic and institutional criteria.»

Alex, o seu grupo de amigos e outros subgrupos de adolescentes. Outras personagens do romance, como os médicos ou os funcionários do governo, utilizam o inglês padrão.

Em continuação, Bogic (2004) sublinha que o *Nadsat* pode ser entendido, outrossim, como uma gíria, uma vez que o seu vocabulário e expressões parecem ter um valor inferior em comparação ao inglês padrão. Ademais, também está implícito que os interlocutores estão familiarizados com este vocabulário. Deste modo, o *Nadsat* parece ser a variante de uma língua confinada a um grupo específico. Com efeito, para além de vários artigos se referirem ao *Nadsat* como sendo uma gíria, a própria “Encyclopedia of Fictional and Fantastic Languages” refere que «o *nadsat* é a gíria utilizada pelo jovens delinquentes anti-heróis do romance de Anthony Burgess “A Clockwork Orange”»⁵⁷ (Conley e Cain, 2006:28).

Nesta sequência, considerou-se oportuno desenvolver o conceito de gíria através do pensamento de alguns autores que se debruçaram sobre o assunto. Segundo Elbe (1996:11):

A gíria é um conjunto de palavras e frases coloquiais em constante mudança que os falantes usam para estabelecer ou reforçar a identidade social ou coesão dentro de um grupo ou em relação a uma tendência ou moda nas sociedades em geral.⁵⁸

Porém, apesar de apresentar a sua própria definição, Elbe (1996) destaca que as complexidades sociais e psicológicas presentes no vocabulário de uma gíria dificultam a sua definição, o que levou os autores Bethany Dumas e Jonathan Lighter a questionar se o termo “gíria” poderia sequer ser utilizado pelos linguistas. Dumas e Lighter (1978) rejeitam a fórmula clássica para a elaboração de uma definição e, ao invés, propõem quatro critérios para a identificação de uma gíria: em primeiro lugar, a presença da gíria diminuirá, de forma significativa e pelo menos num determinado momento, a dignidade de quaisquer discursos ou textos escritos de carácter formal ou sério; em segundo lugar, o seu uso pressupõe uma familiaridade especial do utilizador com o referente ou com indivíduos com um menor estatuto ou menor responsabilidade que também possuem essa familiaridade especial e que utilizam esses termos; em terceiro lugar, consiste em termos

⁵⁷ Tradução nossa de: «*nadsat* is the slang used by the juvenile delinquent antiheroes of Anthony’s Burgess novel “A Clockwork Orange”.»

⁵⁸ Tradução nossa de: «Slang is an ever changing set of colloquial words and phrases that speakers use to establish or reinforce social identity or cohesiveness within a group or with a trend or fashion in society at large.»

considerados tabu no discurso corrente estabelecido com pessoas de um estatuto social mais elevado ou de maior responsabilidade; em quarto e último lugar, são termos utilizados no lugar dos seus sinónimos convencionais, sobretudo para proteger o utilizador do desconforto causado por esses elementos convencionais ou para evitar o desconforto ou incómodo derivado da necessidade de uma maior elaboração. Os autores concluem que «se algo se encaixar em pelo menos dois dos critérios, um público linguisticamente sensível reagirá a esse algo de uma certa forma. Esta reação, que não pode ser medida, é a derradeira característica que identifica a verdadeira gíria»⁵⁹ (Dumas e Lighter, 1978:16).

Para terminar esta secção, é necessário relembrar que, como já foi explicado na introdução, na presente dissertação refere-se ao *Nadsat* como sendo uma gíria, não por se considerar que esta classificação é mais adequada do que as outras apresentadas (até porque chegar a tal conclusão estaria fora do âmbito do presente trabalho), mas sim por razões de coerência.

5.1.2. A justificação para a criação do *Nadsat* e a escolha do russo como a sua principal influência

A paixão permanente de Anthony Burgess eram as línguas, fosse o inglês, o latim, o russo ou o malaio. Esta paixão é evidente na maioria dos seus textos, uma parte substancial dos quais foi dedicada a questões linguísticas (Windle, 1995).

A decisão por parte de Burgess relativamente à criação de uma gíria para “*A Clockwork Orange*” já foi abordada na presente dissertação numa secção anterior, através das ideias de Blake Morrison. Não obstante, é relevante relembrar esta questão nesta parte do presente trabalho.

Biswell (2016) foi outro autor a reparar nesta questão, apontando que Burgess equacionara escrever o seu romance sobre rufias adolescentes utilizando o calão britânico de inícios da década de 1960. Contudo, realça que Burgess receava que a linguagem se desatualizasse mesmo antes da publicação do livro. Burgess (1990) reflete que chegou à conclusão de que a sua história tinha de ser contada por um jovem bandido do futuro e na

⁵⁹ Tradução nossa de: «They conclude that when something fits at least two of the criteria, a linguistically sensitive audience will react to it in a certain way. This reaction, which cannot be measured, is the ultimate identifying characteristic of true slang.»

sua própria versão do inglês, a qual seria em parte a gíria do seu grupo, em parte o seu dialeto pessoal. O autor sustenta que não faria sentido escrever o livro utilizando a gíria do início dos anos sessenta, pois a mesma teria um carácter efémero, tal como todas as gírias, e o manuscrito poderia já se encontrar desatualizado quando chegasse à gráfica. Revela que, na altura, parecia um problema insolúvel e que uma gíria para os anos 70 teria de ser, conseqüentemente, inventada.

Burgess (2016b) afirma que o *Nadsat* não é uma linguagem meramente decorativa, nem representa um indício de um controlo subliminar que um super-estado comunista pudesse estar a exercer nos adolescentes. Reitera que a lição de “A Clockwork Orange” nada tem a ver com a ideologia nem com as técnicas repressivas da Rússia Soviética, preocupando-se unicamente com aquilo que poderia acontecer no Ocidente se não estivesse de sobreaviso. Na ótica de Biswell (2016), Burgess pretendia salientar que a juventude ajanotada e fora da lei constituía um fenómeno internacional, igualmente visível de ambos os lados da “Cortina de Ferro”. Morrison (2011), como já foi abordado previamente, também menciona esta matéria e afirma que a linguagem “Russo-Anglo-Americana” criada por Burgess possuía a vantagem adicional de sugerir que a agressão por parte da adolescentes dos sexo masculino não era apenas um fenómeno existente no Reino Unido. O próprio Burgess (1998) pensou que podia ser uma boa ideia criar uma espécie de rufia que transpusesse a “cortina de ferro” e falasse uma gíria composta pelas duas línguas políticas mais poderosas do mundo. A ironia do estilo estaria no facto de o herói-narrador ser completamente apolítico. Na sua autobiografia, Anthony Burgess traz também à luz este tópico e realça que: «havia uma fina ironia na noção de uma corrida entre adolescentes, apolítica, utilizando a brutalidade totalitária como um fim em si mesma, dotada de um dialeto criado a partir das duas principais línguas políticas da época»⁶⁰ (Burgess, 1990:38).

Burgess (2016b) dá a entender que a escolha do russo teve, igualmente, razões pragmáticas. Frisa que escolheu este idioma por se fundir melhor com o inglês do que com o francês ou até o alemão. Adicionalmente, Burgess (1990) assinala outras características favoráveis da língua russa para atingir o seu propósito, como o facto de esta língua possuir tanto polissílabos como palavras curtas e o facto de, como acontece com outras línguas do leste, o russo não fazer a distinção entre “perna” e “pé” ou “braço”

⁶⁰ Tradução nossa de: «(...) there was fine irony in the notion of a teenage race untouchable by politics, using totalitarian brutality as and end in itself, equipped with a dialect which drew on the two chief political languages of the age.»

e “mão”. Para rematar, o autor afirmou mesmo que «esta limitação tornaria o meu horrível narrador num brinquedo mecânico com membros inarticulados»⁶¹ (Burgess, 1990:38).

5.1.3. As funções e efeitos do *Nadsat*

Bogic (2009) resume quais são, do seu ponto de vista, as três principais funções do *Nadsat*: a função de separação entre grupos, a função eufemística e a função de lavagem cerebral. As ideias de Anna Bogic serão desenvolvidas através de noções retiradas de outros estudos e, claro, dos relatos do próprio Anthony Burgess. Por último, serão apresentadas outras funções do *Nadsat* indicadas por outros autores, as quais foram consideradas igualmente relevantes.

Em primeiro lugar, Bogic (2009) expressa que o *Nadsat* tem como função a separação entre grupos: o *Nadsat* é a linguagem utilizada pelos adolescentes e o seu objetivo é, portanto, excluir todos os outros que não pertencem a esse grupo. Tal como indica Ginter (2003), o *Nadsat* serve para dar ao leitor a impressão de que faz parte do mundo apresentado no romance. Consequentemente, isto dá-lhe uma sensação de intimidade com Alex e os seus *droogs*, já que os adultos do romance não conseguem entender o que os adolescentes estão a dizer. A função do *Nadsat* como meio de separação é mencionada por Windle (1995), mas da perspetiva de uma separação entre Alex e um delinquente comum. Na opinião do autor, o uso criativo da linguagem por parte de Alex distancia-o de um delinquente ordinário, tornando-o suficientemente encantador para que os leitores queiram ouvir a sua história, apesar de violenta e autoindulgente.

Em segundo lugar, de acordo com Bogic (2009), a linguagem de “A Clockwork Orange” envolve o romance como se fosse um nevoeiro, tornando menos nítida a violência brutal presente nas cenas de violação e nos espancamentos sangrentos. Desta forma, suaviza a transgressão linguística e social e, como um ecrã, produz um efeito de “entorpecimento”. Isto permite ao leitor acompanhar os eventos, mas sem ser profundamente perturbado por detalhes gráficos. Resumidamente, Bogic (2009) aponta que o *Nadsat* constitui uma barreira entre a violência do romance e a sensibilidade do

⁶¹ Tradução nossa de: «This limitation would turn my horrible young narrator in to a clockwork toy with in articulate limbs.»

leitor. Apesar de o *Nadsat* não mascarar totalmente o conteúdo sexual e a violência, distrai o leitor, com certeza, da crueza das ações.

O próprio autor da obra destaca que os elementos chocantes da história são escondidos do leitor, em certa medida, graças à linguagem utilizada, argumentando que:

To tolchock a cheloveck in the kishkas não soa tão mal como pontapear um homem no estômago, e o *old in-out-in-out*, mesmo que reduza o ato sexual a uma ação mecânica, não causa tanta indisposição como uma descrição de Harold Robbins de uma violação a frio⁶² (Burgess, 1998:vii).

O escritor também aborda este assunto na sua autobiografia, apontando que o *Nadsat* funcionaria como uma espécie de névoa, escondendo o caos e protegendo o leitor dos seus instintos mais básicos (Burgess, 1990).

Considerou-se oportuno apresentar aqui a opinião de Anthony Burgess relativamente ao uso e significado da violência na sua obra. Burgess (2016b) relata que se sentiu magoado pela alegação por parte de alguns leitores de que existia em “A Clockwork Orange” um gozo gratuito da violência, e que tal facto transformava uma obra pretensamente homilética em pornográfica. O autor admite que não lhe foi de todo agradável descrever atos de violência enquanto escrevia o romance. Afirma ter cedido ao excesso, à caricatura e até ao uso de uma gíria inventada para tornar a violência mais simbólica do que realista. Defende que, embora tivesse sido mais aprazível não haver violência de todo, a história da regeneração de Alex teria perdido a sua força se não nos fosse consentido assistir àquilo de que ele se estava a regenerar. O escritor conclui que, da sua parte, a representação da violência foi tanto um ato de catarse e de caridade, expondo e descrevendo o episódio de violência cruel e gratuita sofrida pela sua esposa nas mãos de soldados desertores. Burgess (1990) declara que aquilo que parecia ser uma celebração da violência era, no fundo, uma investigação sobre a natureza do livre-arbítrio.

Por último, Bogic (2009) apresenta como função do *Nadsat* o efeito de lavagem cerebral: durante o processo de aprendizagem do *Nadsat*, para compreender o livro, o leitor sofre uma lavagem cerebral de modo a aprender um mínimo de russo. Esta questão da lavagem cerebral é sublinhada por Burgess (2016b), para o qual o objetivo do *Nadsat*

⁶²Tradução nossa de: «(...) *to tolchock a cheloveck in the kishkas* does not sound so bad as booting a man in the guts, and the *old in-out-in-out*, even if it reduces the sexual act to a mechanical action, does not sicken quite so much as a Harold Robbins description of cold rape.»

seria transformar o romance, entre outras coisas, numa cartilha de lavagem cerebral. Também na ótica de Burgess (1990), já que “A Clockwork Orange” se tratava de um livro sobre lavagem cerebral, seria apropriado que o próprio texto fosse um veículo para essa mesma lavagem.

Noletto e Costa (2016) acabam por resumir as duas últimas funções do *Nadsat* acabadas de abordar. Para os autores, o *Nadsat* segue uma "agenda", um objetivo fixo de promover a imersão dos leitores. Ao procurar captar os significados das palavras estrangeiras e alcançar o sucesso, o leitor simpatiza com a obra, ao mesmo tempo que o afasta da crueldade, violência e falta de moral do romance.

García Morilla (1995) enumera claramente três funções marcadas do *Nadsat*, duas das quais já foram desenvolvidas: a função de identificação das personagens como membros de um grupo e a função de distanciamento da violência da história, conferindo à obra um disfarce verbal que obrigaria o leitor a realizar um maior esforço para compreender e dar seguimento à narrativa. Porém, o autor alude a outra função que também parece clara, a qual consiste no uso do *Nadsat* para distanciar no tempo e no espaço as personagens de “A Clockwork Orange”, de forma a asseverar o caráter distópico do romance.

Observou-se, igualmente, que o *Nadsat* pode contribuir para os leitores simpatizarem com Alex:

Ao serem persuadidos a compreender esta nova linguagem, os leitores podem começar a desenvolver alguma simpatia por Alex - começam a ver as situações do seu ponto de vista, e chegam a apreciar o seu humor negro, a sua inteligência viva e as suas frases estranhas e coloridas, talvez até tornando-se cúmplices, por meio deste divertimento, da violência narrada por Alex.⁶³ (Booker 1994:98; Sisk 1997:60, como citado em Maher, 2010:40).

Por fim, Maher (2010) refere outra função do *Nadsat* que pareceu pertinente: o seu efeito humorístico. Embora o conteúdo do romance seja, em vários aspetos, muito sombrio, podem também contemplar-se momentos de grotesco humor negro. Existem várias maneiras através das quais o *Nadsat* contribui para este efeito. A autora indica que, por exemplo, muitas palavras em *Nadsat* simplesmente soam engraçadas para um leitor

⁶³ Tradução nossa de: «(...) as they are coaxed into understanding this new language, readers may start to develop some sympathy for Alex – one begins to see situations from his point of view, and one comes to appreciate his black humour, lively intelligence and quirky and colourful turns of phrase, perhaps even becoming complicit, through this enjoyment, in the violence Alex recounts.»

de língua inglesa e que as opções ortográficas tomadas por Burgess criam um duplo sentido humorístico.

5.1.4. As influências do *Nadsat* e outras características

O *Nadsat* é descrito por uma das personagens do romance, o Dr. Branom, como sendo «Um ou outro caso de calão rimado [...]. Um pouco de linguajar cigano, também. Embora a maior parte seja de raiz eslava. Propaganda. Penetração subliminar» (Burgess, 2016:168). No entanto, é possível constatar que as influências do *Nadsat* não se cingem àquelas mencionadas pelo Dr. Branom e várias são as influências e características apontadas por diversos estudiosos.

De acordo com Bogic (2009:4), a invenção de Burgess, o *Nadsat*, era «uma espécie de linguagem anglo-russo-americana baseada numa gíria derivada e transliterada do russo, misturada com a gíria rimada cockney, o francês, o alemão, e até mesmo palavras inventadas». ⁶⁴ Mais adiante, Bogic (2009) refere que, para além do francês e alemão, Anthony Burgess também incorporou palavras provenientes de outras línguas, como o malaio e o hebreu.

No que tange especificamente às palavras baseadas no russo, Morrison (2011) repara que Burgess não incorporou palavras russas aleatórias, mas sim aquelas que funcionariam na língua inglesa. As palavras escolhidas são muitas vezes ambíguas e algumas lembram ao leitor palavras em inglês. Blonskytė e Petronienė (2013) indicam que algumas palavras baseadas no russo se diferenciam por possuir um significado idiomático: algumas possuem novos significados figurativos e outras são usadas como epítetos ofensivos. Além do mais, Maher (2010) salienta que as palavras russas não foram alvo de uma transliteração exata. Quer dizer, as mesmas adotaram a morfologia da língua inglesa ou foram reescritas, facilitando a sua memorização por parte dos leitores, bem como a sua pronúncia. Bogic (2009) também refere que Anthony Burgess aplicou as regras gramaticais inglesas na flexão dos verbos e acrescentou um “s” no final dos nomes no plural, seguindo também a gramática inglesa.

⁶⁴ Tradução nossa de: «(...) a kind of Anglo-Russo-American language based on slang words derived and transliterated from Russian, mixed with Cockney rhyming slang, French, German, and even invented words.»

Bogic (2009) faz alusão a outras características relevantes do *Nadsat*, tais como o seu ritmo único, as influências de Shakespeare e da Bíblia. Na mesma linha, Conley e Cain (2006), indicam que a sintaxe do *Nadsat* corresponde à sintaxe da língua inglesa, mas que a mesma é arcaica, mesmo “shakeasperiã”, e dão como exemplo uma das falas de Alex, inspirada numa das disputas feudais no início da obra “Romeu e Julieta”: «How art thou, thou globby bottle of cheap stinking chip-oil? Come and get one in the yarbles, if you have any yarbles, you eunuch jelly thou» (Burgess, 2012:21).

Maher (2010:44) menciona, da mesma forma, as características arcaicas da linguagem do romance: «a linguagem de Alex é apimentada com palavras como *thou*, *dost*, *hast*, *nothing loath* e *betokeneth* (...)».⁶⁵ Todavia, acrescenta que: «ao mesmo tempo, muitas das suas construções frásicas são claramente agramaticais e altamente coloquiais e incluem o recurso frequente da muleta linguística muito contemporânea *like*».⁶⁶

Segundo Vincent e Clarke (2017), umas das formas de se perceber o desvio do inglês padrão, no que diz respeito à sintaxe do *Nadsat*, é por meio da exploração da fraseologia dos verbos. A título de exemplo, por vezes o verbo *smeck* (cujo significado é “rir”), é acompanhado das preposições inglesas *away* ou *after*: *smecking away* ou *smecking after*. Se substituirmos *smeck* pelo seu equivalente em inglês padrão, *laugh*, verificamos que o uso das preposições *away* ou *after* a seguir ao verbo *laugh* é extremamente inusual na gramática inglesa. Em suma: «esta justaposição grotesca de variedades linguísticas espelham a própria natureza paradoxal de Alex, a qual combina uma paixão pela violência extrema dos gangues e pelo leite com drogas misturadas com uma paixão pelo estilo e beleza, em particular na música»⁶⁷ (Maher, 2010:44).

No que diz ainda respeito a outras características do *Nadsat*, Conley e Cain (2006) assinalam que a gíria, além da sua base etimológica, também inclui onomatopeias, que Alex articula como se fossem palavras, como por exemplo: «ptaana and grrrr and kraaaark». Na mesma linha, García Morilla (1995) indica que uma característica digna de comentário em relação ao *Nadsat* é o uso de onomatopeias, repetições e reiterações,

⁶⁵ Tradução nossa de: «(...) Alex’s language is peppered with words like *thou*, *dost*, *hast*, *nothing loath* and *betokeneth* (...)»

⁶⁶ Tradução nossa de: «(...) yet, at the same time, many of his constructions are downright ungrammatical or highly colloquial and include frequent recourse to the very contemporary-sounding filler *like*.»

⁶⁷ Tradução nossa de: «This grotesque juxtaposition of linguistic varieties mirrors Alex’s own paradoxical nature, which combines a passion for extreme gang violence and drug-laced milk with a love of style and beauty, particularly in music.»

salientado que esta linguagem é incrivelmente gráfica e sensorial. Para o autor, o uso das onomatopeias tem dois objetivos: por um lado, caracteriza o narrador e inclui-o idiossincraticamente num determinado grupo linguístico; por outro lado, situa o enredo da obra no plano da ficção. Bogic (2009), por sua vez, associa esta repetição de palavras e sons aos escritos de Shakespeare, como nas seguintes situações: “creech creech creeching away”, “our own ha ha ha needles”, “coughing kashl kashl kashl”, “Hi hi hi, there”, “Yum, yum, mum” e “humble mumble chumble”.

Como já foi referido, outra das características do *Nadsat* (que pode não parecer tão óbvia) é o duplo sentido de algumas palavras. Maher (2010) explica que este duplo sentido é conseguido, por exemplo, graças às opções ortográficas tomadas por Burgess, e destaca a palavra *horrorshow* como sendo provavelmente o caso mais claro. Noletto e Costa (2017) salientam que algumas das palavras inventadas por Burgess, procuram, claramente, marcar um ponto de vista moral. Exemplificam precisamente com a palavra *horrorshow*, que parece possuir um significado transparente - “espetáculo de horror”, em português. Porém, a palavra é mais provavelmente uma corrupção da palavra russa *xopouo*, normalmente transliterada para *kharashó*, cujo significado é “bom”, precisamente o significado atribuído por Burgess a *horrorshow*. Os autores apontam que o *Nadsat* pode frequentemente inverter os significados das palavras. Em consequência, uma palavra que signifique algo bom pode ser utilizada para descrever algo mau, e vice-versa. Apesar de no romance *horrorshow* ser um adjetivo com conotação positiva, aquilo que Alex descreve como sendo *horrorshow* é, na verdade, sempre associado a atos violentos.

Finalmente, Bogic (2009) refere que a intertextualidade está muito presente no romance, especificamente no uso da palavra *gulliver*, que significa “cabeça”, em referência à obra “As Viagens de Gulliver” de Jonathan Swift. Com efeito, Anthony Burgess não utilizou as palavras russas de forma mecânica, tal como sugere justamente a transformação da palavra russa *golova* em *gulliver* (Halliday, 1963).

Como foi possível comprovar no decurso desta secção, esta complexa criação de Anthony Burgess, o *Nadsat*, apresenta inegavelmente um papel primordial em “A Clockwork Orange”. Nas palavras de Blake Morrison:

Embora outros romancistas, desde Joyce a Russell Hoban, também tenham cunhado línguas estranhas, não existe nada em inglês como o romance de Burgess, e é improvável que aqueles

que persistam para além dos parágrafos iniciais esqueçam a experiência, por muito difícil e desorientadora que a mesma possa ser ⁶⁸ (Morrison, 2011: introdução).

5.1.5. A primeira tentativa rigorosa de definição do *Nadsat*

A primeira tentativa rigorosa para definir e delimitar o *Nadsat* foi realizada pelos investigadores Benet Vincent⁶⁹ e Jim Clarke⁷⁰ mediante um estudo apresentado no artigo da autoria de ambos intitulado “The language of A Clockwork Orange: A corpus stylistic approach to Nadsat”, de 2017. No mesmo ano, antes da publicação deste último artigo, Benet Vincent também apresentou uma análise sobre o *Nadsat* e sobre os resultados do estudo no artigo “Nadsat: the anti-language of A Clockwork Orange”.

Os resultados do trabalho de Vincent e Clarke (2017) podem ser encontrados no sítio da internet Ponyming the Slovos, que consiste no blog oficial do projeto “A Clockwork Orange Parallel Translation Corpus Project”. O objetivo do projeto, coordenado por Jim Clarke, é explorar o funcionamento das línguas inventadas na tradução, de forma a revelar aspectos relacionados tanto com a invenção linguística como com o processo de tradução. O projeto foi iniciado na Universidade de Coventry, em 2015, e inclui investigadores da Universidade de Birmingham e da Universidade Heriot-Watt de Edimburgo.⁷¹

Vincent (2017) sublinha o *Nadsat* em “A Clockwork Orange” apresenta um interessante problema de identificação e explica que Burgess forneceu pouca ajuda explícita aos leitores para decifrar os significados desta nova anti-língua, uma vez que a sua intenção era fazer com que os leitores a interiorizassem à medida avançavam na leitura. Vincent e Clarke (2017) observam que ao longo da obra não existe uma identificação explícita do *Nadsat* - através, por exemplo, do uso de outro tipo de letra - o que significa que a identificação desta gíria dependerá da interpretação do leitor. Aliás,

⁶⁸ Tradução nossa de: «Though other novelists, from Joyce to Russell Hoban, have also coined strange tongues, there is nothing in English quite like Burgess’s novel, and no one who perseveres beyond the opening paragraphs is likely to forget the experience, difficult and disorienting though it can be.»

⁶⁹ Benet Vincent é professor de inglês na Universidade de Coventry, com especialização em inglês académico e linguística de *corpus*. Informação disponível no sítio da internet Ponyming The Slovos: <http://ponyingtheslovos.coventry.domains/about-2/>

⁷⁰ Jim Clarke é o coordenador do projeto “A Clockwork Orange Parallel Translation Corpus”. Clarke é professor catedrático de Inglês e Jornalismo na Universidade de Coventry. Informação disponível no sítio da internet Ponyming The Slovos: <http://ponyingtheslovos.coventry.domains/about-2/>

⁷¹ Informações sobre o projeto disponíveis no sítio da internet Ponyming The Slovos. Disponível em: <http://ponyingtheslovos.coventry.domains/>

Burgess era contra a publicação de um glossário juntamente com o livro. Na sua autobiografia, o autor afirma que o romance deveria consistir num exercício de programação linguística, sendo que os exotismos seriam gradualmente esclarecidos pelo contexto. Burgess assegura que resistiria à exigência de qualquer editora para fornecer um glossário, pois tal perturbaria a programação e anularia a lavagem cerebral pretendida (Burgess, 1990).

Ao aperceberem-se que o desafio apresentado pelo *Nadsat* poderia ser demasiado grande para alguns leitores, as editoras do livro começaram a fornecer glossários de *Nadsat* desde a primeira edição americana da obra, em 1963 (Vincent, 2017). Vincent e Clarke (2017) assinalam que existem pelo menos três glossários diferentes e contraditórios: o de Biswell (2012), de Hyman (1963) e de Rawlinson (2011), além de numerosas categorizações com diferentes níveis de precisão. Em suma, os glossários proporcionados pelas diferentes edições, além de serem contra a vontade de Burgess, são até certo ponto contraditórios, além de não serem totalmente satisfatórios, contendo um conjunto de aparentes erros (Vincent e Clarke, 2017). Com efeito, Stanley Hyman, o criador de um destes glossários, destaca: «descobri que não podia ler o livro sem compilar um glossário; reimprimo-o aqui, embora seja totalmente não autorizado, e parte dele é um trabalho de adivinhação»⁷² (Hyman, 1963:posfácio).

O estudo apresentado por Vincent e Clarke (2017) utiliza métodos de *corpus* para identificar os elementos no texto de “A Clockwork Orange” que se desviam do inglês padrão. Este desvio pode ocorrer, a título ilustrativo, quando as palavras são baseadas em outras línguas ou quando se recorre a uma morfologia criativa. Os investigadores explicam que, uma vez identificado um candidato a *Nadsat*, conferiu-se a forma como o mesmo era usado no texto, com o objetivo de garantir que o mesmo estava inserido na linguagem de Alex e dos seus companheiros. Para o estudo, é utilizada a Edição Restaurada de 2012, editada por Andrew Biswell, a qual inclui o vigésimo primeiro capítulo da obra, originalmente omitido nas primeiras edições americanas.

Vincent e Clarke (2017), ao extrair palavras-chave, ao compará-las com um *corpus* muito extenso e ao investigar os candidatos cuidadosamente, propõem que o *Nadsat* é muito mais extenso do que a definição sugerida pela personagem do livro Dr. Branom e pelos glossários e comentários realizados por vários estudiosos durante as

⁷² Tradução nossa de: «I found that I could not read the book without compiling a glossary; I reprint it here, although it is entirely unauthorized, and some of it is guesswork.»

últimas décadas. Demonstram que o *Nadsat*, longe de ser uma mera “relexificação” do russo para o inglês, consiste numa criação complexa que se torna compreensível através de um amplo leque de estratégias linguísticas e estilísticas. Por conseguinte, os autores identificam novos termos em *Nadsat* e excluem outros termos considerados, até então, pertencentes ao *Nadsat*.⁷³ Por último, destaca-se que os autores não tiveram em consideração as onomatopeias.

Como resultado do seu estudo, Vincent e Clarke (2017) propõem sete categorias de *Nadsat*. O *Core Nadsat*, a maior categoria, conta com 218 palavras identificadas e é composta essencialmente por palavras criadas através de uma “relexicalização” de palavras russas. Esta categoria inclui, não obstante, palavras derivadas de outras línguas e até com uma etimologia incerta. Segundo Vincent (2017), o *Core Nadsat* é também, de longe, a categoria predominante em termos de distribuição ao longo do livro. Na verdade, o *Core Nadsat* também domina em termos de frequência. Regra geral, as palavras pertencentes ao *Core Nadsat* são encontradas, em média, uma vez em cada 17 palavras. A categoria do *Core Nadsat* é mais de 35 vezes mais frequente do que a categoria das Palavras Truncadas (a segunda categoria mais frequente), e cerca de 10 vezes mais frequente do que todas as outras categorias juntas. Em consequência, estas “outras” categorias são menos centrais no *Nadsat* (Vincent e Clarke, 2017).

As outras categorias apontadas por Vincent e Clarke (2017), para além do *Core Nadsat*, consistem nas seguintes, por ordem decrescente de número de palavras identificadas: categoria das Palavras Compostas (46 palavras), dos Arcaísmos, (36 palavras), das Palavras Truncadas (21 palavras), da Morfologia Criativa (20 palavras), da Fala dos Bebés (10 palavras), e, finalmente, da Gíria Rimada (5 palavras).

É relevante, para finalizar, apresentar uma breve descrição de cada uma destas categorias e alguns exemplos de palavras pertencentes às mesmas.⁷⁴

O *Core Nadsat* corresponde a um léxico predominantemente russificado, o qual atraiu anteriormente a maioria da atenção crítica e linguística por parte dos académicos (ex: *platties* de origem russa e cujo significado é “roupas”; *tolchock*, de origem russa e

⁷³ O estudo de Vincent e Clarke (2017) exclui determinados termos por se ter concluído que os mesmos já faziam parte do calão inglês (tais como *sod* ou *snuff it*) ou por esses termos serem utilizados explicitamente por outras personagens para além de Alex e os seus *droogs* (tais como *Charlie* ou *Worldcast*).

⁷⁴ Estas descrições podem ser encontradas no sítio da internet *Ponying the Slovos*. Disponível em: <http://ponyingtheslovos.coventry.domains/uncategorized/breaking-down-nadsat-into-categories/>

cujo significado é “espancar”; *goloss*, de origem russa e cujo significado é “voz”; *tashtook* de origem alemã e cujo significado é “lenço”).

A categoria das Palavras Compostas corresponde a palavras, no âmbito do *Nadsat*, que são compostas através de métodos comuns em outras línguas, como o alemão, mas não em inglês (ex: *ultra-violence*, cujo significado é “violência extrema”; *in-out-in-out*, cujo significado é “sexo”).

Os Arcaísmos fazem parte de uma categoria que se refere ao tom e léxico pseudo-elisabetano⁷⁵ frequentemente utilizado por Alex quando fala em *Nadsat* (ex: *warble*, cujo significado é “canção”; *mounch*, cujo significado é “comida”). Além do mais, esta categoria dos arcaísmos também está relacionada como a anti-língua falada pelos criminosos elisabetanos.⁷⁶

A categoria das Palavras Truncadas relaciona-se, predominantemente, com palavras em inglês que Burgess trunca sem perda de significado evidente, de forma a transformá-las em *Nadsat* (ex: *sinny*, cujo significado é “cinema”; *pee* e *em*, cujos significados são “pai” e “mãe”).

Já a Morfologia Criativa é uma categoria que contém palavras derivadas do inglês de várias maneiras e que, por norma, não seriam admissíveis nesta língua (ex: *appetisish*, cujo significado é “estar com fome”; *blueing* cujo significado é “emitir uma luz azul”).

A Fala dos Bebés é uma categoria de palavras, ou melhor, uma metodologia criativa de construção linguística, na qual se verifica a repetição infantil de certas sílabas dentro de palavras, transformando-as em *Nadsat* (ex: *appy polly loggies*, cujo significado é “desculpa”; *skolliwoll*, cujo significado é “escola”).

Por último, a Gíria Rimada é uma categoria que corresponde não só a expressões provenientes da gíria rimada *cockney* existente, muitas vezes obtidas do famoso dicionário de gírias de Eric Partridge, mas também a expressões inventadas pelo próprio autor (ex: *pretty polly*, cujo significado é “dinheiro”, *twenty-to-one*, cujo significado é “diversão”).

⁷⁵ Existe uma estreita ligação entre a linguagem elisabetana e a produção literária de Shakespeare. Informações disponíveis em: <http://elizabethanenglandlife.com/elizabethan-era-language.html>

⁷⁶ Informação disponível em: <https://www.bbc.com/future/article/20160211-the-secret-anti-languages-youre-not-supposed-to-know>

5.2. Os desafios na tradução do *Nadsat*

Anthony Burgess estava bem ciente dos desafios colocados ao tradutor devido ao seu estilo de escrita e incluiu-se entre aqueles que chamou de «escritores de classe 2, que são dados a efeitos poéticos, jogos de palavras e ambiguidades linguísticas [e cujo] tradutor deve ser ele próprio um escritor dedicado»⁷⁷(Burgess, 1990:12).

A leitura de “A Clockwork Orange” é decerto desafiante. A sua tradução apresenta, de igual modo, um desafio que a torna apelativa (García Morilla, 1990). Com efeito, “A Clockwork Orange” apresenta alguns problemas de tradução significativos, pois a criatividade linguística e os estilos transgressivos são sempre difíceis de recriar na tradução (Maher, 2010).

Na perspectiva de Vincent (2017), o carácter lúdico do *Nadsat* coloca claramente uma série de desafios para os tradutores que procuram traduzir “A Clockwork Orange”. Os tradutores são desafiados a encontrar uma versão análoga para o uso que Burgess faz do russo, mas devem recriar o jogo de palavras multinível através dos recursos existentes na língua de chegada em questão.

Na visão de Ramos Pinto (2009), a dificuldade em traduzir gírias literárias não reside apenas em problemas linguísticos, mas também em dificuldades pragmáticas e semióticas, uma vez que a sua presença acrescenta significados que extravasam o nível linguístico. Para a autora, casos como “A Clockwork Orange” parecem forçar o tradutor a seguir o exemplo do autor e a criar uma nova gíria baseada na língua de chegada, mas repleta de um léxico e construções sintáticas estranhas ao leitor.

Segundo Pavlušová (2014) a criação de uma gíria fictícia coloca várias exigências ao tradutor e converte este uso dinâmico da língua num fenómeno muito interessante para investigação.

Na ótica de Malamitidou (2017), dada a importância do *Nadsat* para o romance, as traduções de “A Clockwork Orange” necessitam de criar uma versão local do *Nadsat* na língua de chegada, em vez de empregar uma versão universal da mesma, como tem sido o caso de outras línguas construídas, como o *Klingon* ou o *Dothraki*. Esta dificuldade adicional para os tradutores encorajou uma série de estudos com o objetivo de examinar

⁷⁷ Tradução nossa de: «Class 2 writers, who are given to poetic effects, word play and linguistic ambiguity [and whose] translator must be himself a committed writer.»

como é que o *Nadsat* foi traduzido para diferentes línguas. Malmatidou nomeia vários destes estudos, alguns dos quais já serviram de referência para o presente trabalho.

Por fim, Newmark (1988:140) define neologismos como sendo «unidades lexicais recém-cunhadas ou unidades lexicais existentes que adquirem um novo sentido»⁷⁸ e considera que os neologismos constituem um dos maiores problemas dos tradutores. Visto que as palavras em *Nadsat* podem incluir-se na categoria dos neologismos, depreende-se que a sua tradução será problemática e desafiante para os tradutores.

5.3. A tradução do *Nadsat* para diversas línguas

Antes de se apresentar a análise das estratégias empregues pelos dois tradutores portugueses relativamente à tradução do *Nadsat*, considerou-se relevante expor, ainda que de forma sintética, as principais conclusões chegadas por três estudos sobre a tradução do *Nadsat* para várias línguas. De igual modo, julgou-se oportuno apresentar qual foi a abordagem em relação à tradução do *Nadsat* por parte do tradutor brasileiro Fábio Fernandes⁷⁹, já que o mesmo concedeu essa informação numa entrevista realizada para a revista *Cadernos de Tradução*.

Assim sendo, para começar, Ginter (2003) analisa a tradução do *Nadsat* em duas traduções para o polaco, ambas realizadas por Robert Stiller, e numa das traduções para o russo, realizada por V. Boshniak. A autora indica que as duas traduções para o polaco foram realizadas em 1998 e 2001 e que esta última foi escrita em paralelo com a primeira versão. Enquanto a primeira tradução é baseada no russo, a segunda versão alternativa é baseada no inglês, ou seja, substitui quase todas as palavras emprestadas do russo com o seu equivalente em inglês.

De acordo com Ginter (2003), o tradutor percebeu como seria difícil criar uma “terceira língua” inserida dentro da língua polaca, da sua cultura e das suas associações políticas. Dado o significado político do texto original, parecia apropriado usar o russo como base para a recriação da gíria em polaco. Contudo, este caso mostra que as conotações que determinadas línguas possuem em determinadas culturas podem, de certo,

⁷⁸ Tradução nossa de: «(...) newly coined lexical units or existing lexical units that acquire a new sense.»

⁷⁹ Lembra-se que Fábio Fernandes é o segundo tradutor (ou retradutor) de “A Clockwork Orange” no Brasil. O primeiro tradutor da obra no Brasil é Néelson Dantas.

influenciar o processo de tradução. Na Polónia, o russo desempenhou um papel ideológico muito mais forte do que em qualquer outro país não eslavo. Além do mais, durante muito tempo, o russo foi uma disciplina obrigatória nas escolas polacas. Esta situação afetou a mentalidade dos polacos e causou preconceitos contra a Rússia. Consequentemente, a versão russa de “A Clockwork Orange” poderia ser entendida como um presságio pessimista relativamente a futuras mudanças na língua polaca. Devido ao colapso da União Soviética, a língua russa perdeu o seu estatuto de “língua internacional” (na Europa de Leste) e de disciplina obrigatória nas escolas. Por sua vez, o inglês tornou-se a língua do futuro. O tradutor teve em consideração esta conjuntura enquanto preparava a sua segunda tradução para publicação.

Ginter (2003) aponta que no texto original, bem como em ambas as versões polacas do romance, existem muitos neologismos e barbarismos, a tal ponto que, em cada página, podemos encontrar até várias dezenas. A autora conclui que, na segunda versão, o tradutor substituiu quase todas as palavras emprestadas do russo pelo seu equivalente em inglês. Por outro lado, na sua primeira versão, tentou ser mais original, usando os equivalentes de forma mais livre. Ginter revela que o tradutor polaco utiliza as palavras em russo e inglês numa ortografia bastante diferente da original, adaptando-as às regras de ortografia da língua polaca. Salienda ainda que, em determinadas ocasiões, as traduções para o polaco se desviaram bastante do original, especialmente no que respeita à vulgarização do registo.

Já no que diz respeito à análise de uma das traduções de “A Clockwork Orange” para o russo, Ginter (2003) expõe que a única solução para este caso parecia ser a utilização de uma língua diferente como base para criar uma nova gíria. No entanto, frisa que um dos tradutores russos escolheu uma estratégia diferente. O tradutor decidiu substituir as palavras originais da gíria de Burgess por palavras e expressões coloquiais russas. Para a autora, utilização do inglês como base para o *Nadsat* na tradução russa teria sido uma estratégia muito melhor e conclui que esta tradução não produz o efeito da obra original ou das traduções polacas. A investigadora destaca que o único sinal de que as personagens estão a falar um tipo particular de linguagem é o uso do alfabeto latino em vez do cirílico, o que pouco significa se considerarmos a língua falada.

Ginter (2003) conclui que o processo de tradução de “A Clockwork Orange” exige criatividade e paciência do tradutor. As três traduções apresentadas demonstram que existem diversas estratégias de tradução que podem ser utilizadas quando é esperado que o tradutor crie uma “terceira língua” inserida na língua de chegada.

Por seu turno, Bogic (2009) analisa a tradução de “A Clockwork Orange” para o francês, realizada por Georges Belmont e Hortense Chabrier, com um foco no *Nadsat*. A autora entende que a tradução para o francês integra as palavras transliteradas do russo, mas que as forma de acordo com as regras da língua francesa. Parece que os tradutores seguiram de perto, sempre que possível, o vocabulário inventado pelo autor. Contudo, a autora repara que esta não foi uma tarefa mecânica e que em muitas ocasiões a criatividade dos tradutores foi desafiada, apresentando vários exemplos de soluções criativas encontradas pelos mesmos. Bogic conclui que os tradutores se esforçaram para criar uma versão paralela de “A Clockwork Orange” e não apenas uma cópia mecânica.

Por seu lado, Maher (2010) examina a tradução para o italiano de “A Clockwork Orange” realizada por Floriana Bossi, também com um foco no *Nadsat*. A investigadora evidencia que a característica mais marcante da tradução italiana é a omissão de quase todas as influências russas na narrativa de Alex, sendo que apenas quatro palavras mantiveram a sua origem russa. Nesta tradução, o *Nadsat* é predominantemente composto vocabulário italiano, sejam regionalismos, dialetos, linguagem literária ou especializada. Por vezes, a tradutora utiliza palavras existentes para evocar significados relacionados. Outras vezes, concede às palavras significados completamente novos. Não parece existir uma lógica clara nas suas decisões a este respeito. Apenas muito ocasionalmente a tradutora utiliza palavras inventadas, e quando o faz, baseia-se nas regras morfológicas e fonéticas da língua italiana. Portanto, o significado das palavras é evidente para o leitor italiano ou poderá ser facilmente deduzido. Além do mais, Maher também aponta que a sintaxe das frases e o estilo do discurso de Alex são frequentemente normalizados, o que também facilita a sua compreensão.

Em resumo, Maher (2010) concluiu que a tradutora, ao usar algumas palavras arcaicas ou pouco conhecidas, e ao conceder significados algo diferentes a palavras familiares, esforçou-se certamente para manter alguma estranheza na fala de Alex. No entanto, ao servir-se em grande medida de palavras de origem italiana, provocou mudanças significativas na retórica do texto.

Para finalizar, Fábio Fernandes, o retradutor de “A Clockwork Orange” no Brasil, relata em entrevista qual a sua abordagem no que toca ao *Nadsat*:

O aportuguesamento foi uma das questões mais discutidas no decorrer do processo de tradução. Acabei optando por, sempre que possível, não aportuguesar as palavras *nadsat*, particularmente os substantivos. A maioria das palavras terminadas em y tiveram essa letra substituída por i

(*molodoy/molodoi, nagoy/nagoi*), mas decidimos preservá-la no início de palavras (yahzick/yazik, yahma/yama), bem como a letra k (*Tolchock/tolchok, veck/vek*) para preservar o estranhamento, que um aportuguesamento mais radical (por exemplo, traduzir tolchock por tolchoque) prejudicaria. Isso, aliás, foi feito na tradução anterior, mas era um procedimento normal nos anos 1970, da mesma forma que vinte anos antes era comum traduzir prenomes de autores ou personalidades (Cesco *et al*, 2017: 401).

O retradutor considera que o maior desafio da sua tradução foi garantir que o texto mantivesse a intenção do autor «sem soar “novinho”, “moderninho”» (Cesco *et al*, 2017: 401). Para além do mais, revela que outro desafio foi não repetir a tradução anterior. Fábio Fernandes declara que quer que a tradução de Nelson Dantas ainda possa ser lida e respeitada como a excelente tradução que é, e espera que a sua seja encarada da mesma forma no futuro, quando vierem futuras traduções. (Cesco *et al*, 2017).

5.4. A tradução do *Nadsat* de José Luandino Vieira e de Vasco Gato

5.4.1. Elaboração das tabelas comparativas

Como já foi discutido, o *Nadsat* em “A Clockwork Orange” apresenta um interessante problema de identificação, existindo muitas inconsistências em torno do mesmo. Vincent e Clarke (2017) procuraram resolver esta problemática utilizando métodos de *corpus*, de modo a identificar de forma precisa o *Nadsat* no romance de Anthony Burgess. A secção Breaking Down Nadsat Into Categories do blog oficial Ponying the Slovos⁸⁰ disponibiliza sete documentos Excel, cada um dos mesmos correspondente a uma das categorias de *Nadsat* identificadas pelo estudo de Vincent e Clarke (2017).

Cada um destes documentos Excel contém a palavra em *Nadsat*, a sua frequência, a sua classe gramatical, as formas em que é encontrada no livro, o seu significado, e, finalmente, quando necessário, as suas derivações, palavras relacionadas e citações.

	A	B	C	D	E	F
1	lemma / item	hits	POS	forms found in book	gloss	derivations, related words and quotations
2	baboochka	15	N	baboochka(s)	granny, old lady	
3	banda	1	N	bandas	gang	
4	bezoomny	45	AJ, N	bezoomny/ -ies	mad, mad person	
5	biblio	9	N	biblio	library	
6	bitva	2	N	bitva	fight	
7	Bog	30	N	Bog (always capitalized)	God	bogman
8	bolnoy	2	AJ	bolnoy	ill	
9	bolshy	52	AJ	bolshy/ -iest	big	
10	brat	1	N	brat	brother	
11	bratty	5	N	bratty/ -ies	brother	
12	bratchny	20	N	bratchny/ -ies	bastard	
13	britva	25	N	britva(s)	knife	
14	brooko	1	N	brooko	belly	
15	brosat	1	V	brosatted	drop	
16	bugatty	1	AJ	bugatty	rich	
17	cal	45	N	cal	shit	cal-coloured
18	cally	20	AJ	cally	shitty	
19	cantora	4	N	cantora	office	
20	carman	19	N	carman(s)	pocket	
21	chai	26	N	chai	tea	chai-and-coffee

Figura 9: Captura de ecrã de trecho do documento Excel contendo as palavras em *Nadsat* identificadas por Vincent e Clarke (2017) e outras informações relevantes.

Como base para as tabelas comparativas elaboradas para o presente trabalho, optou-se pela utilização de praticamente todas as palavras em *Nadsat* pertencentes a seis das sete categorias identificadas por Vincent e Clarke (2017). Sendo assim, excluíram-se

⁸⁰ Disponível em: <http://ponyingtheslovos.coventry.domains/uncategorized/breaking-down-nadsat-into-categories/>

todas as palavras que, embora identificadas em glossários como os de Biswell ou Hyman, ou mesmo nos glossários das traduções, Vicent e Clarke (2017) concluem não fazer parte do *Nadsat*. No que diz respeito à categoria dos Arcaísmos, seleccionaram-se apenas quatro palavras em *Nadsat*: *cutter*, *mounch*, *shive* e *warble*. De resto, excluíram-se as outras palavras desta categoria, já que se considerou que as mesmas estão intrinsecamente relacionadas com o tom e sintaxe do *Nadsat*, características que não serão analisadas no presente trabalho. Em suma, considerou-se que seria necessário um outro estudo dedicado especificamente aos arcaísmos.

Cada tabela comparativa elaborada para o presente trabalho corresponde, portanto, a cada uma das categorias de *Nadsat* identificadas por Vincent e Clarke (2017).

Cada tabela dispõe de quatro colunas: a primeira coluna contém as palavras em *Nadsat* de cada categoria; a segunda coluna contém a tradução de José Luandino Vieira (o “Nadescente”); a terceira coluna contém a tradução de Vasco Gato (o “Nadsate”); finalmente, a quarta coluna contém o significado, em português, de cada uma das palavras em *Nadsat*.

TABELA Nº 1 - CATEGORIA: CORE NADSAT

<i>Nadsat</i> original	Tradução de José Luandino Vieira (“Nadescente”)	Tradução de Vasco Gato (“Nadsate”)	Significado
Baboochka	Babusca	Babusca	Avózinha, mulher velha
Banda	Banda	Banda	Gangue
Bezoomy	Bezúmio	Bezumo	Louco, pessoa louca
Biblio	Biblio	Bíblia	Biblioteca
Bitva	Bíteva	Bitva	Luta
Bog	Teos	Feus	Deus
Bolnoy	Bolnóio	Bolno	Doente
Bolshy	Bolshóio	Bolcho	Grande

Figura 10: Captura de ecrã de trecho da tabela comparativa elaborada para o presente trabalho relativa ao *Core Nadsat*.

No que diz respeito ao processo de elaboração das tabelas comparativas, após a extração das palavras em *Nadsat*, começou-se por procurar os respetivos equivalentes⁸¹ nos glossários das traduções de José Luandino Vieira e Vasco Gato. Considerou-se que as traduções das palavras em *Nadsat* listadas nos glossários foram utilizadas de forma consistente na obra. Poderão, efetivamente, existir casos em que tenha sido utilizada uma tradução diferente àquela listada no glossário, ou até uma suavização.⁸² Contudo, partiu-se do princípio que tais seriam casos esporádicos e que, na maior parte das vezes, a consistência terá sido mantida.

Galiva	— cabeça
Gazeta	— jornal
Geleiamiamie	— geleia
Gleze	— olho
Glezebra	— pálpebra
Gloriosa	— cabeleira
Glúpido	— estúpido
Gorlo	— garganta
Govoritar	— falar; conversar
Grazénico	— porco; sebento; imundo
Grazento	— sujo
Grichar	— berrar; fritar
Gronco	— alto; barulhento
Grude	— seio; peito
Grupa	— grupo; bando

Figura 11: Digitalização de trecho do glossário da tradução de José Luandino Vieira, retirado da edição de 1999 publicada pela Editora Planeta de Agonstini.

G		
Gazeta	Gazetta	Jornal
Gena	Zheena	Esposa
Gisna	Jeezny	Vida
Glazo	Glaz	Olho
Glupo	Gloopy	Estúpido
Gorlo	Gorlo	Garganta
Govorar	Govoreet	Falar
Grasno	Grahzny	Porco
Grazo	Grazzy	Sujo
Grizada	Guff	Gargalhada
Gronco	Gromky	Alto (som)

Figura 12: Digitalização de trecho do glossário da tradução de Vasco Gato, retirado da edição de 2016 publicada pela Editora Alfaguara Portugal.

Dado o problema de identificação do *Nadsat* existente antes da realização do estudo de Vincent e Clarke (2017), é natural que muitas das palavras em *Nadsat* identificadas pelos investigadores não se encontrem listadas nos glossários das traduções, relembrando que mesmo a tradução de Vasco Gato foi publicada antes da realização deste estudo. Desta forma, numa fase posterior, procurou-se localizar na obra original, em

⁸¹ Entende-se aqui “equivalente” na perspetiva da lexicografia contrastiva.

⁸² Entendeu-se que os tradutores optaram por uma suavização sempre que sempre que *Nadsat* sempre que os tradutores se decidiram pelo uso do português padrão (ou mesmo pela omissão da palavra), e não pelo uso de uma solução criativa, como se explicará mais adiante.

formato PDF⁸³ as palavras em *Nadsat* que não se encontram listadas nos glossários (como por exemplo, *gorgeosity* ou *milk-plus*). Em seguida, procurou-se localizar os seus equivalentes em cada uma das traduções em formato papel. Verificou-se que nem sempre houve consistência na tradução de algumas destas palavras em *Nadsat*, como é o caso de *guff* na tradução de José Luandino Vieira, que corresponde tanto a “gargalhada”, “gargacejalhada”, “cascalhada” ou até “risada”, dependendo do caso. Nestas situações, procurou-se que as várias soluções tradutológicas encontradas fossem incluídas nas tabelas comparativas.

Regra geral, o processo de localização dos equivalentes em *Nadsat* nos glossários das traduções relevou-se suficiente relativamente às palavras pertencentes à principal e mais predominante categoria, o *Core Nadsat*. Não obstante, mesmo no que concerne a esta categoria, por vezes este processo revelou-se insuficiente. Por conseguinte, sempre que se considerou necessário, optou-se por localizar as palavras em *Nadsat* na obra original em formato PDF e os seus equivalentes nas traduções em formato papel.

No que tange às outras categorias de *Nadsat*, o processo de localização nos glossários foi suficiente apenas em algumas ocasiões, tendo-se revelado insatisfatório em diversos casos, nos quais foi necessário localizar as palavras em *Nadsat* na obra original em formato PDF e os seus equivalentes nas traduções em formato papel.

5.4.1.1. Considerações importantes

É necessário apresentar, por último, certas considerações importantes relativamente à elaboração das tabelas comparativas:

- 1) O facto de os tradutores não se terem baseado na mesma edição da obra original não causou nenhum problema relevante na elaboração das tabelas comparativas.
- 2) Excluíram-se certas derivações e palavras relacionadas com palavras em *Nadsat* (como por exemplo, *cal-coloured* ou *cat-tolchock*).
- 3) No caso excepcional das palavras em *Nadsat* que possuem mais do que uma classe gramatical no original optou-se apenas por apresentá-las na sua classe gramatical predominante (seja porque a mesma palavra, sem modificação, possui mais do que uma classe gramatical, seja porque a partir da mesma se criou outra palavra de outra classe gramatical, como é o caso de *vonny*, adjetivo que deriva de *von*).

⁸³ A edição consultada corresponde à versão formato PDF da edição de 2012 publicada pela Penguin Random House UK.

4) Os nomes em *Nadsat* são apresentados no seu grau normal e no singular. Só se apresentam no plural no caso de terem sido utilizados somente no plural na obra original (como é o caso de *platties*).

5) Os adjetivos em *Nadsat* são apresentados no seu grau normal e no singular. Nas traduções, independentemente do nome que acompanham, os adjetivos serão apenas apresentados no masculino.

6) Os verbos em *Nadsat* são apresentados no infinitivo.

7) Houve casos esporádicos em que as palavras em *Nadsat* foram traduzidas por expressões, como é o caso de *gang-size*, que foi traduzido por José Luandino Vieira para «seis o máximo para um grupo» e por Vasco Gato para «seis o limite máximo para a dimensão dos bandos». Nestes casos apresenta-se a expressão completa na tabela, tal como aparece em ambas as traduções. Por fim, no caso do advérbio em *Nadsat flip*, por motivos de classificação apresenta-se o contexto em que aparece no original e nas traduções.

5.5. Análise das tabelas comparativas e conclusões retiradas

Blonskytė e Petronienė (2013) indicam que um número de fontes da literatura sugerem a preservação, a suavização e a compensação como sendo as estratégias mais comuns na tradução de gíria. Como se abordou anteriormente no presente trabalho, entre outras classificações, o *Nadsat* pode ser considerado uma gíria, sendo tratado como tal por vários autores. Por conseguinte, considerou-se que um conhecimento sobre estas estratégias poderia ser de utilidade para a preparação da análise das tabelas comparativas.

Assim sendo, a preservação consiste numa das estratégias de tradução (de referências culturais específicas, onde se inclui a gíria) sugeridas por Davies (2003). Nas palavras da autora: «confrontado com uma referência a uma entidade que não tem equivalente próximo na cultura de chegada, o tradutor pode simplesmente decidir manter o termo original na tradução»⁸⁴ (Davies, 2003:72). Outros autores mencionam esta estratégia sob outra denominação, como é o caso de Newmark (1988), que lhe chama transferência, ou Hervey e Higgins (1992), que lhe chamam empréstimo cultural.

Por sua vez, relativamente à suavização, de acordo com Blonskytė e Petronienė (2013) esta é uma estratégia muito frequente na tradução de gíria e consiste na sua tradução através de palavras mais neutras ou gerais, ou mesmo recorrendo à sua omissão.

Finalmente, a estratégia da compensação funciona para compensar a suavização ou omissão (Blonskytė e Petronienė, 2013). É definida por Harvey como: «uma técnica que consiste em compensar a perda de um efeito do texto de partida, recriando um efeito semelhante no texto de chegada através de meios específicos da língua e/ou texto de chegada»⁸⁵ (Harvey, 1998:37). Esta estratégia permite evitar o enfraquecimento dos efeitos do texto de origem, devido ao uso da suavização ou omissão (Blonskytė e Petronienė, 2013).

É evidente, desde já, que para aferir o uso da estratégia da compensação nas traduções José Luandino Vieira e Vasco Gato, seria necessário realizar um outro estudo. Como tal, ultrapassaria o escopo desta dissertação.

⁸⁴ Tradução nossa de: «(...) faced with a reference to an entity which has no close equivalent in the target culture, a translator may simply decide to maintain the source text term in the translation.»

⁸⁵ Tradução nossa de: «(...) a technique which involves making up for the loss of a source text effect by recreating a similar effect in the target text through means that are specific to the target language and/or text.»

Quanto às estratégias da preservação e da suavização, as mesmas serviram como um ponto de partida para a análise das tabelas comparativas. Foram realizadas as devidas adaptações para facilitar e tornar mais clara esta análise.

Desta forma, considerou-se que houve uma preservação do *Nadsat* sempre que os tradutores optaram por uma “solução criativa”. Considera-se “solução criativa” os casos em que os tradutores criaram palavras não consagradas na língua portuguesa ou se desviaram claramente do uso do português padrão.

Por seu turno, considerou-se que houve uma suavização do *Nadsat* sempre que os tradutores se decidiram pelo uso do português padrão, ou mesmo pela omissão total da palavra, e não pelo uso de uma “solução criativa”.

Por último, é necessário realçar que as conclusões não serão apresentadas a um nível quantitativo exato, mas sim a um nível de tendências. Focou-se em determinar quais foram as estratégias prevalentes utilizadas por cada um dos tradutores em cada uma das categorias, em que medida as estratégias seguidas por Vasco Gato, o retradutor de “A Clockwork Orange”, diferem (ou não) daquelas utilizadas pelo primeiro tradutor, José Luandino Vieira (e em que proporção).

5.5.1. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 1 – Categoria: *Core Nadsat*

No que diz respeito ao *Core Nadsat*, lembra-se que o mesmo é composto por uma maioria de palavras baseadas na língua russa. No entanto, também é constituído por uma minoria de palavras com origem em outras línguas ou até por palavras com uma etimologia incerta (Vincent e Clarke, 2017).

Relativamente às palavras em *Nadsat* baseadas no russo, verificou-se que, na maior parte dos casos, José Luandino Vieira optou pela preservação da gíria, tal como Vasco Gato. Ambos os tradutores utilizaram uma estratégia análoga àquela utilizada por Anthony Burgess. Ou seja, tiveram em conta a fonética das palavras em russo e adaptaram-na ao português, tal como Burgess fez com o inglês.

Na entrevista que lhes foi realizada, ambos os tradutores confirmaram a utilização desta estratégia. A propósito, Vasco Gato explicou por que é que escolheu esta abordagem: ao informar-se sobre a obra, foi para ele um guia saber que, para um leitor de língua inglesa, as palavras em *Nadsat* suscitariam a dúvida se seriam estrangeiras ou não.

O tradutor concluiu que esta dúvida só seria mantida em português se houvesse um “aportuguesamento” do termo.

José Luandino Vieira acrescentou que Burgess, um linguista, podia chegar muito mais a fundo na união e a transferência dos termos russos para o inglês. Porém, explica que, no seu caso, apenas seguiu a sua intuição, derivada do seu trabalho literário.⁸⁶

Em relação aos resultados, verificou-se que houve casos em José Luandino Vieira e Vasco Gato chegaram à mesma tradução, como nos seguintes exemplos:

- “Babusca”/ “babusca” (no original *baboochka*);
- “Chena”/ “chena” (no original *cheena*);
- “Gazeta”/ “gazeta” (no original *gazetta*);
- “Veco”/ “veco” (no original *veck*);
- “Videar”/ “videar” (no original *viddy*).

No entanto, na maioria das vezes, Vasco Gato chegou a soluções de tradução ligeiramente distintas das de José Luandino Vieira, por vezes até começando certas palavras com letras diferentes. Contudo, sublinha-se que estas diferenças não são profundas, como se pode confirmar através dos seguintes exemplos:

- “Bezúmio”/ “bezumo” (no original *bezoomy*);⁸⁷
- “Denque”/ “diengue” (no original *deng*);
- “Horroróico”/ “horrorochoso” (no original *horrorshow*);
- “Jízena”/ “gisna” (no original *jezny*);
- “Malenque”/ “malenco” (no original *malenky*);
- “Pletos”/ “platas” (no original *platties*);
- “Zúbios”/ “zubis” (no original *zoobies*).

⁸⁶ Relembra-se que uma das características da escrita de José Luandino Vieira é a junção do português, a sua língua materna, com o quimbundo, a sua segunda língua.

⁸⁷ Nestes casos e em casos futuros, sempre que se apresentarem as duas soluções de tradução separadas por uma barra, a primeira corresponde à tradução de José Luandino Vieira e a segunda à de Vasco Gato.

Percebe-se que há casos excepcionais em que os tradutores optaram por outra “solução criativa”, ao invés de uma acoplagem entre o russo e o português. No caso da tradução de Vasco Gato tal é visível, por exemplo, em:

- “CUSCO” (no original *kot*);
- “FEUS” (no original *Bog*);
- “HIEDA” (no original *pischa*);

Estas exceções são, contudo, mais frequentes no caso da tradução de José Luandino Vieira, que em certos casos até optou por uma suavização. Exemplos são:

- “ACAGAÇADO” (no original *spoogy*);
- “BARREIRA” (no original *shest*);
- “CINTURA” (no original *tally*);
- “LIDÃO-AIÃO” (no original *oddy-knocky*);
- “TEOS” (no original *Bog*);
- “QUÉ” (no original *cal*).

No que concerne às pouquíssimas palavras pertencentes ao *Core Nadsat* provenientes de outras línguas sem ser o russo (como o alemão ou francês), aferiu-se que Vasco Gato, regra geral, teve em conta a fonética dessas palavras estrangeiras e adaptou-as ao português, tal como fez com a maioria das palavras com origem russa. Na entrevista, o tradutor confirmou o uso desta estratégia. Exemplos são:

- “TACHETOQUE” (no original *tashtook*);
- “VECÊ” (no original *vaysay*).

Já José Luandino Vieira, optou, regra geral, por outra “solução criativa”, ou mesmo por uma suavização, como por exemplo:

- “GUARDARRANHO” (no original *tashtook*);
- “TACO” (no original *shlaga*).

Finalmente, relativamente às poucas palavras que Vincent e Clarke (2017) identificaram como tendo uma etimologia incerta, verificou-se que ambos os tradutores optaram, regra geral, por “soluções criativas”, como por exemplo:

- “Breco”/ “dilim” (no original *golly*);
- “Carçaça”/ “atiçadora” (no original *lighter*).

A única exceção à utilização de uma “solução criativa” foi por parte de José Luandino Vieira no caso da palavra *filly*, para a qual optou pelas suavizações “gozar” ou, na maioria das vezes, “traquinar”.

Proporção das estratégias utilizadas

Considerando a categoria do *Core Nadsat* de forma global, José Luandino Vieira e Vasco Gato usaram as estratégias da preservação e suavização em proporções parecidas (apesar de José Luandino Vieira tender a um maior uso da suavização do que Vasco Gato), tendo sido usada a estratégia da preservação na grande maioria dos casos.

5.5.2. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 2 – Categoria: Morfologia Criativa

Em relação à categoria da Morfologia Criativa, encontram-se casos em que José Luandino Vieira recorre à preservação, mas em que Vasco Gato recorre à suavização, como por exemplo:

- “Trungumtum” (preservação de José Luandino Vieira, no original *boomaboom*);
- “Trovão” (suavização de Vasco Gato, no original *boomaboom*).

Encontram-se casos em que ocorre o contrário, ou seja, em que José Luandino Vieira recorre à suavização, mas em que Vasco Gato recorre à preservação, como por exemplo:

- “Miar” (suavização de José Luandino Vieira, no original *crark*);
- “Cracar” (preservação de Vasco Gato, no original *crark*).

Também se encontram casos em que ambos os tradutores recorreram à suavização, como por exemplo:

- “Apetitoso/ “apetitoso” (no original *appetitish*);
- “Enjoativo”/ “nojento” (no original *sicky*).

Finalmente, encontram-se ainda casos em que ambos os tradutores recorreram à preservação através de uma “solução criativa”, como por exemplo:

- “Cancerouco”/ “Canceroso” (no original *cancery*);
- “Sifilítico”/ “Sifilítico” (no original *syphilised*).

É de referir que Vasco Gato não recorreu à estratégia da omissão, a qual foi utilizada em duas situações por José Luandino Vieira (*sizy* e *yearny*).

Proporção das estratégias utilizadas

Considerando a categoria da Morfologia Criativa de forma global, José Luandino Vieira e Vasco Gato usaram as estratégias da preservação e da suavização, grosso modo, na mesma proporção. Optaram pela preservação da gíria em cerca de metade dos casos e por uma suavização em cerca da outra metade dos casos.

5.5.3. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 3 – Categoria: Palavras Compostas

Em relação à categoria das Palavras Compostas, encontram-se casos em que José Luandino Vieira recorre à preservação, mas em que Vasco Gato recorre à suavização, como por exemplo:

- “Pisa-ovos” (preservação de José Luandino Vieira, no original *boot-crush*);
- “Dar com as botas” (suavização de Vasco Gato, no original *boot-crush*).

Encontram-se casos em que ocorre o contrário, ou seja, em que José Luandino Vieira recorre à suavização, mas em que Vasco Gato recorre à preservação, como por exemplo:

- “Sorri para mim” (suavização de José Luandino Vieira, no original *in-grin*);
- “Intra-sorriso” (preservação de Vasco Gato, o original *in-grin*).

Também se encontram casos em que ambos os tradutores recorreram à suavização, como por exemplo:

- “Balouçar as pernas”/ “cruzar as pernas” (no original *leg-swing*);
- “Metal celeste”/ “metal celestial” (no original *heavenmental*);
- “Vomitado de cerveja”/ “vomitado de cerveja” (no original *beer-vomit*).

Finalmente, encontram-se ainda casos em que ambos os tradutores optaram pela preservação da gíria, como por exemplo:

- “Dança-do-gato”/ “caça-felina” (no original *cat-stalk*);
- “Da peida”/ “manguitar” (no original *up-your-piping*);
- “Gorilhão”/ “parte-costas” (no original *bruiseboy*);
- “Leite-e-etc”/ “leite-e-tal” (no original *milk-plus*);
- “Metete-e-tira”/ “entrissai” (no original *in-out-in-out*);
- “Xexé”/ “rebarbadão” (no original *skitebird*).

Proporção das estratégias utilizadas

Considerando a categoria das Palavras Compostas de forma global, José Luandino Vieira e Vasco Gato usaram as estratégias da preservação e da suavização, grosso modo, na mesma proporção, optando por uma suavização da gíria em cerca de dois terços dos casos e pela preservação da gíria no outro terço.

5.5.4. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 4 – Categoria: Arcaísmos (selecionados)

Quanto à categoria dos arcaísmos, a qual conta com quatro palavras selecionadas, José Luandino Vieira, tal como Vasco Gato, optaram sempre pela preservação da gíria. Dado tamanho reduzido desta categoria, apresentar-se-ão todos os exemplos:

- “Cagaçal”/ “estiga” (no original *mouch*);
- “Cantimerda”/ “chilro” (no original *warble*);
- “Cunque”/ “manhapão” (no original *cutter*);
- “Lasquinha”/ “naifada” (no original *shive*).

Proporção das estratégias utilizadas

Considerando a categoria dos Arcaísmos (selecionados) de forma global, José Luandino Vieira e Vasco Gato usaram sempre a estratégia da preservação da gíria.

5.5.5. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 5 – Categoria: Gíria Rimada

Dado tamanho reduzido da categoria da Gíria Rimada, apresentar-se-ão todos os exemplos:

- “Carcanhol”/ “caro canhol” (no original *pretty-polly*);
- “Chifricão”/ “tiroso” (no original *hound-and-horny*);
- “Gloriosa”/ “tuba” (no original *luscious glory*);
- “Mânfia”/ “manhosa” (no original *sharp*);
- “Vinte-contra-um”/ “vinte-para-um”(no original *twenty-to-one*).

Proporção das estratégias utilizadas

Considerando a categoria da Gíria Rimada de forma global, José Luandino Vieira e Vasco Gato usaram sempre a estratégia da preservação da gíria.

5.5.6. Análise e conclusões retiradas da Tabela Nº 6 – Categoria: Palavras Truncadas

Em relação à categoria das Palavras Truncadas, não se encontraram casos em que José Luandino Vieira recorra à preservação e em que Vasco Gato recorra à suavização.

Encontrou-se apenas um caso em que ocorre o contrário, ou seja, em que José Luandino Vieira recorre à suavização e em que Vasco Gato recorre à preservação:

- “Sífilis” (suavização de José Luandino Vieira, no original *syph*);
- “Sif” (preservação de Vasco Gato, no original *syph*).

Encontraram-se vários casos em que ambos os tradutores decidiram preservar a gíria, como por exemplo:

- “Copofonhista”/ “Bebedolas” (no original *drunkie*);
- “Decrépios”/ “decrepes” (no original *decreps*);
- “Nimas”/ “cino” (no original *sinny*);
- “Sofistoco”/ “sofistiqueiro” (no original *sophisto*).

Finalmente, encontraram-se ainda casos em que ambos os tradutores optaram por uma suavização do *Nadsat*, como por exemplo:

- “Cubículos”/ “cubículos” (no original *cubbies*);
- “Injecção”/ “hipodérmica” (no original *hypo*).

Proporção das estratégias utilizadas

Considerando a categoria das Palavras Truncadas de forma global, José Luandino Vieira e Vasco Gato usaram as estratégias da preservação e da suavização, grosso modo, na mesma proporção, optando pela preservação em pouco mais de metade dos casos, e pela suavização nos restantes.

5.5.7. Análise e conclusões retiradas da Tabela 7- Fala dos Bebés

Por último, relativamente à categoria da Fala dos Bebés, na ampla maioria dos casos, ambos os tradutores preservaram a gíria, através de “soluções criativas” que transmitem um efeito infantil relativamente semelhante ao original. Alguns exemplos são:

- “A-des-cudos-o-par”/ “diz-que-culpa” (no original *appy polly loggies*);
- “Geleiamiamie”/ “compotela” (no original *jammiwam*);
- “Escoliosa”/ “escolunça” (no original *skolliwool*);
- “Tripinha”/ “tripela” (no original *guttiwuts*).

Houve também dois casos em que José Luandino Vieira recorre a uma preservação e Vasco Gato à suavização. Um dos casos é:

- “Mastiganhetando” (preservação de José Luandino Vieira, no original *munchmunch*);
- “Mastigando” (suavização de Vasco Gato, no original *munchmunch*).

Houve, por fim, um caso em que José Luandino Vieira recorre à suavização enquanto Vasco Gato recorre à suavização:

- “Soquear” (suavização de José Luandino Vieira, no original *punchipunch*);
- “Esmurrinhar” (preservação de Vasco Gato, no original *punchipunch*).

Proporção das estratégias utilizadas

Considerando a categoria da Fala dos Bebés de forma global, José Luandino Vieira e Vasco Gato usaram as estratégias da preservação e da suavização, grosso modo, na mesma proporção, optando pela preservação na grande maioria dos casos.

5.7. Análise de estratégia utilizada por Vasco Gato

Constatou-se que na tradução de Vasco Gato, em casos esporádicos, determinada palavra em *Nadsat* original é substituída na sua tradução não pelo equivalente “consagrado” no seu glossário, mas sim pelo equivalente de outra palavra em *Nadsat*.

Um caso ilustrativo desta ocorrência é o seguinte:

- “I viddy all”: expressão utilizada na obra original. *Viddy* é uma palavra em *Nadsat*, cujo significado é “ver”;
- “Eu copatei tudo”: tradução de Vasco Gato da expressão anterior. “Copatar” é o equivalente de Vasco Gato à palavra em *Nadsat copat*, cujo significado é “perceber”.

Verificou-se também que, em certas situações, Vasco Gato cria as “suas” palavras em *Nadsat*, as quais até se encontram listadas nos glossários: “à burna” (cujo significado é “à brava”), “rui” (cujo significado é “caralho”) , “predlagar” (cujo significado é “oferecer”) e “valtronas” (cujo significado é “corno”). Estas palavras substituem, em casos específicos, palavras originais em *Nadsat* que, mesmo tendo equivalente na tradução de Vasco Gato, nesses casos esporádicos não foram usados.

Um caso ilustrativo desta ocorrência é o seguinte:

- “Smiling like bezoomny”: expressão utilizada na obra original. *Bezoomny* é uma palavra em *Nadsat* que significa “louco”;
- “Sorrindo à burna”: tradução de Vasco Gato na expressão anterior. “À burna” é um expressão criada por Vasco Gato cujo significado é “à brava”.

Procurou-se perceber, na entrevista realizada a Vasco Gato, a razão destas substituições. O tradutor explica que tal ocorreu porque nessas expressões a solução inventada por Burgess não resultaria em português. Isto é, numa expressão idiomática ou provérbio inglês, o autor emprega uma palavra em *Nadsat* que encaixa naquela expressão. Se o tradutor correspondesse diretamente, a expressão não resultaria, o que explica as suas substituições ou invenções.

Esta estratégia seguida por Vasco Gato, até onde se conseguiu constatar no presente estudo, não foi utilizada por José Luandino Vieira. Sendo assim, a título ilustrativo, José Luandino Vieira traduziu as expressões “I viddy all” para “Já videei tudo” e “Smiling like bezoomny” para “A sorrir, todo bezúmino”, mantendo os seus equivalentes destas palavras em *Nadsat* (“videar” e “bezúmino”).

CONCLUSÃO

Na presente dissertação realizou-se todo um percurso em torno da obra “A Clockwork Orange”, do seu autor Anthony Burgess e dos seus tradutores em Portugal, José Luandino Vieira e Vasco Gato. Espera ter-se outorgado uma maior visibilidade a uma obra extremamente rica a diversos níveis, que estranhamente parece ter sido pouquíssimo abordada ao nível dos Estudos de Tradução no contexto português. De igual forma, espera ter-se prestado um tributo a Anthony Burgess, autor de inúmeras obras que, apesar de abordarem temas profundos e relevantes, são pouco conhecidas e traduzidas no nosso país. Intentou-se, além do mais, dar relevância aos dois tradutores de “A Clockwork Orange” em Portugal. No caso de José Luandino Vieira, confirmou-se que a tradução deste romance consistiu numa exceção no seu percurso profissional, pois foi a sua única tradução alvo de publicação. Por outro lado, Luandino Vieira destacou-se na escrita literária, tendo sido galardoado com inúmeros prémios. A sua história de vida é no mínimo extraordinária e a sua literatura contribuiu largamente para dar uma voz aos oprimidos pelo sistema colonial. Desvendou-se que o processo de junção do português e o quimbundo, característico da sua escrita, serviu de influência para a sua tradução do *Nadsat*. Ainda mais, teve-se conhecimento, pelas palavras do próprio José Luandino Vieira, sobre o que o levou a traduzir esta obra num Portugal ainda sob o jugo da ditadura. Luandino Vieira traduziu o romance a pedido do Editor da Edições 70 porque estava a necessitar da remuneração, para além de considerar a tradução deste livro um desafio. Foi também revelado que a tradução passou pela censura, uma vez que a mesma não se apercebeu da verdadeira natureza do conteúdo do romance. Com relação a Vasco Gato, para além de se dedicar ativamente à tradução, é um poeta com relevância no panorama português. Em suma, pretendeu-se também dar destaque a estas duas figuras, à sua produção artística, à sua criatividade, numa tentativa de lhes conferir uma visibilidade poucas vezes atribuída aos tradutores.

A metodologia utilizada para a realização da presente dissertação, a qual conjugou uma análise da literatura, entrevistas aos tradutores de “A Clockwork Orange”, o contacto com a Editora Alfabeta e a elaboração de tabelas comparativas, revelou-se satisfatória para responder às duas perguntas de investigação.

Posto isto, no quarto capítulo, após um enquadramento teórico sobre o fenómeno da retradução, responde-se à primeira pergunta de investigação: *Que fator(e)s conduziu(ram) à retradução de A Clockwork Orange em Portugal?* Concluiu-se que o derradeiro fator que levou à retradução desta obra relaciona-se, visivelmente, com o interesse editorial. Por certo, o mercado editorial e a garantia nas vendas são fortes fatores

que conduzem à prática da retradução. As editoras não ignoram os interesses comerciais respeitantes às traduções e retraduições, as quais podem constituir um potencial de *marketing*. No caso específico da retradução de “A Clockwork Orange” em Portugal, foi a Editora Alfabeta, e não o tradutor (o qual nem conhecia sequer a tradução de Luandino Vieira) que teve a iniciativa da publicação de uma nova tradução, aproveitando a ocasião do lançamento da Edição Restaurada de 2012 pela Penguin Random House, da qual a Editora Alfabeta é uma chancela. Esta edição inclui vários paratextos e o último capítulo (que não consta na tradução de José Luandino Vieira), os quais teriam, por conseguinte, de ser traduzidos de raiz. Além disso, a Editora acreditou que seria interessante recriar do zero todo o universo linguístico tão particular de “A Clockwork Orange”, por via de uma composição do texto mais próxima do original. Isto está de acordo com a estratégia comercial mencionada por Milton e Torres (2003): a retradução atrairia mais publicidade por se tratar de um produto novo e fresco, mais próximo do original e “mais preciso” do que as traduções anteriores. Não é de esquecer que as edições da tradução de José Luandino Vieira já se encontravam esgotadas no mercado e os direitos de autor das mesmas já não se encontravam vigentes, o que serviu como impulsionador para a vontade editorial de se publicar uma nova tradução no nosso país.

O estudo de caso da retradução desta obra em Portugal, tal como outros estudos de caso desenvolvidos por vários investigadores, demonstra que nem sempre a Hipótese da Retradução de Antoine Berman responde à pergunta *porque é que se retraduz?*, existindo muitos outros fatores que poderão variar de caso para caso. Apela-se à realização de mais estudos sobre retradução, área muito rica e simultaneamente complexa, mas notavelmente inexplorada em Portugal. Para rematar, aproveita-se a oportunidade para expor a opinião de Vasco Gato em relação à prática da retradução: «Por mim, acho completamente válido. Aliás, acho que a insatisfação de quem faz a tradução, a insatisfação final já é uma pista para o caso de que não existe “a tradução” do livro “A Laranja Mecânica” [...]. Existem traduções, existem aproximações. Porque no fundo, todas as traduções estão contaminadas por este processo de recriação, toda a tradução é “reescrever”». Na mesma linha, José Luandino Vieira, quando questionado acerca da pertinência da retradução, afirma o seguinte: «Eu penso que é absolutamente legítimo e em alguns casos absolutamente essencial. Há justificações literárias que permitem uma nova tradução. Há sempre a questão da subjetividade do tradutor, da interpretação do mundo em que vive».

No que tange ao capítulo do *Nadsat*, primeiramente tentou-se compreender, com o devido pormenor, esta gíria inventada por Anthony Burgess. Aferiu-se que, para além do russo, muitas são as influências apontadas ao *Nadsat*, e que a sua identificação tem sido uma questão problemática. Vincent e Clarke (2017) decidem abordar esta problemática através de um estudo que utiliza métodos de *corpus*, com a finalidade de identificar de forma mais precisa os elementos pertencentes ao *Nadsat*. Dada a precisão desta investigação, decidiu-se utilizar as palavras identificadas por Vincent e Clarke (2017) como base para as tabelas comparativas do presente trabalho. Após uma análise dessas mesmas tabelas, de um ponto de vista das estratégias utilizadas pelos tradutores, conseguiu-se finalmente responder à segunda pergunta de investigação: *Quais foram as principais estratégias utilizadas pelos dois tradutores de A Clockwork Orange em Portugal relativamente à tradução do Nadsat?*

Considerou-se que as estratégias da preservação e suavização, as quais são apontadas como sendo muito utilizadas na tradução de gírias, serviriam como uma boa base para a análise a realizar, com as necessárias adaptações.

Verificou-se que, do ponto de vista de resultados finais, a tradução do *Nadsat* de Vasco Gato apresenta, de facto, inúmeras diferenças relativamente à tradução de José Luandino Vieira. Tais diferenças parecem mais do que justificadas, visto que não existe nenhuma tradução consagrada para nenhuma das palavras em *Nadsat*, uma gíria criada de raiz por Anthony Burgess, conferindo a cada um dos seus tradutores uma ampla liberdade criativa. Não obstante, após a análise realizada às sete tabelas comparativas, com um foco nas estratégias da preservação e suavização, concluiu-se que, em todas as categorias, os tradutores utilizaram, grosso modo, as estratégias da preservação e da suavização numa proporção semelhante. Para além do mais, no que concerne à categoria mais numerosa, mais relevante e mais frequente, o *Core Nadsat*, Vasco Gato optou, na grande maioria dos casos, pela preservação da gíria, ao ter em conta a fonética das palavras, realizando uma adaptação à língua portuguesa, (ou seja, um “aportuguesamento” destas palavras), exatamente a mesma estratégia aplicada por José Luandino Vieira. Ao optarem por esta estratégia, os tradutores seguiram, precisamente, a mesma linha de Anthony Burgess.

Embora não constitua um resultado direto da análise das tabelas comparativas, ao longo da realização do presente trabalho, observou-se o claro uso de uma estratégia por parte de Vasco Gato que parece não ter sido usada por José Luandino Vieira. Na tradução de Vasco Gato, certas palavras em *Nadsat* utilizadas no original são substituídas não pelo

equivalente listado no glossário, mas sim por um equivalente de outra palavra em *Nadsat*. Ademais, constatou-se que, em outros casos, igualmente esporádicos, Vasco Gato cria as “suas” palavras em *Nadsat* que substituem, em expressões específicas, palavras originais em *Nadsat* que, na verdade, possuíam já um equivalente na sua tradução. Em síntese, o tradutor explica que tal ocorreu porque nessas expressões a solução inglesa inventada não resultaria em português, e se correspondesse diretamente, a expressão não resultaria, o que justifica as suas substituições ou invenções.

Não se pode deixar de aludir a uma questão curiosa. Concluiu-se que a estratégia do “aportuguesamento” das palavras em *Nadsat* é a estratégia prevalente nas traduções de José Luandino Vieira e Vasco Gato. Todavia, reparou-se que, no caso do Brasil, o retradutor Fábio Fernandes, ao contrário de Néelson Dantas, o primeiro tradutor, procurou não “aportuguesar”, sempre que possível, as palavras em *Nadsat*. Fábio Fernandes revela que se afastou desta estratégia de modo a preservar o estranhamento e se diferenciar claramente da tradução de Néelson Dantas, apontando que na época da sua tradução, nos anos 70, o “aportuguesamento” era um procedimento normal. Repara-se contudo, sem se pretender emitir nenhum tipo de julgamento, que Fábio Fernandes acaba por se afastar da estratégia original utilizada por Burgess.

Ainda em relação ao *Nadsat*, com um maior foco noutras categorias, como a Gíria Rimada ou a Fala dos Bebés, é notório o esforço criativo dos tradutores em Portugal. As traduções de *appy polly loggies* para “a-des-cudos-o-par” (tradução de José Luandino Vieira) e para “diz-que-culpa” (tradução de Vasco Gato) revelam claramente a imaginação dos tradutores em funcionamento. Mas estas criações estão longe de ser aleatórias. Como afirma José Luandino Veiria: «arrogava-me ao direito de fazer criações que tivessem qualquer lógica linguística no nosso sistema linguístico, que é o português. Não era inventar por inventar».

Como já foi referido, neste trabalho não foi possível apurar o uso de uma terceira estratégia apontada como relevante na tradução de gírias - a estratégia da compensação - pois para tal seria impreterível a realização de um outro estudo que ultrapassaria nitidamente o âmbito desta dissertação, mas que poderá consistir, certamente, no ponto de partida para uma nova investigação. Da mesma maneira, seria interessante, num momento posterior, investigar sobre a tradução das onomatopeias, mencionadas por alguns autores como constituintes do *Nadsat*. Destaca-se que este tipo de estudos são, mais uma vez, escassos no nosso país.

Como foi possível verificar no decorrer da revisão da literatura, diversas foram as abordagens dos vários tradutores de “A Clockwork Orange”, e diversas as soluções aplicadas. A título ilustrativo, em países como a Polónia, o romance foi alvo de duas traduções sincrónicas, tendo sido aplicadas estratégias assaz distintas no que toca à tradução do *Nadsat*. O caso da Polónia mostra como a conotação de determinada língua num determinado país pode influenciar o processo de tradução de uma obra como “A Clockwork Orange”. Noutros países, como a Itália, a tradutora, em vez de preservar a origem russa do *Nadsat*, na ampla maioria dos casos preferiu utilizar vocabulário italiano, sejam regionalismos, dialetos, linguagem literária ou especializada. Mesmo no Brasil, o retradutor, Fábio Fernandes, procurou afastar-se da estratégia do “aportuguesamento” empregue pelo primeiro tradutor, Néilson Dantas, e pelos dois tradutores em Portugal.

Não se hesita em afirmar que incontáveis são os desafios que os tradutores têm de enfrentar para traduzir uma obra do cariz de “A Clockwork Orange”. A título ilustrativo, como revela Vasco Gato, o principal desafio na tradução do romance centrou-se em manter a fluidez do texto e a credibilidade das palavras em *Nadsat* em português. Acrescenta que a parte da criação das palavras também constituiu um elemento desafiante. No fim, salienta que o seu objetivo foi criar um resultado credível numa língua na qual se verifica a intromissão de uma outra “língua estranha”.

Conclui-se que “A Clockwork Orange” é uma obra que leva a criatividade ao limite e que representa um caso paradigmático de tradução. Nada melhor do que encerrar a presente dissertação com a opinião de José Luandino Vieira em relação ao trabalho dos tradutores deste romance em terras lusitanas. Nas suas palavras:

Ambos os tradutores de “A Laranja Mecânica” enfrentaram o desafio com seriedade e no sentido, sem maltratar o Burgess, de também não ficar de fora.

José Luandino Vieira

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fontes primárias

Burgess, A. (2016a). *A Laranja Mecânica*. Lisboa: Alfaguara Portugal.

Burgess, A. (1999). *A Laranja Mecânica*. Lisboa: Planeta de Agostini.

Burgess, A. (2012). *A Clockwork Orange*. [PDF]. Disponível em:

https://books.google.pt/books?id=fVnqpwpwphxeAC&dq=A+Clockwork+Orange&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s

2. Fontes secundárias

Aaltonen, S. (2003). Retranslation in the Finnish theatre. *Cadernos de Tradução*, 1(11), 141-159. doi: 10.5007/6180

Al-Yateem, N. (2012). The effect of interview recording on quality of data obtained: A methodological reflection. *Nurse researcher*. 19(4), 31-35. doi: 10.7748/nr2012.07.19.4.31.c9222

Amaral, V. A. (2019). Broadening the notion of retranslation. *Cadernos de Tradução*, 39 (1): 239-259. doi: 10.5007/2175-7968.2019v39n1p239

Anderson, T., Kanuka, H. (2003). *E-research: Methods, strategies, and issues*. Boston: Allyn and Bacon.

Berg, B. L. (2009). *Qualitative research Methods For The Social Sciences*. Boston: Allyn and Bacon.

Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*. 13(4), 1-7. doi: 10.4000/palimpsestes.596

Biswell, A. (2016). Em Burgess, A., *A Laranja Mecânica* (pp.9-27). Lisboa: Alfaguara Portugal.

Blonskytė, M., Petronienė, S. (2013). Translation of the Russian Nadsat Slang in Anthony Burgess' Novel *A Clockwork Orange* into Lithuanian. *Studies about Languages*. 22, 62-70. doi: 10.5755/j01.sal.0.22.4293

- Bogic, A. (2010). Anthony Burgess in French Translation: Still ‘as Queer as a Clockwork Orange. *Canadian Association for Translation Studies. Young Researchers Selected Papers*. Disponível em:
<http://act-cats.ca/wp-content/uploads/2015/04/Bogic-Anna.-Anthony-Burgess-in-French-Translation.-CATS.-Young-researchers-selected-papers.-2010.pdf>
- Brisset, A. (2004). Retraduire ou le corps changeant de la connaissance: sur l’historicité de la traduction. *Palimpsestes*, 15, 39-69. doi: 10.4000/palimpsestes.1570
- Brownlie, S. (2006). Narrative Theory and Retranslation Theory. *Across Languages and Cultures*, 7(2), 145-170. doi: 10.1556/Acr.7.2006.2.1
- Burgess, A. (1990). *You’ve had your time*. Londres: Heinemann. Disponível em:
<https://books.google.pt/books?id=9AvZAgAAQBAJ&hl=pt-PT>
- Burgess, A. (1998). A Prefatory Word. Em: *A Clockwork Orange: a Play with Music* (iv-ix). Disponível em:
https://books.google.pt/books?id=C-PTAwAAQBAJ&dq=%E2%80%9CA+Clockwork+Orange:+a+Play+with+Music%E2%80%9D&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s
- Burgess, A. (1986). Introduction. Em: *A Clockwork Orange*. Nova Iorque: W.W.Norton.
- Burgess, A. (2016b). Doce de Laranja Mecânico. Em: Burgess, A. *A Laranja Mecânica* (pp.301-307). Lisboa: Alfabeta Portugal.
- Burgess, A. (2016c). Sinopse de A Laranja Mecânica 2004. Em: Burgess, A. *A Laranja Mecânica* (pp.317-321). Lisboa: Alfabeta Portugal.
- Cesco, A., et al (2017). Entrevista com Fábio Fernandes. *Cadernos de Tradução*, 37(3), 393-405. doi: 10.5007/2175-7968.2017v37n3p393
- Clarke, J. (2017). *The Aesthetics of Anthony Burgess*. Disponível em:
[https://books.google.pt/books?id=JLg7DwAAQBAJ&dq=The+Aesthetics+of+Anthony+Burgess+\(Clarke,+2017\)&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s](https://books.google.pt/books?id=JLg7DwAAQBAJ&dq=The+Aesthetics+of+Anthony+Burgess+(Clarke,+2017)&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s)
- Conley, T., Cain, S. (2006). *Encyclopedia of Fictional and Fantastic Languages*. Westport: Greenwood Press.
- Cunha, A. (2011). “Processos dos 50”: memórias da luta clandestina pela independência de Angola. *Subculturas juvenis*, 8, 87-96. doi: 10.4000/ras.543

- Davies, E.E. (2003). A Goblin or a Dirty Nose?. *The Translator*, 9(1), 65-100. doi: 10.1080/13556509.2003.10799146
- Dexter, G. (2007). *Why not Catch-21 : the stories behind the titles*. Londres. Frances Lincoln.
- Dumas, B. K., Lighter, J. (1978). Is Slang a Word for Linguists? *American Speech*, 53, 5-17.
- Elbe, C.C. (1996). *Slang and Sociability. In-Group Language among College Students*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Gambier, Y. (1994). La retraduction, retour et détour. *Meta*, 39(3), 413–417. doi: 10.7202/002799ar
- Gambier, Y. (2011). La retraduction : Ambiguïtés et défis. Em: Monti, E.; Schnyder, P. (eds.) *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes* (pp. 49-66). Paris: Editions Orizons.
- García Morilla, A. (1995). A Clockwork Orange: Reflexiones Sobre Una Traducción Prospectiva. Em: Martín-Gaitero, R. (Ed). *Encuentros Complutenses en torno a la Traducción: Vol. V.* (pp. 309-317). Disponible em: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_v/38_garcia.pdf
- Ginter, A. (2003). Slang as the Third Language in the Process of Translation: A Clockwork Orange in Polish and Russian, 295-304. Disponible em: <http://www.rastko.rs/filologija/stil/2003/21Ginter.pdf>
- Gürçağlar, Ş.T. (2009). Retranslation. Em Baker, M. e Saldana, G. (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies*. (pp. 232-235). Abingdon. Routledge.
- Halliday, M.A.K. (1976). Anti-Languages. *American Anthropologist*, 78(3), 570-584. doi: 10.1525/aa.1976.78.3.02a00050
- Harvey, K. (1995). A Descriptive Framework for Compensation. *The Translator*, 1(1), 65-86. doi: 10.1080/13556509.1995.10798950
- Hervey, S., Higgins, I. (1992). *Thinking Translation: A Course in Translation Method*. Londres & Nova Iorque: Routledge .
- Hyman, S. E. (1963). Afterword. Em: *A Clockwork Orange*. Nova Iorque: W.W. Norton.

- Koskinen, K., Paloposki, O. (2003). Retranslations in the Age of Digital Reproduction. *Cadernos de Tradução*, 1(11), 19-38. doi: 10.5007/%x
- Koskinen, K., Paloposki, O. (2010). Retranslation. *Handbook of Translation Studies*, 1, 294-298. doi: 10.1075/hts.1.ret1
- Leech, G., Short, M. (2007). *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Pearson Longman.
- Macêdo, T. (1992). O 'pretoguês' e a literatura de José Luandino Vieira. *Alfa*. 36, 171-176. Disponível em:
<https://www.researchgate.net/publication/267693364> O 'pretogues' e a literatura de Jose Luandino Vieira
- Maher, B. (2010). Attitude and Intervention: A Clockwork Orange and Arancia meccanica. *New Voices in Translation Studies*, 6, 36-51. Disponível em:
<http://www.iatis.org/images/stories/publications/new-voices/Issue6-2010/article-maher-2010.pdf>
- Malamatidou, S. (2017). Creativity in translation through the lens of contact linguistics: a multilingual corpus of A Clockwork Orange, *The Translator*, 23(3), 292-309. doi: 10.1080/13556509.2017.1294043
- Mattos, T., Faleiros, A. (2014). A noção de retradução nos estudos da tradução: um percurso teórico. *Revista Letras Raras*, 3(2), 35-57. doi: 10.35572/rlr.v3i2.307.
- Milton, J; Torres, M.H.C. (2003). Apresentação. *Cadernos de Tradução*, 1(11), 9-17. doi: 10.5007/%x
- Milton, J. (2001). Translating Classic Fiction for Mass Markets. The Brazilian Clube do Livro, *The Translator* 7(1), 43–69. doi: 10.1080/135565509.2001.10799084
- Monti, E. (2011). Introduction: La retraduction, un état des lieux. Em: Monti, E.; Schnyder, P. (Eds.) *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes*. (pp. 9-29). Paris: Editions Orizons.
- Morrison, B. Introduction. (2011). Em: Burgess, A., *A Clockwork Orange*. Disponível em:
https://books.google.pt/books?id=qUI8pbpCnJUC&dq=clockwork+orange+pen+guin&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s
- Newmark, P. (1988). *Textbook of Translation*. New Jersey: Prentice Hall.

- Noletto, I. A. C., Costa, M. T.A. (2017). Nadsat - The Language of Violence: from Novel to Film. *Ilha do Desterro*, 70(1), 257-26. doi: 10.5007/2175-8026.2017v70n1p257
- Oliver, D. G., Serobich, J. M., Mason, T. L. (2005). Constraints and Opportunities with Interview Transcription: Towards Reflection in Qualitative Research. *Social Forces*. 84(2), 1273-1289. doi: 10.1353/sof.2006.0023
- Pavlušová, I. (2014). Reverse Naturalization of A Clockwork Orange by A. Burgess. *Journal of Translation and Interpretation*, 7(1), 62-72. Disponível em: http://www.skase.sk/Volumes/JTI08/pdf_doc/05.pdf
- Poucke, P. V., Gallego, G. S. (2019). Retranslation in context. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, 39(1), 10-22. doi: 10.5007/2175-7968.2019v39n1p10
- Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St Jerome.
- Ramos Pinto, S. (2009). How important is the way you say it?: A discussion on the translation of linguistic varieties. *Target*, 21(2), 289-307. doi: 10.1075/target.21.2.04pin
- Rogers, S. D. (2011). *Dictionary of Made Up Languages*. Avon: Adams Media.
- Sanders, N. (2016). Constructed languages in the Classroom. *Language*, 92(3), 192-204. doi: 10.1353/lan.2016.0055
- Shuttleworth, M., Cowie, M. (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Press.
- Susam-Sarajeva, S. (2003). Multiple-entry Visa to Travelling Theory: Retranslations of Literary and Cultural Theories. *Target*, 15 (1), 1–36. doi: 0.1075/target.15.1.02sus
- Tod, A. (2006). Interviewing. Em Gerrish, K., Lacey, A., (Eds.) *The Research Process in Nursing* (pp.337-52). Oxford: Blackwell Publishing.
- Topa, F. (2014). *Luandino Por (Re)conhecer: Uma entrevista, estórias dispersas, bibliografia*. Disponível em: [http://web.letras.up.pt/ftopa/Livros/18.%20Luandino%20por%20\(re\)conhecer.pdf](http://web.letras.up.pt/ftopa/Livros/18.%20Luandino%20por%20(re)conhecer.pdf)
- Venuti, L. (2004). Retranslations: The creation of value. Em: Faull, K.M. (Ed.). *Translation and Culture* (pp. 25-38). Lewisburg: Bucknell University Press.

- Vincent, B. (2017). Nadsat, the anti-language of A Clockwork Orange. Benet Vincent identifies the distinctive features of Nadsat, the teen argot of Anthony Burgess's A Clockwork Orange. *Babel: The language magazine*, 19, 34-41. Disponível em: <https://cloud.3dissue.com/18743/41457/106040/issue19new/index.html?r=18>
- Vincent, B., Clarke, J. (2017). The language of A Clockwork Orange: A corpus stylistic approach to Nadsat. *Language and Literature*, 26(3), 247-264. doi: 10.1177/0963947017706625
- Windle, K. (1995). Two Russian Translations of A Clockwork Orange, or the Homecoming of Nadsat, *Canadian Slavonic Papers*, 37(1-2), 163-185. doi: 10.1080/00085006.1995.11092087
- Zaro, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. Em: Noguera F.R., Zaro, J.J., (Eds). *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales* (pp.21-34). Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

3. Webgrafia

- AbeBooks. (2020). Clockwork Orange by Burgess, first edition. Consultado a 29/04/2020. Disponível em: <https://www.abebooks.co.uk/servlet/SearchResults?an=Burgess&bi=0&bx=on&ds=30&fe=on&kn=Heinemann+Not+Reprint&recentlyadded=all&sortby=1&sts=t&tn=Clockwork+Orange&x=53&y=12&yrh=1962&yrl=1962>
- AbeBooks. (2020). Clockwork Orange, Norton. Consultado a 29/04/2020. Disponível em: <https://www.abebooks.com/servlet/SearchResults?bi=0&bx=off&ds=30&pn=Norton&recentlyadded=all&sortby=0&tn=Clockwork+Orange&x=0&y=0&yrh=1963&yrl=1963>
- Arquivo Nacional Torre do Tombo. (2008). Sociedade Portuguesa de Escritores. Consultado a 24/04/2020. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4334624>

Célia. (24/08/2009). Opinião: A Laranja Mecânica, de Anthony Burgess. [Publicação em blogue]. Consultado a: 02/05/2020. Disponível em:

<https://www.estantedelivros.com/2009/08/a-laranja-mecanica.html>

Companhia das Ilhas. (2020). Daqui Ninguém Entra. Consultado a 1/05/2020. Disponível em:

<https://companhiadasilhas.pt/books/daqui-ninguem-entra/>

Coventry University. (2017). Breaking Down Nadsat Into Categories. Consultado a: 19/04/2020. Disponível em:

<http://ponyingthesloves.coventry.domains/uncategorized/breaking-down-nadsat-into-categories/>

Coventry University. (2020). Our project. Consultado a: 19/04/2020. Disponível em:

<http://ponyingthesloves.coventry.domains/>

Coventry University. (2020). Project members. Consultado a: 19/04/2020. Disponível em:

<http://ponyingthesloves.coventry.domains/about-2/>

David Robson, BBC. (2016). The secret “anti-languages” you’re not supposed to know. Consultado a: 10/04/2020. Disponível em:

<https://www.bbc.com/future/article/20160211-the-secret-anti-languages-youre-not-supposed-to-know>

Dicionário Estraviz. (2020). Consultado a: 11/04/2020. Disponível em:

<https://estraviz.org/Quimbundo>

Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. (2006). Biografia: José Luandino Vieira. Consultado a 20/04/2020. Disponível em:

<http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=9476>

Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. (2018). Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Vasco Gato: BIO (3ª pessoa). Consultado a 30/04/2020. Disponível em:

<http://portugalguadalajara2018.dglab.gov.pt/vasco-gato>

Editora Alfabeta Portugal. (2020). Consultado a: 2/05/2020. Disponível em:

<https://www.gostodeler.pt/libros/a-laranja-mecnica/MES-066668>

Editorial Caminho. (2020). Luanda. Consultado a 22/04/2020. Disponível em:

<http://www.caminho.leya.com/pt/literatura/historica/luanda/>

Encyclopedia Britannica. (2020). A Clockwork Orange: a novel by Burgess. Consultado a 2/05/2020. Disponível em:

<https://www.britannica.com/topic/A-Clockwork-Orange-novel>

Encyclopedia Britannica. (2020). Cockney: dialect. Consultado a 12/03/2020.

Disponível em:

<https://www.britannica.com/topic/Cockney>

Fórum português de literatura. A Clockwork Orange / A Laranja Mecânica - Anthony Burgess. Consultado a 3/05/2020. Disponível em:

<http://www.bbde.org/viewtopic.php?t=2335>

Grupo Almedina. (2011). Edições 70. Consultado em: 28/04/2020. Disponível em:

<http://www.grupoalmedina.net/?q=node/7>

Jornal Tornado Online. (2019). Luandino Vieira. Consultado a 23/04/2020. Disponível em:

<https://www.jornaltornado.pt/luandino-vieira/>

Jornal Tornado Online. (2015). “Todos os actos da nossa vida têm a marca daquilo que o poder nos impõe”. Consultado a 20/05/2020. Disponível em:

<https://www.jornaltornado.pt/um-dos-mais-promissores-poetas-portugueses-da-nova-geracao-vasco-gato/>

Livraria Almedina. (2020). A Laranja Mecânica. Consultado a 4/05/2020. Disponível em:
<https://www.almedina.net/a-laranja-mec-nica-1564013313.html>

Manchester Metropolitan University. (2020). Staff profile: Prof. Andrew Biswell.
Consultado a 20/05/2020. Disponível em:
<http://www2.mmu.ac.uk/english/staff/profile/index.php?id=1>

Observador. (2019). Vasco Gato, o poeta a caminhar sobre as ruínas do humano.
Consultado a 30/04/2020. Disponível em:
<https://observador.pt/2019/03/03/vasco-gato-o-poeta-a-caminhar-sobre-as-ruinas-do-humano/>

Penguin Random House. (2020). A Clockwork Orange. Consultado a 4/05/2020.
Disponível em:
<https://www.penguin.co.uk/books/108/1087566/a-clockwork-orange/9780434021512.html>

Porbase: Base Nacional de Dados Biográficos.(2020). A Laranja Mecânica. Consultado a 2/05/2020. Disponível em:
<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=158JJ722224N6.638&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=porbase&ri=&term=a+laranja+mec%C3%A2nica&index=.GW&x=11&y=9&aspect=subtab11>

Portal da Literatura. (2013). José Luandino Vieira. Consultado a 21/04/2020. Disponível em:
<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2273>

Prasad Mahabal. (2018). Elizabethan Era Language. Consultado a: 15/04/2020.
Disponível em:
<http://elizabethanenglandlife.com/elizabethan-era-language.html>

RTP: Rádio e Televisão de Portugal.(2007). Luandino Vieira recusou Prémio Camões por já não escrever há muito tempo. Consultado a 22/04/2020. Disponível em:

https://www.rtp.pt/noticias/cultura/luandino-vieira-recusou-premio-camoes-por-ja-nao-escrever-ha-muito-tempo_n160185

The International Anthony Burgess Foundation. (2020). A Clockwork Orange. Consultado a 12/03/2020. Disponível em:

<https://www.anthonyburgess.org/a-clockwork-orange/>

The International Anthony Burgess Foundation. (2020). A Clockwork Orange and the Critics. Consultado a 16/03/2020. Disponível em:

<https://www.anthonyburgess.org/a-clockwork-orange/a-clockwork-orange-and-the-critics/>

The International Anthony Burgess Foundation. (2020). A Clockwork Orange on film. Consultado a 15/03/2020. Disponível em:

<https://www.anthonyburgess.org/a-clockwork-orange/a-clockwork-orange-film/>

The International Anthony Burgess Foundation. (2020). Anthony Burgess: a brief life. Consultado a 7/03/2020. Disponível em:

<https://www.anthonyburgess.org/about-anthony-burgess/burgess-a-brief-life/>

The International Anthony Burgess Foundation. (2020). Dystopias: Burgess and George Orwell. Consultado a 15/03/2020. Disponível em:

<https://www.anthonyburgess.org/twentieth-century-dystopian-fiction/dystopias-burgess-george-orwell/>

The Official Web Site of Writer & Poet Blake Morrison. (2020). About Blake Morrison. Consultado a: 20/05/2020. Disponível em:

<http://www.blakemorrison.net/>

União dos Escritores Angolanos. (2013). Luandino Vieira. Consultado a 21/04/2020. Disponível em:

<https://www.ueangola.com/bio-quem/item/872-luandino-vieira>

Wook. (2006). José Luandino Vieira: Prémio Camões 2016. Consultado a 20/04/2020.

Disponível em:

<https://www.wook.pt/autor/jose-luandino-vieira/15732>

APÊNDICE I

Transcrição das entrevistas realizadas a José Luandino Vieira e a Vasco Gato

Transcrição da entrevista a José Luandino Vieira

Entrevista concedida a 23/02/2020, em Viana do Castelo, Portugal

Nota introdutória

Primeiramente, tem lugar uma apresentação entre a investigadora e José Luandino Vieira. Começa uma conversa informal, ainda sem ser alvo de gravação. No âmbito desta conversa, fala-se sobre a tradução de Vasco Gato, e entre outras temáticas, José Luandino Vieira menciona a prática da tradução durante a sua estadia no Campo de Concentração do Tarrafal, a qual realizava para preencher o tempo e exercitar a memória. Nesta conversa também refere aspectos relevantes para a entrevista, os quais volta a referir a partir do início da gravação, altura em que começam as perguntas preparadas para a presente dissertação. As perguntas realizadas pela investigadora encontram-se a negrito para as diferenciar das respostas de José Luandino Vieira.

O que o levou a traduzir “A Clockwork Orange?”

Trabalhava numa editora, que foi o único emprego que arranjei quando me deram liberdade condicional do Campo do Tarrafal. O editor era meu amigo e ele recebeu o exemplar de “A Laranja Mecânica”, em inglês, como opção para traduzir e editar em Portugal. Depois mostrou-me aquilo e perguntou-me: “tu não queres aceitar este desafio?” O que me levou a aceitar foi o facto de ele ter concordado em pagar-me aquilo “por fora”, portanto, como um “extra”. E eu tinha mulher e filhos e precisava de garantir a subsistência da família. E depois disse “isto é um desafio porque o Burgess cria aqui uma linguagem nova”. “És capaz de fazer isto?”. Eu pensei que em três meses fazia a tradução... Um ano depois ainda não tinha terminado. E aceitei por essas duas razões, mas a primeira foi mesmo por que eu disse: “por 5 mil escudos eu traduzo isso”. Ele disse: “eu pago”. Mas depois, éramos amigos, discutíamos, isto é, falávamos muito sobre os livros que ele recebia como opção para traduzir e publicar nas Edições 70... E a segunda razão foi essa: era um desafio. De maneira que fiz, entreguei, foi publicado. Nunca mais fiz traduções.

Na altura, quando o seu colega lhe mostrou a obra, já a tinha lido anteriormente?

Não. Em 1972 se calhar era difícil ter lido Anthony Burgess...

Mas então, não tinha lido nenhuma obra do autor?

Não, não tinha.

Ao realizar a sua tradução, consultou a tradução de Nélson Dantas, que foi realizada no Brasil, no mesmo ano, em 1972?

Nem sabia que tinha sido traduzido no Brasil. E já viu as datas? É anterior?

Sim, é anterior, de 1972. E a tradução brasileira mais recente foi realizada mais ao menos na mesma altura da tradução do Vasco Gato.

Estou a ver pela primeira vez. Já se passaram cinquenta e tal anos e portanto posso estar enganado. Mas na altura não, não tive conhecimento da outra tradução.

Também lá está, foi muito simultâneo.

Eu não sei, se calhar... O editor, o Soares da Costa, talvez também tivesse decidido mandar vir o livro para o editar e publicar em Portugal por ter sabido que haveria uma tradução brasileira. Também pode ser. Mas a mim não me disse.

Lembra-se em que edição original se baseou para realizar a sua tradução?

Era um *paperback*, uma ediçãozinha da Penguin, se não me engano. É aquela que o logótipo tem um pinguim. Sim, é a Penguin.

Mas teve de ser uma edição sem o último capítulo, certo?

Sim, sim. Certo.

Mas então não deveria ser uma edição americana?

Bem... a Penguin pode estar em Nova Iorque ou em Londres, ou coisa assim, não sei.

Pois, porque as edições britânicas têm o último capítulo, mas as americanas não.

Eu vou procurar na minha biblioteca, porque eu tenho um exemplar da primeira edição da minha tradução e depois a reedição dessa tradução minha. E penso que tenho... é que isso está para lá metido num lado qualquer, mas penso que tenho um exemplar da edição em inglês. Eu vou procurar. E eu depois como tenho o seu contacto, se encontrar digo.

Muito obrigada pela gentileza. A tradução da obra foi publicada sem problema, mesmo numa época ainda de censura?

A tradução foi publicada e circulou sem problemas, já que a censura não percebeu a natureza do livro e para além disso pensou que aquilo era algo “que ninguém lê”.

Neste momento gostaria de me focar no *Nadsat*, ou como o Luandino lhe chama, o “Nadescente”, ou seja, a linguagem ou a gíria criada por Burgess. Visto que é uma linguagem que não existe na vida real, a sua tradução vai depender, digamos, do processo criativo dos tradutores. Gostaria de saber qual foi a sua abordagem em relação ao *Nadsat*, pelo menos inicialmente nas palavras com origem no russo.

Eu convenci-me que talvez fosse possível fazer com o português e o russo o que o Burgess fez com o inglês e o russo. Eu era muito novo e muito burro e estava convencido que, conhecendo os mecanismos de formação de novos termos, de gíria, de calão, e mesmo termos da língua portuguesa em Angola, pelo contacto com a minha segunda língua, que é o quimbundo, da região cultural onde eu sou, que conhecendo eu esses processos, com os mesmos mecanismos, podia criar, entre aspas, neologismos para a tradução. Fiz aquilo que já costumava fazer no meu trabalho literário como escritor, com a utilização da minha língua materna e uma língua cultural. Na cultura angolana faz-se isso facilmente. E eu convenci-me que podia fazer isso com duas línguas, o russo e o português... Pensei que isso era fácil. Quanto ao resultado, até hoje de vez em quando leio e envergonho-me, mas enfim... Olho para aquilo e penso: “devia ter pensado noutra coisa”, mas eu pensava nos 5 mil escudos.

Então, só para esclarecer, no caso destas palavras com origem no russo, como me acaba de dizer, optou por preservar o *Nadsat* através de um “aportuguesamento” das palavras em russo, ou seja, optou por seguir, grosso modo, o mesmo processo para o português que o Burgess usou para o inglês, optou por pensar como ele pensou...

Sim, usei o mesmo critério dele. Ele era linguista, ele podia chegar muito mais fundo ao fazer a união, a transformação, dos termos do russo para o inglês, a acoplagem do russo com o inglês. Mas no meu caso só usei a minha intuição derivada do meu trabalho literário com o português e o quimbundo.

Até agora falamos sobre as palavras com origem no russo. Mas há casos esporádicos em que há palavras com origem noutras línguas, como é o exemplo de *tashtook*, palavra baseada no alemão. Vasco Gato utiliza o mesmo método de “infiltrar” o alemão no português. O Luandino, neste exemplo, já optou por outra solução criativa (“guardarranhos”) fugindo ao alemão.

Sim, bem... Enfim, tudo isso que me está a dizer leva-me à conclusão que ambos os tradutores de “A Laranja Mecânica” enfrentaram o desafio com seriedade e no sentido, sem maltratar o Burgess, também não ficar de fora.

Sim, até porque para além da preservação da gíria, ambos os tradutores podiam ter recorrido a omissões, a suavizações através do uso do português padrão. E apesar de por vezes ambos os tradutores recorrerem a estas estratégias, parecem ser casos esporádicos. Até agora o foco da nossa conversa tem sido as palavras baseadas no russo, mas o *Nadsat* está cheio de outras criações, tais como é o caso de *appy polly loggies*, que o Luandino traduziu para “a-des-cudos-o-par”. Qual foi a sua abordagem?

Nesses casos arroguei-me o direito de criar também. Se ele criou... Agora, já não sei que tipo de traduções eu fiz, mas arrogava-me ao direito de fazer criações que tivessem qualquer lógica linguística no nosso sistema linguístico, que é o português. Não era inventar por inventar.

Para finalizar, qual é a sua opinião sobre a prática de retradução de obras?

Eu penso que é absolutamente legítimo e em alguns casos absolutamente essencial. Há justificações literárias que permitem uma nova tradução. Há sempre a questão da subjetividade do tradutor, da interpretação do mundo em que vive.

Nota final

Após a gravação, segue-se uma breve conversa informal entre a investigadora e José Luandino Vieira, bem como a despedida e os respetivos agradecimentos ao tradutor.

Transcrição da entrevista a Vasco Gato

Entrevista concedida a 22/02/2020, em Póvoa de Varzim, Portugal

Nota introdutória

Primeiramente, tem lugar uma apresentação entre a investigadora e Vasco Gato. Começa uma conversa informal, ainda sem ser alvo de gravação. Seguidamente, realizam-se as perguntas preparadas para a presente dissertação e inicia-se a gravação. As perguntas da investigadora encontram-se a negrito para as diferenciar das respostas de Vasco Gato.

Quais foram os fatores que levaram a esta nova tradução de “A Laranja Mecânica”, ou seja, à retradução desta obra?

A nova tradução de “A Laranja Mecânica” foi uma iniciativa da editora, a Alfaguara. A editora é que me contactou para fazer a tradução. Já não me recordo exatamente dos termos, mas poderá ter tido a ver com o facto da tradução corresponder a uma edição em que é incluído o último capítulo e onde até se juntam outros cadernos que se juntam no fim, etc. Ou seja, fazer uma edição mais completa.

Consultaste a tradução do José Luandino antes de fazer a tua tradução? E se sim, influenciou-te?

Eu não vi a tradução do Luandino antes da fazer a minha tradução para não me sentir encaminhado. O desafio pareceu-me ser mais produtivo e mais interessante através de um confronto direto com o texto, ou seja, tentar encontrar as soluções sem a influência prévia da outra tradução e ter a oportunidade da obra ser um caso único de tradução. Há mais algumas obras assim...mas por vezes é com dialetos, ou regionalismos, coisas mais na literatura americana... Mas não assim um caso tão radical de inventar uma gíria a partir de outra língua, sem guia, porque não havia esse guia do glossário na edição inicial. Isso fez com que se tornasse mais interessante para mim partir do zero, ir “às cegas” e entrar um bocadinho no desafio de qualquer leitor, que é entrar no texto e procurar soluções para os obstáculos que vão surgindo. Julgo que, também já lá vão muitos anos, no final consultei glossários compilados, portanto eram capazes de ser do Luandino ou da versão

brasileira. Mas já tinha terminado, ou seja, quando terminei o meu próprio glossário fui ver as outras soluções.

Nos estudos sobre retradução aponta-se que, por vezes, o tradutor tem uma nova leitura da obra e propõe-se, portanto, a traduzir a obra novamente. Mas por tudo o que disseste, não foi este o caso...

Não. Como te dizia, não conhecia a tradução do Luandino. Portanto, não foi um caso em que me propusessem e eu dissesse: “realmente a tradução anterior não está à altura”. Não se tratou de uma tradução a competir contra a tradução anterior. Aceitei mesmo pela questão do desafio de fazer algo do zero, pronto. E a minha carreira como escritor também influenciou a minha escolha.

Apesar de não teres tido contacto com a tradução de Luandino, já tinhas tido algum contacto prévio com a obra de Anthony Burgess antes de decidires aceitar esta tradução?

Eu tenho um caso particular que é, embora eu traduza ficção - é o meu sustento, a minha vida profissional - na verdade a minha preferência enquanto leitor e a minha prática enquanto escritor é a poesia. Acontece-me frequentemente lidar com um autor que muita gente conhece, muita gente já leu, mas eu não li, porque as minhas leituras seguem outros caminhos. Isso acontece-me muito. Só para relativizar, isto não aconteceu só no caso do Burgess, há outros autores conhecidos que eu nunca li.

Vamos agora focar-nos mais no *Nadsat*. Nos estudos que pude consultar até agora deparei-me com o facto de os tradutores terem seguido diversas estratégias. Por exemplo, uma das versões polacas baseia-se no inglês e não no russo para a tradução do *Nadsat*, ou numa das versões russas o tradutor optou por utilizar a gíria do próprio país, em vez de usar outra língua como o inglês como base para a recriação do *Nadsat*... Ou seja, parecem existir muitas soluções. Há aqui todo um processo de criação. Como descreverias a tua principal abordagem em relação ao *Nadsat*, pelo menos no que diz respeito àquela maioria de palavras com base no russo ou mesmo àquelas poucas com base em outras línguas, que dois investigadores recentemente

incluiram numa categoria chamada *Core Nadsat*? Dou-te um exemplo: *horrorshow* transformaste em “horrorochoso”, *drat* em “draça”, *zoobies* em “zubis”...

Sim exatamente. O “aportuguesamento” das palavras em russo e noutras línguas foi a estratégia mais usada. Ou seja, acabei por utilizar a mesma técnica que o Burgess usou para o *Nadsat* original. “Peguei” na fonética da palavra russa e dei-lhe um cunho, uma “roupagem” portuguesa. Tentei-me aproximar do autor. Li coisas sobre o livro enquanto o traduzi e antes do traduzir e de facto, o que foi para mim um guia, foi saber que, para um leitor inglês, as palavras suscitariam a dúvida “isto é uma palavra estrangeira, ou não é?”. Portanto, esta dúvida só é mantida no português se “aportuguesarmos” o termo.

Pois, é que até seguiste a estratégia, regra geral, em palavras com outras origens, como o *tashtook* que vem do alemão, que traduziste como “tachetoque”.

Sim, segui a mesma técnica que com as palavras russas. Se calhar até porque eu estudei alemão tentei respeitar o que Burgess fez, a “importação” da palavra alemã.

Em relação ao *Nadsat*, sabemos que não é só composto por este *Core Nadsat* que te falava, mas também tem outras influências, como a gíria rimada *cockney*, truncagens, outras palavras inventadas... Exemplos são *appy polly loggies* que tu traduziste para “diz-que-culpa” ou *in-out-in-out* que tu traduziste para “entrissai”.

Agora estou-me a lembrar, dessas rimas, do *cockney*... Tive de usar a minha imaginação, alguns casos foi o que me aparecesse...Tinha de ver caso a caso, o que precisares podemos contactar por e-mail e eu vejo.

Obrigada pela disponibilidade! Agora falando de outro caso que dá para constatar ao ler a tua tradução e ao consultar o teu glossário... é que tu criaste algumas palavras em *Nadsat*, que não existem no original, e que “substituem” outras palavras em *Nadsat* do original. Como no caso “smiling like bezoomny” e tu dizes “sorrindo à burna”... Há casos também em que tu em vez de usares a tradução que tinhas já “consagrado” para a palavra em *Nadsat* do original, preferiste usar outra. Passo-te a explicar com um exemplo: no original é “making up our rassoodocks” e tu

traduziste para “a tentar puxar pelo gúliwer” e não “a tentar puxar pela rassudoca”.

Isto aconteceu porque nesses contextos, nessas expressões, a solução inglesa inventada, a palavra que o Burgess usou, no português não resultaria, não é? Imagina uma expressão idiomática ou provérbio inglês, o autor usa uma palavra em *Nadsat* que encaixa naquela expressão. Se eu correspondesse diretamente, não resultaria, daí as minhas invenções. Ou seja, são casos em que o português não resultaria se eu usasse a tradução direta para a palavra, pois essa expressão não faria sentido. Em português a expressão idiomática seria “puxar pela cabeça” ou seja, “puxar pelo gúliwer”, e não “puxar pela mente” ou seja, “puxar pela rassudoca”. Nestes casos tentei que a expressão fizesse sentido e português, usando na mesma o *Nadsat*.

Sim, acho que estou a perceber. Eu reparei nesta questão e queria mesmo compreender. Também não são assim muitos casos em que isto ocorre.

Não, não são muitas vezes.

Visto tudo isto, voltamos um pouco ao início, quando disseste que esta tradução seria um desafio. Podes então explicar-me com mais pormenor quais foram os principais desafios ao fazeres esta tradução?

O principal desafio centrou-se na fluidez, em manter a fluidez. Mesmo para os leitores ingleses, que sofrem daquele estranhamento, existe uma fluidez, uma integração daquelas palavras, daqueles adjetivos, como se existisse mesmo uma gíria que eles pudessem conhecer, afinal todas as cidades têm a sua gíria. Eu que sou de Lisboa posso dizer uma coisa que vocês do Norte não percebem... Mas para os falantes locais esse discurso é fluído. Então esse foi o desafio, manter a fluidez apesar de as palavras serem estranhas, serem credíveis no português. Terem o formato, os sufixos das palavras portuguesas, ou seja, criar a proximidade com o português e que isso resultasse num discurso fluído, coloquial, jovem. Quis também manter uma coerência. A parte da criação das palavras também foi um desafio. No fim o meu objetivo era criar um resultado credível numa língua em que há a intromissão de uma língua esquisita.

Para terminar, qual é a tua opinião sobre a retradução de obras?

Por mim, acho completamente válido. Aliás, acho que a insatisfação de quem faz a tradução, a insatisfação final já é uma pista para o caso de que não existe “a tradução” do livro “A Laranja Mecânica”. E este é um caso extremo, mas pronto, não existe “a tradução” de um livro como “Crime e Castigo”. Existem traduções, existem aproximações. Porque no fundo, todas as traduções estão contaminadas por este processo de recriação, toda a tradução é “reescrever”.

Nota final

Após a gravação, segue-se uma breve conversa informal entre a investigadora e Vasco Gato, bem como a despedida e os respetivos agradecimentos ao tradutor.

APÊNDICE II

**Correspondência via e-mail com a Editora Alfaguara Portugal,
chancela da Penguin Random House**

Correspondência via e-mail com a Editora Alfaguara Portugal, chancela da Penguin Random House

Boa tarde,

Frequento o segundo ano do Mestrado em Tradução Especializada no Instituto de Contabilidade e Administração do Porto e neste momento encontro-me a realizar a minha dissertação, a qual se foca nas duas traduções de "A Laranja Mecânica" em Portugal, a primeira de José Luandino Viera e a segunda de Vasco Gato, publicada pela Alfaguara, Chancela da Penguin, Uma das perguntas de investigação relaciona-se com os factores que levaram à publicação de uma nova tradução da obra, daí ser importante obter uma perspectiva em termos editoriais.

Desta forma, gostaria de saber se seria possível auxiliarem-me em relação aos factores que levaram à publicação de uma tradução da obra ou se seria possível fornecerem-me o contacto de quem me pudesse auxiliar.

Muito agradecida desde já pela atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Viviana García Rodríguez

Captura de ecrã 1: Primeiro e-mail enviado à Alfaguara Portugal, chancela da Penguin Random House, contendo as questões pertinentes para a presente investigação.

Estimada Viviana,

Muito obrigada pela sua mensagem.

A nossa decisão de encomendar uma nova tradução para "A Laranja Mecânica" baseou-se primeiramente no facto de ser uma tradução de uma edição restaurada do romance, que não só inclui novos textos do autor (como o prólogo e o epílogo) como apresenta algumas alterações em relação a edições anteriores.

É uma edição baseada no original dactilografado por Burgess em 1961. Além disso, acreditámos que seria interessante recriar do zero todo o universo linguístico tão particular do romance e incluímos até um glossário feito pelo tradutor.

Vasco Gato fez um trabalho extenso e primoroso de tradução desta obra e acreditamos que a sua tradução do século XXI baseada numa composição do texto mais próxima do original ajudou a conquistar novos públicos para este clássico da literatura do século XX.

Atenciosamente,

Penguin Random House
Grupo Editorial

Av. da Liberdade, 245, 7-A, Lisboa 1250-143

correio@penguinrandomhouse.com

Captura de ecrã 2: E-mail de resposta da Editora Alfaguara Portugal, respondendo às questões colocadas.

Boa tarde,

Antes de mais, agradeço imenso a vossa rápida e atenciosa resposta. As informações foram certamente de uma utilidade preciosa para a investigação.

Se fosse possível, gostaria apenas de confirmar, se as edições com a tradução de José Luandino Vieira já se encontravam esgotadas no mercado aquando da realização da vossa tradução.

Muitíssimo obrigada pela vossa atenção e colaboração,

Viviana Rodríguez.

Captura de ecrã 3: E-mail de resposta à Editora Alfaguara Portugal, contendo uma nova pergunta relevante para a investigação.

Bom dia,

Efectivamente, as edições com tradução de Luandino Vieira já estavam esgotadas e os direitos de autor dessa edição já não eram vigentes.

Obrigada.

Cumprimentos

Penguin Random House
Grupo Editorial

Av. da Liberdade, 245, 7-A, Lisboa 1250-143

correio@penguinrandomhouse.com

Captura de ecrã 4: E-mail de resposta da Editora Alfaguara Portugal, contendo a resposta à questão realizada.

APÊNDICE III

Tabelas comparativas

TABELA Nº 1 - CATEGORIA: CORE NADSAT

Nadsat original	Tradução de José Luandino Vieira (“Nadescente”)	Tradução de Vasco Gato (“Nadsate”)	Significado
Baboochka	Babusca	Babusca	Avózinha, mulher velha
Banda	Banda	Banda	Gangue
Bezoomny	Bezúmio	Bezumo	Louco, pessoa louca
Biblio	Biblio	Bíblia	Biblioteca
Bitva	Bíteva	Bitva	Luta
Bog	Teos	Feus	Deus
Bolnoy	Bolnóio	Bolno	Doente
Bolshy	Bolshóio	Bolcho	Grande
Brat	Brete	Brato	Irmão
Bratchny	Bratecheno	Bracheno	Cabrão
Britva	Briva	Britva	Faca
Brooko	Bruco	Bruco	Barriga
Brosat	Brossar	Broçar	Cair
Bugatty	Bugato	Bugato	Rico
Cal	Qué	Cal	Merda
Cantora	Cántor	Contora	Escritório
Carman	Carmão	Carma	Bolso
Chai	Chai	Chai	Chá
Chasha	Chacha	Chasca	Copo
Chasso	Chasso	Chasso	Guarda (de prisão)
Cheena	Chena	Chena	Mulher

Cheest	Chestar	Xistar	Limpar, lavar
Chelloveck	Cheloveco	Cheloveco	Pessoa
Chepooka	Chapouca	Chepuca	Disparate
Choodessny	Chudesnico	Chudesnoso	Maravilhoso
Cluve	Cluvo	Cluvo	Bico
Collocoll	Colocol	Colacolo	Sino
Crast	Crastar	Crastar	Roubar
Creech	Grichar	Crechar	Gritar
Dama	Dama	Dama	Senhora
Ded	Dede	Dede	Avô, homem velho
Deng	Denque	Diengue	Dinheiro
Devotchka	Debócheça	Devosca	Rapariga
Dobby	Dóbio	Dobo	Bom
Domy	Dome	Doma	Casa
Dook	Ponta dum corno	Duco	Traço
Dorogoy	Dorogóio	Dorogoso	Valioso
Drats	Draçar	Dratar	Luta/lutar
Droog	Druco	Drugo	Amigo/companheiro
Dva	Devá	Devá	Dois
Eegra	Igra	Igra	Jogo
Eemya	Émia	Ímia	Nome
Filly	Gozar/ traquinar	Filar	Brincar, meter-se com
Forella	Forela	Forela	Velha jarreta
Gazetta	Gazeta	Gazeta	Jornal
Glazz	Gleze	Glazo	Olho

Gloopy	Glúpido	Glupo	Estúpido, parvo
Golly	Breco	Dilim	Unidade de dinheiro
Goloss	Golossa	Guloça	Voz
Goober	Gubre	Gubo	Lábio
Gooly	Gulhar	Guliar	Caminhar
Gorlo	Gorlo	Gorlo	Garganta
Govoreet	Govoritar	Govorar	Falar
Grazhny	Grazénico	Grasno	Porco
Grazzy	Grazento	Grazo	Sujo
Gromky	Gronco	Gronco	Alto (som)
Groody	Grude	Grudo	Seio
Gruppa	Grupa	Grupa	Gangue, grupo
Gulliver	Galiva	Gúliver	Cabeça
Hen-korm	Dinheirame	Ralca	Dinheiro miúdo
Horrorshow	Horroróico	Horrorochoso	Bom, bem
Interessovat	Interessovatar	Interessovar	Interessar
Itty	Itar	Itar	Ir
Jeezny	Jízena	Gisna	Vida
Kartoffel	Cartofa	Cartofa	Batata
Keeshkas	Quíscas	Quiscas	Intestinos
Kleb	Clé	Clebe	Pão
Kloutch	Cluche	Clicha	Chave
Knopka	Noca	Cnopco	Botão
Kopat	Capatar	Copatar	Perceber

Koshka	Cosca	Cusca	Gata
Kot	Cóte	Cusco	Gato
Krovvy	Crove	Crovo	Sangue
Kupet	Copetar	Cupir	Comprar
Lapa	Lapa	Lapa	Pata
Lewdies	Liúdes	Ludos	Pessoas
Lighter	Carcaça	Atiçadora	Mulher (velha)
Litso	Liso	Litso	Cara
Lontick	Lontico	Lontica	Fatia, pedaço
Lovet	Luvetar	Lovitar	Apanhar, prender
Lubbilub	Labilambe	Liubliar	Fazer amor
Malchick	Máchico	Malchico	Rapaz
Malenky	Malenque	Malenco	Pequeno, pouco
Maslo	Maslo	Maslo	Manteiga
Merzky	Méřzico	Mersco	Asqueroso, feio, imundo
Messel	Méssel	Messel	Pensamento
Mesto	Mesto	Mesto	Lugar
Millicent	Milicem	Milicento	Agente da polícia
Minoota	Minuta	Minuta	Minuto
Molodoy	Melodoia	Molodo	Jovem
Moloko	Molco	Moloco	Leite
Moodge	Mujo	Mujino	Homem
Morder	Morda	Morda	Focinho
Mozg	Mosga	Mosgue	Cérebro
Nachinat	Nascinar	Nachinar	Começar

Nadmenny	Nadaménio	Nadamenoso	Arrogante
Nadsat	Nadescente	Nadsate	Adolescente
Nagoy	Nagoio	Nago	Nu
Nazz	Palermóide	Nage	Nome Nota: Luandino interpretou como um insulto ao Mr. Deltoid, e não ao nome dele.
Neezhnies	Níjenes	Nijnis	Cuecas
Nochy	Notche	Notche	Noite
Noga	Noga	Noga	Pé/perna
Nozh	Nóza	Noge	Faca
Nuke	Nacar	Nurrar	Cheirar
Oddy knocky	Lidão-aião	Odenoque	Sozinho
Odin	Ódine	Odine	Um
Okno	Ocna	Ocno	Janela
Oobivat	Ubivatar	Ubivatar	Esquecer
Ookadeet	Ucaditar	Urrodar	Abandonar/partir
Ooko	Oco	Uco	Orelha
Oomny	Úmnico	Úmnio	Esperto
Oozhassny	Uzássinos	Urrasnos	Terrível
Oozy	Uza	Uge	Corrente
Osoosh	Ossuchar	Oçuchar	Secar
Otchkies	Ósquios	Osques	Óculos
Peet	Pitar	Pitear	Beber
Pischcha	Picha	Hieda	Comida

Platch	Plachar	Plachar	Chorar
Platties	Pletos	Platas	Roupas
Plenny	Plene	Plénio	Prisioneiro
Plesk	Plesco	Plesco	Salpico
Pletcho	Plecho	Pleixo	Ombro
Plott	Pelote	Plote	Corpo
Podooshka	Podusca	Podusca	Almofada
Pol	Pol	Pol	Sexo
Polezny	Poléznico	Polesnoso	Útil
Pony	Poniar	Ponimar	Compreender
Poogly	Pulheado	Pugado	Assustado
Pooshka	Pusca	Pusca	Arma, pistola
Prestoopnick	Estrupenique	Prestupnoso	Criminoso
Privodeet	Provideitar	Privoditar	Acompanhar, levar a algum lado
Prod	Prodar	Prodar	Vender
Ptitsa	Petiza	Petiça	Rapariga
Pyahnitsa	Pianhista	Pianiço	Bêbedo
Rabbit	Rabitar	Rabitar	Trabalhar
Radosty	Radóstia	Radosta	Alegria
Raskazz	Rascás	Rascaz	História
Rassoodock	Rassudoca	Raçudoca	Mente
Raz	Raza	Raz	Vez, ocasião
Razdraz	Rasdrás	Rasdraz	Irritado
Razrez	Razesgar	Rasvarar	Rasgar, destruir
Rooker	Ruca	Ruca	Braço, mão

Rot	Rota	Rota	Boca
Sabog	Sabôco	Sabogo	Sapato
Sakar	Sácar	Sácaro	Açúcar
Sammy	Sâmia	Samoso	Generoso
Scoteena	Escotina	Escotina	Besta, animal
Shaika	Shaica	Chaica	Gangue
Sharries	Sherres	Charicos	Testículos
Shest	Suavização: barreira	Cheste	Pau
Shilarny	Tuza	Chilarna	Preocupação/desejo
Shiyah	Chia	Chiaio	Pescoço
Shlaga	Suavização: taco	Chelague	Bastão/espada (?)
Shlapa	Chalapa	Chilupa	Chapéu
Shlem	Chelelmo	Chelão	Capacete
Shoom	Chum	Chume	Barulho
Shoot	Shuto	Chuto	Palerma
Skorry	Escorre	Escoroso	Rápido
Skrik	Agatanhar	Berranhar	Berrar
Skvat	Escavatar	Revatar	Agarrar
Sladky	Seládico	Esládoco	Doce
Sloochat	Esluchatar	Celuchatar	Acontecer
Sloosh/Slooshy	Esluchir	Soluchar	Ouvir, escutar
Slovo	Eslovo	Eslovo	Palavra
Smeck	Desmecar	Esmecar	Rir
Smot	Esmoitar	Esmotrar	Olhar

Sneety	Senite	Esnito	Sonho
Sobirat	Sopiratar	Sobirar	Apanhar, prender
Soomka	Sunca	Sunca	Mulher velha
Soviet	Sovieto	Soviete	Conselho
Spat	Espasca	Espato	Dormir
Spatchka	Espasca	Espato	Sono
Spoogy	Acagaçado	Espugivado	Aterrorizado
Starry	Estérrico	Estário	Velho, antigo
Strack	Estraque	Estraque	Horror
Tally	Cintura	Tália	Cintura
Tashtook	Guardarranho	Tachetoque	Lenço
Tass	Tassa	Cupa	Taça
Tolchock	Atolchocar	Tolchocar	Sovar
Toofles	Tuflas	Tuflas	Pantufas
Tree	Tri	Tri	Três
Vareet	Varitar	Varitar	Cozinhar (figurado)
Vaysay	Vavocê	Vecê	Casa de banho
Veck	Veco	Veco	Pessoa/homem
Vellocet	Velocete	Velocete	Droga
Veshch	Vesca	Veche	Coisa
Viddy	Videar	Videar	Ver, olhar
Voloss	Volossa	Voloz	Cabelo
Von	Vone	Vom	Mau cheiro
Vred	Veredar	Vredar	Magoar
Yahma	Iama	Iama	Buraco

Yahoodies	Abraõezes	Iarrudos	Judeus
Yahzick	Iázica	Iazica	Língua
Yarbles	Tímbalos	Iarblas	Testículos
Yeckate	Iecatar	Iecatar	Ir (de transporte)
Zammechat	Zamichétio	Zamechato	Notável
Zasnoot	Zaznoitar	Zasnar	Adormecer/dormir
Zheena	Zina	Gena	Mulher
Zoobies	Zúbios	Zubis	Dentes
Zvonock	Zavonóquio	Vanoca	Campainha
Zvook	Esvuco	Zevuco	Barulho, som

TABELA Nº 2 - CATEGORIA: MORFOLOGIA CRIATIVA

<i>Nadsat</i> original	Tradução de José Luandino Vieira (“Nadescente”)	Tradução de Vasco Gato (“Nadsate”)	Significado
Appetitish	Apetitoso	Apetitoso	Qualquer uma das traduções
Blueing	«Beco todo azulado »	«a azular-nos ambos os lados»	Emitir luz azul
Boomaboom	Trunguntum	Trovão	Trovão
Cancer	Cancerilho	Cancro	Cigarro
Cancery	Cancerouco	Canceroso	Desgastado por fumar
Clowny	De palhaço	Apalhaçado/palhacento/ de palhaço	Apalhaçado/idiota
Chain	Acertar com a corrente/às correntadas/arrancar à corrente/chicotear/levar uma correntada/dar com a corrente	Acertar com a corrente/ dar com a corrente/arrancar com a corrente/dar uma correntada/	Qualquer uma das traduções
Crunk	Devorar	Regalar	Comer vigorosamente
Crark	Miar	Cracar	Miar
Egging	«Enquanto o ovo ia »	« Entre ovo e torrada»	Comer um ovo
Globby	Gordo (-ó gordo garrafa de fedento azeite barato)	Mistelosa	Gorduroso
Gorgeosity	Esplenditude/esplendor	Esplendência/deslumbramento	Beleza
Howly	Fazer com grunhidos/todo lamúrias	Gemendo/aos gemidos	Choroso/ Lamuriento
Pusspots	Bichanecos/bichanosos	Bichanudos	Gatos
Sicky	Enjoativo	Nojento	Qualquer uma das traduções
Sizy	-	Volumoso	Volumoso
Syphilised	Sifilítico	Sifilítico	Civilizado
Teeheehee	Ti hi hi ti	Hihihis	Rir

Vibraty	Vibração	Vibrático	Trémulo
Yearny	-	Saudoso	Saudoso

TABELA Nº 3 - CATEGORIA: PALAVRAS COMPOSTAS

<i>Nadsat original</i>	Tradução de José Luandino Vieira (“Nadescente”)	Tradução de Vasco Gato (“Nadsate”)	Significado
Afterlunch	De tarde/ Da parte da tarde	Após o almoço/ À tardinha	Qualquer uma das traduções
Auto-teams	Grupos-auto	Tripulação de um automóvel	Tripulação de um automóvel
Beer-vomit	Vomitado de cerveja	Vomitado de cerveja	Qualquer uma das traduções
Boot-crush	Pisa-ovos	Dar com as botas	Esmagar com as botas
Bruiseboy	Gorilhão/Gorila	Parte-costas	Valentão
Cat-stalk	Dança-do-gato	Caça-felina	Perseguir como um gato
Disc-bootick	Discoboteca	Butique dos discos	Loja de discos
Disc-cupboard	Armário de discos	Estante de discos	Qualquer uma das traduções
Firegold	Sumodouro	Fogo Dourado	Whisky ou bebida alcohólica semelhante
Floor-dirt	Lixo do chão	Porcaria	Lixo do chão
Fly-dirt	Cagadela de mosca	Porcaria de mosca	Qualquer uma das traduções
Four-in-a-bar	A quatro tempos	Quaternário	Compasso quaternário (divisão musical)
Frog-dancing	Dança do sapo	Dança de sapo	Dançar como um sapo
Gang-size	Seis o máximo para um grupo	Seis o limite máximo para a dimensão dos bandos	Qualquer uma das traduções
Heavenmetal	Metal celeste	Metal celestial	Som celestial emitido pelos metais (instrumentos)
Hip-swing	Remexer das ancas	Requebro de anca	Qualquer uma das traduções
In-grin	Sorri para mim	Intra-sorriso	Sorriso interior
In-out-in-out	Mete-e-tira	Entrissai	Relação sexual
In-the-land	(veco)-das-viagens	Lá na terra	Sob o efeito de drogas

Job-age	Idade de trabalhar	Idade de trabalhar	Qualquer uma das traduções
Kick-boots	Botas	Botas da biqueirada	Botas próprias para pontapear
Leg-swing	Balouçar as pernas	Cruzar as pernas	Qualquer uma das traduções
Letter-hole	Caixa do correio	Ranhura postal	Qualquer uma das traduções
Lickturn	Molhar os dedos	Lambivirar	Molhar os dedos para virar uma página
Lip-music	Língua de fora/ Música com os lábios	Música labial	Som emitido com os lábios a imitar flatulência
Lip-trump	Cornetada com os beiços	Trombeta labial	Som emitido com os lábios a imitar flatulência
Milk-plus	Leite-e-etc	Leite-e-tal	Leite misturado com drogas
Not-driver	O que não era motorista	Não-condutor	Passageiro de um veículo
Police-auto	Ramona	Carro-patrolha	Carro-patrolha
Scrawled-over	Escalavrado	Gatafunhado	Coberto de graffitis
Siren-howl	Uivo de sirene	Gemido de sirene	Som emitido por uma sirene
Skitebird	Xexé	Rebarbadão	Termo ofensivo
Sleepglue	Colado com ramela	Cola hipnótica	Remela nos olhos quando se acorda
Sponge-meat	Pasta de carne	Carne esponjosa	Tipo de carne processada
Staja	Penies	Prista	Prisão Estatal
Synthemesc	Sintemescla	Sintesmeque	Mescalina sintética (substância)
Tick-tocker	Tiquetaca	Tiquetaco	Coração
Toast-crunch	Torrada desaparecia	Entre torrada	Comer torrada
Tooth-clean	Chupar os dentes	Lavar os dentes	Lavar os dentes
Twist-arm	Nó-de-braços	Terção do braço	Persuasivo(?)
Ultra-violence	Ultraviolência	Ultraviolência	Violência extrema

Up-your-piping	Da-peida	Manguitar	Fazer gesto obsceno com o dedo do meio da mão
Winter-bare	Vestido de Inverno	«Que o Inverno desfolhou»	Paisagem despojada

TABELA Nº 4 – CATEGORIA: ARCAÍSMOS (selecionados)

<i>Nadsat original</i>	Tradução de José Luandino Vieira (“Nadescente”)	Tradução de Vasco Gato (“Nadsate”)	Significado
Cutter	Cunque	Manhapão	Dinheiro
Mouch	Cagaçal	Estiga	Comida
Shive	Lasquinha	Naifada	Pedaço (de pão)
Warble	Cantimerda	Chilro	Melodia

TABELA Nº 5- CATEGORIA: GÍRIA RIMADA

<i>Nadsat original</i>	Tradução de José Luandino Vieira (“Nadescente”)	Tradução de Vasco Gato (“Nadsate”)	Significado
Hound-and-horny	Chifricão	Tiroso	Piroso
Luscious Glory	Gloriosa	Tuba	Juba
Pretty-polly	Carcanhol	Caro Canhol	Dinheiro
Sharp	Mânfia	Manhosa	Rapariga
Twenty-to-one	Vinte contra um	Vinte-para-um	Diversão

TABELA Nº 6 - CATEGORIA: PALAVRAS TRUNCADAS

<i>Nadsat</i> original	Tradução de José Luandino Vieira (“Nadescente”)	Tradução de Vasco Gato (“Nadsate”)	Significado
Alc	Nota: a palavra apenas aparece no último capítulo, inexistente nesta tradução	álcool	Álcool
Cubies	Cubículo	Cubículo	Qualquer uma das traduções
Decreps	Descrépio	Decrepes	Pessoa decrepita
Drencrom	Drencomol	Drencrome	Adrenocromo (substância)
Drunkie	Copofonhista	Bebedolas	Bêbedo
Em	Eme	Eme	Mãe
<p>Flip</p> <p>«a flip dark chill winter bastard [evening]»</p> <p>«we had flip horrorshow boots»</p> <p>«a flip yell for the millicents»</p> <p>there was flip horrorshow takings that nochy»</p> <p>Nota: estas ocorrências correspondem ao último capítulo</p> <p>«a flip dark chill winter bastard [evening]»</p> <p>«Flip horrorshow takings »</p>	<p>«uma sacana de noite negra de inverno, muito fria»</p> <p>«trazíamos horroróicas botas» (omissão)</p> <p>«se abriu num belo berro pelos milicens»</p> <p>«naquela noite fizemos uma bruta fêria horroróica»</p> <p>-</p> <p>-</p>	<p>«essa [noite] cabrona toda invernos»</p> <p>«calçávamos umas botas todas horrorochosas»</p> <p>«um grito desvairado a chamar os milicenos»</p> <p>«nessa noite guardava um horrorochoso recheio»</p> <p>«essa [noite] cabrona toda invernos»</p> <p>«receitas bem horrorochosas»</p>	Muito

Gon	Gono	Gon	Gonorreia
Guff	Gargalhada/ gargacejalhada/cascalhada/risada	Grizada	Gargalhada
Hypo	Injecção	Hipodérmica	Hipodérmica
Pee	Pê	Pê	Pai
Pot	Pança	Pança	Barriguinha (?)
Poops	Pupilos	Paspalhos	Pupilos
Rozz	Roza	Roz	Agentes da polícia
Sinny	Nimas	Cino	Cinema
Sophisto	Sofistoco	Sofistiqueiro	Pessoa sofisticada
Stetho	Esteto	Esteto	Estetoscópio
Syph	Sífilis	Sif	Sífilis
Timps	Timbales	Tímpanos	Tímpano (instrumento musical)
Unders	Subes	Subes	Subordinados

TABELA Nº 7- CATEGORIA: FALA DOS BEBÉS

<i>Nadsat original</i>	Tradução de José Luandino Vieira (“Nadescente”)	Tradução de Vasco Gato (“Nadsate”)	Significado
Appy Polly Loggies	A-des-cudos-o-par	Diz-que-culpa	Desculpa
Baddiwad	Rufieco	Mauzão	Rufia Mauzão
Eggiweg	Ovovo	Ovelas	Ovo
Guttiwut	Tripinha	Tripela	Intestino
Jammiwam	Geleiamiame	Compotela	Compota
Skolliwoll	Escoliosa	Escolunça	Escola
Munchmunch	Mastiganhetando	Mastigando	Mastigar ruidosamente
Punchipunch	Soquear	Esmurrinhar	Soquear
Purplewurple	Purpuruláceo	Arrotheadinho	Roxo
Ticklewickle	Fosquinha	Fazer cócegas	Fazer cócegas