



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Rodrigo Bilhalva Moncks

A Laranja Mecânica no Brasil: Análise das traduções e recepção da obra e de Anthony
Burgess no país

Florianópolis

2020

Rodrigo Bilhalva Moncks

A Laranja Mecânica no Brasil: Análise das traduções e recepção da obra e de Anthony
Burgess no país

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Gilles Jean Abes, Dr.

Coorientadora: Profa. Alinne Balduino P. Fernandes, Dra.

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Moncks, Rodrigo Bilhalva

A Laranja Mecânica no Brasil : análise das traduções e recepção da obra e de Anthony Burgess no país / Rodrigo Bilhalva Moncks ; orientador, Gilles Jean Abes, coorientadora, Alinne Balduino Pires Fernandes, 2020.
149 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Estudos Descritivos da Tradução. 3. Tradução Literária. 4. Retradução. 5. A Laranja Mecânica. I. Abes, Gilles Jean. II. Fernandes, Alinne Balduino Pires. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Rodrigo Bilhalva Moncks
A Laranja Mecânica no Brasil: Análise das traduções e recepção da obra e de Anthony
Burgess no país

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca
examinadora composta pelos seguintes membros:

Profª. Andrea Cesco, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Fabiano Seixas Fernandes, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi
julgado adequado para obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução.

Profª. Andréia Guerini, Dra.
Coordenadora do Programa

Prof. Gilles Jean Abes, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2020.

À jujuba, minha maior motivação para amar e mudar as coisas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha irmã, Juliana Bilhalva Moncks, e aos meus pais, Luciane Bilhalva Moncks e Paulo César Sedrez Moncks, que são minha prioridade. Graças a vocês, encontro forças para explorar a vida e conforto ao voltar ao lar. Tudo que tenho é nosso.

À minha família, avós, tios e primos, que me deram desde teto e comida a sugestões, palavras de conforto e risadas: Adair, Annelise, Antonella, Arthur, Ben-Hur, Benício, Bruna, Cleusa, Érico, Francisco, Guilherme, Ineida, Ingrid, João Vitor, Jussie, Kleber, Leandro, Leslie, Letícia, Luana, Luciara, Lucinda, Luísa, Líliam, Marcela, Maria Inês, Natalia, Pedro, Susiana, Sérgio, Zeli. Sou muito afortunado por ter essa rede de apoio tão firme.

Às amigas e aos amigos, que tiveram paciência para aguentar meus desabafos, solidariedade para me motivar nos dias ruins e disposição para aproveitar os momentos felizes: Cleide, Eduardo, Felipe, Fátima, Gisele, Guilherme, Gustavo, Juliana, Lucas, Luize, Maiara, Maitê, Mariana, Marlon, Matheus, Nicholas, Paula, Plínio, Rafael, Roberto, Thais, Tiago, Vitor. Obrigado pela atenção, que é sinônimo de amor.

Às minhas psicólogas, Livia e Stefania, porque sem vocês, sinceramente... A terapia mudou minha vida, e falar só isso, sem ser leviano, já diz tudo. Além disso, aos terapeutas e médicos que me acompanham no objetivo de vida que é dar prejuízo ao plano de saúde: Bruno, Flávia, Franciele, Maria do Carmo, Paula. Falando em saúde, agradeço à professora Rosane, da UFSC, e ao Thiago e à Maria Teresa, do CEBB Pelotas, que aprofundaram meus estudos e prática de meditação, e às professoras Carmen e Mhirley, que me introduziram ao fantástico mundo do teatro. Sou muito grato por ter encontrado vocês.

Ao meu orientador, Gilles Jean Abes, e coorientadora, Alinne Balduino P. Fernandes, por terem me disponibilizado tempo para ouvir e para aconselhar. Sem a empatia e a sabedoria de vocês, estaria perdido.

Aos colegas, professores e funcionários da PGET/UFSC, que me receberam de portas abertas e sempre me trataram com respeito e carinho.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida durante todo o período de mestrado, que propiciou minha dedicação aos estudos e à produção desse trabalho.

Por fim, agradeço às autoras, autores, compositoras e compositores que passaram pelos meus olhos e ouvidos nos últimos dois anos. Sem arte, a vida não teria graça.

“Started making it, had a breakdown... bon appetite.” (ACASTER, 2019)

RESUMO

John “Anthony” Burgess Wilson (1917-1993) foi um escritor, poeta, compositor, linguista, tradutor e crítico literário inglês, considerado um dos grandes autores do século XX. Sua obra mais conhecida é *A Clockwork Orange*, romance distópico lançado em 1962 e adaptado aos cinemas em 1971, pelo diretor Stanley Kubrick. A obra aborda temas como o livre-arbítrio, o conflito entre o homem e o Estado e a punição aplicada a criminosos. No Brasil, há duas traduções: *A Laranja Mecânica*, por Nelson Dantas, publicada em 1972 pela editora Artenova; e *Laranja Mecânica*, por Fábio Fernandes, publicada em 2004 pela editora Aleph. O objetivo desta dissertação é, considerando os panoramas históricos e sociais das publicações, analisar as duas traduções brasileiras de *A Clockwork Orange* sob o viés dos Estudos Descritivos da Tradução, visando compreender o contexto sistêmico e, assim, entender como esses podem influenciar uma tradução. Para isso, busquei elencar, através dos periódicos jornalísticos e acadêmicos, a recepção das traduções e de Anthony Burgess no país. A análise descritiva das traduções foi efetuada através do modelo metodológico proposto por Lambert & Van Gorp (1985), empregando conceitos propostos por, entre outros, Even-Zohar (1985) e Toury (2012). O principal problema tradutório apontado por Dantas e Fernandes, e uma das características mais notáveis do romance, é o dialeto *nadsat*, criado por Burgess para marcar o registro de fala dos jovens da narrativa. O dialeto é um híbrido da língua russa com a inglesa. A partir da análise textual, observou-se que o padrão tradutório de Fernandes é mais direcionado ao sistema-fonte, com maior manutenção de termos do texto-fonte em seu glossário *nadsat*. Esse dado vai ao encontro do contexto sistêmico, com a retradução gozando dos benefícios de uma cultura mais receptiva à disrupção linguística e de maior fortuna crítica e tradutória. A tradução de Dantas, contudo, apesar de ter maior direcionamento ao sistema-alvo em comparação à retradução, apresenta um desvio da tendência sistêmica à sua época, ao não suprimir seu dialeto *nadsat* à norma culta da língua portuguesa. Especula-se que isso se dê graças ao prestígio do Anthony Burgess no sistema-alvo.

Palavras-chave: A Laranja Mecânica. Estudos Descritivos da Tradução. Retradução.

ABSTRACT

John "Anthony" Burgess Wilson (1917-1993) was an English writer, poet, composer, linguist, translator, and literary critic, considered one of the great authors of the twentieth century. His best known work is *A Clockwork Orange*, a dystopian novel released in 1962 and adapted to film in 1971 by Stanley Kubrick. The novel addresses such topics as free will, the conflict between man and State, and the punishment of criminals. In Brazil, there are two translations: *A Laranja Mecânica*, by Nelson Dantas, published in 1972 by Artenova; and *Laranja Mecânica*, by Fábio Fernandes, published in 2004 by Aleph. The aim of this dissertation is, considering the historical and social backgrounds of the publications, to analyze the two Brazilian translations of *A Clockwork Orange* under the perspective of Descriptive Translation Studies. This is done in order to understand the systemic context and, thus, realize how they can influence a translation. For this, I have brought forward, through journalistic and academic journals, the reception of the translations and of Anthony Burgess in Brazil. The descriptive analysis of the translations was carried out using the methodology proposed by Lambert & Van Gorp (1985), with concepts from Even-Zohar (1985) and Toury (2012). The main translational problem reported by Dantas and Fernandes, and one of the novel's most notable features, is the *nadsat* dialect, created by Burgess to mark the narrative's speech record. The dialect is a hybrid of the Russian and English languages. From the textual analysis, it was concluded that Fernandes' translation pattern is more directed towards the source system, with greater maintenance of terms from the source text in his *nadsat* glossary. This data corroborates with the systemic context. The second translation enjoys the benefits of a culture more receptive to linguistic disruption and greater critical and translational wealth. Dantas's translation, however, despite being more directed to the target system, in comparison to the second translation, presents a deviation from the systemic tendency of his time, by not suppressing his *nadsat* dialect to the norm of the Portuguese language. It is speculated that this is due to the prestige of Anthony Burgess in the target system.

Keywords: *A Clockwork Orange*. Descriptive Translation Studies. Retranslation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa de Holmes para os Estudos da Tradução.....	32
Figura 2: Esquema para descrever traduções.....	36
Figura 3: John “Anthony” Burgess Wilson.....	46
Figura 4: Menções a Anthony Burgess em periódicos brasileiros.....	50
Figura 5: Primeira matéria de destaque de Burgess na imprensa brasileira.....	52
Figura 6: Matéria na <i>Manchete</i> sobre o lançamento de 1985.....	57
Figura 7: Perfil de Burgess publicado na revista <i>Manchete</i>	59
Figura 8: Capas das edições brasileiras de <i>A Clockwork Orange</i>	61
Figura 9: Nota da Artanova no <i>Jornal do Brasil</i> de junho de 1972.....	65
Figura 10: Nota da Artanova no <i>Jornal do Brasil</i> de julho de 1972.....	66
Figura 11: Cartaz do filme <i>A Clockwork Orange</i> , ilustrado por Bill Gold.....	67
Figura 12: Título e figura de matéria sobre Nelson Dantas n’ <i>O Jornal</i>	69
Figura 13: Nelson Hannequim Dantas Filho.....	70
Figura 14: Fábio Fernandes.....	72
Figura 15: Menções à obra literária <i>Laranja Mecânica</i> em periódicos brasileiros.....	82
Figura 16: Capas das edições de 1972 (Artanova) e 2012 (Aleph)	90
Figura 17: Características do <i>nadsat</i> de Nelson Dantas (1972)	108
Figura 18: Características do <i>nadsat</i> de Fábio Fernandes (2012)	109
Figura 19: <i>A Laranja Mecânica</i> no portal Memórias Reveladas.....	112

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Termos <i>nadsat</i> dos textos-alvo grafados na mesma forma do texto-fonte.....	104
Quadro 2: Termos <i>nadsat</i> com terminação “ck” em Anthony Burgess (1962) e suas formas nas traduções de Nelson Dantas (1972) e Fábio Fernandes (2012)	105
Quadro 3: Termos <i>nadsat</i> com a letra “y” em Anthony Burgess (1962) e suas formas nas traduções de Nelson Dantas (1972) e Fábio Fernandes (2012)	106

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quantidade de termos únicos do <i>nadsat</i> presentes nos glossários das obras estudadas.....	103
--	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACO – A Clockwork Orange

ET – Estudos da Tradução

EDT – Estudos Descritivos da Tradução

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	27
2	ARCABOUÇO TEÓRICO E METODOLOGIA	31
2.1	ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO	32
2.1.1	Metodologia	35
2.2	DIALETOS NA LITERATURA	38
2.3	TRADUÇÃO E RETRADUÇÃO	40
2.4	TRADUÇÃO DE LITERATURA DISTÓPICA	43
3	BURGESS E A LARANJA NO BRASIL	46
3.1	JOHN “ANTHONY” BURGESS WILSON	46
3.1.1	Recepção de Burgess no Brasil	48
3.1.1.1	<i>Presença na imprensa brasileira de 1970 a 1989</i>	<i>51</i>
3.2	<i>A LARANJA MECÂNICA NO BRASIL</i>	<i>60</i>
3.2.1	A Laranja Mecânica (1972)	63
3.2.1.1	<i>Nelson Dantas: ator, diretor, roteirista... tradutor?</i>	<i>68</i>
3.2.2	Laranja Mecânica (2004)	71
3.2.2.1	<i>Fábio Fernandes</i>	<i>72</i>
3.3	FORTUNA CRÍTICA	74
3.3.1	Artigos e produções científicas	74
3.3.2	Na imprensa	81
3.3.2.1	<i>Primeira tradução</i>	<i>82</i>
3.3.2.2	<i>Segunda tradução</i>	<i>85</i>
4	DESCRIÇÃO DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE ACO.....	89
4.1	DADOS PRELIMINARES	89
4.2	MACRONÍVEL.....	96
4.2.1	A trama	97

4.3	MICRONÍVEL	99
4.3.1	Seleção de palavras	102
4.4	CONTEXTO SISTÊMICO	110
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
	REFERÊNCIAS	119
	ANEXO A – Quadro com glossário da edição traduzida por Nelson Dantas (BURGESS, 1972).....	135
	ANEXO B – Quadro com glossário da edição traduzida por Fábio Fernandes (BURGESS, 2012).....	142

1 INTRODUÇÃO

“Translation is not a matter of words only: it is a matter of making intelligible a whole culture.”
(BURGESS, 1984, p. 4)

“Então, o que é que vai ser, hein?”
(BURGESS, 2012, p. 41, trad. Fábio Fernandes)

A Clockwork Orange (ACO) é um romance escrito pelo autor inglês Anthony Burgess e publicado pela primeira vez em 1962, pela editora Heinemann. A trama se desenrola em uma Londres distópica — ou seja, situada em um futuro hipotético onde os rumos da humanidade são negativos —, tendo como protagonista o jovem Alex, de 14 anos. A diversão de Alex e seus amigos é a violência, um ato de rebeldia e autoafirmação perante um governo totalitário; a obra trata de temas como livre-arbítrio, a possibilidade de mudança, o conflito entre o homem e o Estado e a punição aplicada a criminosos.

Burgess foi um prolífico autor, poeta, compositor, linguista, tradutor e crítico literário do século XX, tendo escrito 33 romances, 25 obras de não ficção, 3 sinfonias, mais de 250 composições musicais e milhares de artigos, ensaios e críticas (ANTHONY, 2019). *A Clockwork Orange* é considerada pela revista estadunidense *Time* como uma das 100 melhores obras de língua inglesa a serem publicadas após 1923 (LACAYO, 2010), e a data de lançamento da primeira tradução brasileira, não coincidentemente, é de um ano após uma adaptação cinematográfica, dirigida por Stanley Kubrick. O filme de Kubrick, apesar de não ter sido a primeira adaptação de ACO — em 1965, o artista plástico Andy Warhol lançou *Vinyl*, um filme experimental livremente inspirado pela obra de Burgess —, trouxe fama mundial à obra literária, inspirando traduções pelo mundo (BURGESS, 1991, p. 297).

Dezoito das obras de Anthony Burgess foram traduzidas para o português brasileiro. Dessas, *A Clockwork Orange* é a única a ganhar versões de dois tradutores diferentes: *Laranja Mecânica*, traduzida por Nelson Dantas e publicada pela editora Artenova em 1972, e *Laranja Mecânica*, traduzida por Fábio Fernandes e publicada pela primeira vez em 2004 pela editora Aleph.

Este trabalho é pautado pela seguinte questão de pesquisa: contextos históricos diferentes geram traduções diferentes? Se sim, quais são as especificidades observáveis de cada contexto sistêmico que possam representar uma diferença nos textos-alvo finais? Para tanto, estuda-se as duas traduções de *A Clockwork Orange* para o português brasileiro, levando em consideração que, apesar da popularidade da obra e de seu autor, não só no Brasil,

mas ao redor do globo, poucas publicações se debruçam sobre a recepção de Burgess no país e as características de suas traduções (JORGE, 2017, p. 84).

Portanto, esse trabalho objetiva apresentar: i) a recepção das duas traduções de ACO para o português brasileiro; ii) a recepção do autor inglês na imprensa brasileira; e iii) as características dessas traduções, analisadas sob o viés dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT) e, mais especificamente, a partir do modelo metodológico proposto por Lambert & Van Gorp (1985).

Visando estudar as influências sistêmicas nas traduções, busca-se contextualizar a produção de Burgess no Brasil, propiciada pelo trabalho de tradutores e jornalistas que permitiram a divulgação de suas ideias no país. Para tanto, primeiramente busquei todas as menções ao nome do autor e d'*A Laranja Mecânica* na Hemeroteca Digital Brasileira, portal da Fundação Biblioteca Nacional que digitaliza e disponibiliza periódicos publicados no Brasil de 1740 a 2019. As aparições do autor na imprensa brasileira foram então lidas por mim e reportadas no capítulo, com ênfase ao período de maior produção do autor — décadas de 1970 e 1980.

Em seguida, as menções às traduções de *A Clockwork Orange* na mídia jornalística brasileira também foram buscadas através da Hemeroteca Digital e mencionadas no texto. Além destas, busquei na fortuna crítica quais trabalhos acadêmicos e científicos já haviam citado *A Laranja Mecânica* sob viés dos Estudos da Tradução, através dos buscadores Google, Google Acadêmico e Portal de Periódicos da CAPES, a partir dos termos “laranja mecânica” e “tradução”.

Após essa etapa, elenquei informações das duas traduções de ACO para o português brasileiro, tais quais as escolhas editoriais, como os paratextos das edições, a biografia dos tradutores da obra e as escolhas textuais destes, como seus padrões gramaticais e de nível de linguagem e suas resoluções de problemas tradutórios — mais notadamente, na recriação do dialeto *nadsat*, criado por Burgess a partir das línguas russa e inglesa para representar os jovens da trama.

Para esse fim, utilizei o modelo metodológico para estudos descritivos proposto em 1985 pelos teóricos José Lambert & Hendrik Van Gorp. A metodologia colocada pelos autores considera, dentro dos Estudos Descritivos da Tradução, a Teoria dos Polissistemas, que tem como um dos seus principais patronos o crítico israelense Itamar Even-Zohar. Entre outros, os linguistas que contextualizam a visão metodológica desse trabalho são Gideon Toury — que, juntamente a Even-Zohar e outros acadêmicos israelenses formaram a chamada

“Escola de Tel Aviv”, grupo de pensadores dos Estudos da Tradução que focam nas descrições sistêmicas e no desenvolvimento cultural — e os próprios Lambert e Van Gorp, que, em parceria ao teórico da Tradução belga André Lefevere e a Theo Hermans, formaram a “Escola dos Países Baixos”, grupo que trabalha na Holanda e na Bélgica e, assim como o de Tel Aviv, preocupa-se com os aspectos sociais da tradução (PYM, 2016).

ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

O capítulo 1, **Introdução**, apresenta brevemente o autor e a obra estudados, Anthony Burgess e *A Clockwork Orange*, respectivamente, e suas traduções para o português brasileiro. Além disso, define os objetivos e a motivação da pesquisa, introduzindo também à discussão o referencial teórico utilizado para embasá-la.

No capítulo 2, **Arcabouço Teórico e Metodologia**, detalho as referências que fundamentam a pesquisa. Esse estudo, parte dos Estudos da Tradução, está calcado nos Estudos Descritivos da Tradução, mais especificamente nas pesquisas iniciadas pelos teóricos Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert e Hendrik Van Gorp. É proposição de Lambert & Van Gorp (1985) a metodologia utilizada nesse trabalho, também especificada no capítulo 2, que parte do pressuposto de que uma pesquisa nos Estudos da Tradução é enriquecida ao considerar, além da análise linguística, o contexto sistêmico à época da publicação, além de todos os agentes que a envolvem. Ademais, especifico três fenômenos presentes na obra estudada: a presença de um dialeto construído, seu caráter de retradução e o gênero de ficção distópica.

O capítulo 3, **Burgess e a Laranja no Brasil**, trata-se, primeiramente, dos resultados de pesquisa sobre a vida de Anthony Burgess e sua recepção na imprensa brasileira, especialmente no período mais ativo do autor, as décadas de 1970 e 1980. Após isso, narro o percurso das traduções de sua obra *A Clockwork Orange* para o português brasileiro, detalhando informações sobre as editoras e tradutores que verteram ao português o *magnum opus* do autor. Por fim, apresento dados e relatos sobre as discussões das traduções de ACO na imprensa e no meio científico do país.

No capítulo 4, **Descrição das Traduções Brasileiras de ACO**, as duas traduções de *A Clockwork Orange* existentes para o português brasileiro são analisadas, através do modelo metodológico proposto por Lambert & Van Gorp (1984), que opera em quatro níveis: dados preliminares, macronível, micronível e contexto sistêmico. As edições estudadas são a primeira da editora Artenova, publicada em 1972 e traduzida por Nelson Dantas, e a edição

especial da editora Aleph, traduzida por Fábio Fernandes e lançada em 2012, em comemoração ao aniversário de 50 anos do primeiro lançamento de ACO.

Por fim, no capítulo 5, **Considerações Finais**, reviso o estudo produzido, apontando as conclusões atingidas e as dificuldades do processo, levantando também questões em aberto, encorajadas a serem estudadas futuramente na área.

Ao término dos capítulos, encontra-se o Referencial Teórico utilizado ao longo do trabalho, e os Anexos A e B, que apresentam o glossário *nadsat d'A Laranja Mecânica* de Nelson Dantas e Fábio Fernandes, compilados por mim a partir das edições de 1972 e 2012 das obras, respectivamente. A importância dos anexos se dá para melhor entendimento e conferência dos dados trazidos no capítulo 4.

2 ARCABOUÇO TEÓRICO E METODOLOGIA

“It is one thing to use language; it’s quite another to understand how it works” (BURGESS, 1975, p. 11).

A conceptualização deste trabalho passa por dois pilares: i) uma produção cultural não pode ser analisada fora de seu contexto e ii) os estudos de caso na área da Tradução se beneficiam de um modelo metodológico, que garanta uma cobertura maior da gama de questões relevantes a serem levadas em consideração na análise.

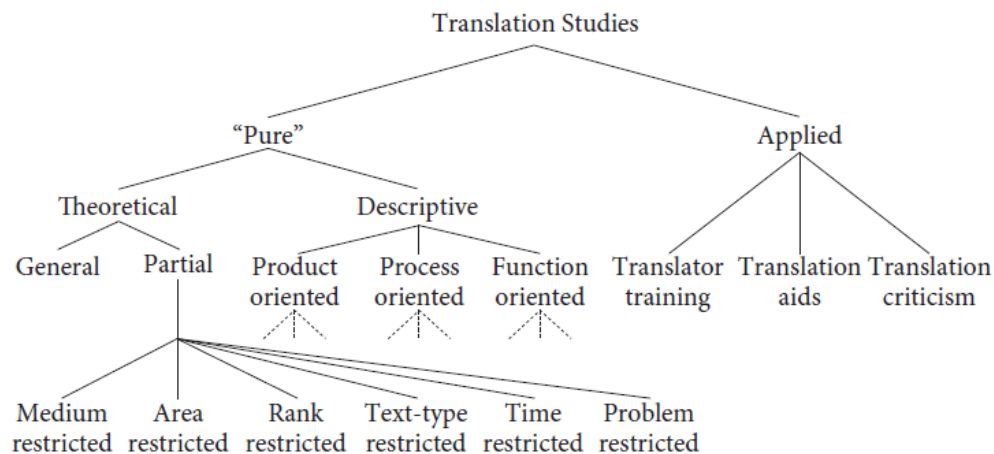
A contextualização de uma obra permite que suas especificidades não sejam vistas pelo público, seja ele leitor ou acadêmico, como fatos isolados de sua época. Toda produção e reprodução cultural passa por influências, intenções e repercussões intrinsecamente ligadas ao contexto sistêmico das culturas, que transpassa a biografia do autor (LAMBERT & VAN GORP, 2006). Como Mikhail Bakhtin afirma em ensaio de 1934/1935, intitulado “O Discurso no Romance”, ao criticar o caminho seguido pelos estudos da Estilística — disciplina da Linguística relacionada aos fenômenos da linguagem, tendo por objeto o estilo (MARTINS, 2008) —, à época:

Na maioria dos casos, a estilística apresenta-se como uma ‘arte caseira’ que ignora a vida social do discurso fora do *atelier* do artista, nas vastidões das praças, ruas, cidades e aldeias, grupos sociais, gerações e épocas. A estilística ocupa-se não com a palavra viva, mas com o seu corte histológico, com a palavra linguística e abstrata a serviço da maestria do artista. Ora, as harmônicas individuais do estilo, isoladas dos caminhos sociais e fundamentais da vida do discurso, passam a receber inevitavelmente um tratamento acanhado e abstrato, deixando de ser estudadas num todo orgânico com as esferas semânticas da obra (BAKHTIN, 2002, p. 71).

Traço um paralelo entre os rumos do estudo da Estilística criticados por Bakhtin à época e a realidade dos Estudos da Tradução até meados do século XX. A reflexão acadêmica sobre a natureza dos estudos tradutórios, ou seja, a gama de complexidades que circundam essa área, era praticamente inexplorada até a década de 1970, quando um dos pioneiros do que viria a ser chamado de Estudos da Tradução, James S. Holmes, apresentou seu trabalho intitulado *The Name and Nature of Translation Studies* no III Congresso Internacional de Linguística Aplicada de Copenhague, em 1972 (TOURY, 2012, p. 1). Uma das grandes contribuições de Holmes, estudioso norte-americano que passou a maior parte da sua vida nos Países Baixos, a essa área de pesquisa, é a categorização dos assuntos tratados pelos Estudos da Tradução, baseado nas ciências empíricas. A partir disso, Toury (2012) desenvolveu o que ficaria conhecido como “Mapa de Holmes”, que permitiu que outros estudiosos da área

visualizassem melhor as possibilidades de estudo no campo. Entre as áreas explicitadas no mapa (Figura 1), consta os Estudos Descritivos.

Figura 1: Mapa de Holmes para os Estudos da Tradução



Fonte: TOURY, 2012, p. 4.

Partindo desses preceitos, e visando a um trabalho que não seja normativo ou prescritivo, a base teórica do presente estudo se dá nos Estudos Descritivos, subárea dos Estudos da Tradução que, segundo Toury, podem ter foco no produto, no processo e/ou na função.

2.1 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO

Dentre as diversas abordagens de pesquisa existentes nos Estudos da Tradução, duas recebem maior destaque nos séculos XX e XXI: os Estudos Descritivos e a Teoria de Skopos (escopo). Ambas têm como preocupação-chave o contexto do texto produzido e as questões culturais, com os Estudos Descritivos tendo um enfoque maior na literatura e a Teoria de Skopos tendo um leque mais abrangente de estudo, sendo especialmente utilizada nos estudos de tradução dos meios de comunicação (BASSNETT, 2011, p. 83).

Segundo Kevin Windle & Anthony Pym (2011), em seu texto “European Thinking on Secular Translation” publicado no *Oxford Handbook of Translation Studies*, os Estudos Descritivos são herança de uma longa tradição europeia, que data desde o Positivismo Francês, iniciado no século XIX, e o Formalismo Russo, presente a partir do século XX; essas correntes filosóficas europeias teriam em comum, entre outras ideologias, a crença de que

normas ocultas da sociedade podem ser expostas perante a análise dos produtos culturais (WINDLE & PYM, 2011, p. 27).

No início dos anos 1970, grupos de acadêmicos, especialmente os de Israel e do bloco econômico conhecido como Benelux — Bélgica, Países Baixos e Luxemburgo —, passaram a questionar, especificamente, o impacto do sistema cultural-alvo nas decisões de quais textos são traduzidos, por que são traduzidos, e como essa tradução é feita, além de como ela é utilizada (ROBINSON, 2012, p. 171). Pym (2016) destaca que esses métodos foram aplicados nos Estudos da Tradução por grupos de pesquisadores que provinham ou trabalhavam em culturas minoritárias (PYM, 2016, p. 217).

O descritivismo foi fundamental na formação dos Estudos da Tradução por trazer uma nova abordagem de pesquisa, que se situa ao lado dos estudos críticos e comparativos. Segundo o grupo dos Estudos Descritivos, toda tradução (texto-alvo) é equivalente ao texto-fonte, independentemente de sua qualidade (TOURY, 2012, p. 85). Foi Toury (2012), em texto originalmente publicado em 1995 — intitulado *Descriptive Translation Studies and Beyond* —, que cunhou o termo Estudos Descritivos, formalizando um grupo de pensadores que já publicavam textos sob esse viés há duas décadas. Um desses pesquisadores, Itamar Even-Zohar, é considerado um dos precursores dos Estudos Descritivos, ao fazer a ligação entre os Estudos da Tradução e o Formalismo Russo (PYM, 2016, p. 227).

Cada cultura — país, região, grupo social — que possui um sistema de escrita, possui também um sistema literário. De acordo com a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1978), dentro deste sistema literário, há outros sistemas que disputam posições hierárquicas. Para os Estudos Descritivos da Tradução, é relevante pensar no sistema de obras traduzidas como parte do polissistema de obras literárias produzidas na cultura estudada. O sistema dominante no polissistema assume uma posição central, enquanto o dominado atua em posição periférica (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 16).

O fator que define a posição de um sistema é o seu prestígio entre os consumidores e quem mais possa interferir no que é vendido e consumido, ou seja, autores, tradutores e editoras. Nesse meio, opera-se também, e até mesmo especialmente, os interesses políticos, sejam eles de manutenção do *status quo* da estrutura do Estado, ou de revolução do capital cultural operante no sistema. Se em determinada cultura há uma aceitação maior do que é produzido nacionalmente em relação ao que é traduzido, o sistema literário local ocupa uma posição central, enquanto o sistema de traduções ocupa uma posição periférica. Em outras palavras, o contexto é de extrema relevância para o texto, que não funciona por si só

(FORTES, 2011, p. 88). A tradução, dessa forma, se comporta como um dos elos de ligação entre diferentes sistemas (PYM, 2016, p. 224).

Tendo os conceitos de Even-Zohar como uma de suas influências, Gideon Toury desenvolveu a teoria das normas tradutórias. Por “norma”, aqui, entende-se o conjunto de valores considerados como apropriados por determinada cultura, conforme Toury (2012) explica:

As normas têm sido entendidas como a tradução de valores ou ideias gerais compartilhados por uma comunidade — relacionados ao que é considerado certo ou errado, adequado ou inadequado — em ‘instruções’ de desempenho, apropriadas e aplicáveis a situações concretas. Essas ‘instruções’ especificam o que é prescrito e proibido, assim como o que é tolerado e permitido em uma certa dimensão comportamental¹² (TOURY, 2012, p. 63).

As normas de Toury servem como base para analisar como cada cultura define qual sistema terá uma posição central ou periférica, ou seja, as tendências que levam a cultura-alvo a preferir um sistema em vez de outro. Toury (2012) identifica em seu trabalho três categorias de normas de tradução: normas iniciais, normas preliminares e normas operacionais.

As normas iniciais são as estratégias de produção do tradutor; especificamente, se ele pretende que o texto se adeque às convenções do sistema no qual o texto foi produzido, ou às do sistema na qual a tradução irá se inserir. Essa escolha resulta em uma tradução “adequada” (que segue normas do sistema-fonte) ou “aceitável” (que utiliza normas de produção do sistema-alvo). Essa escolha, destaca Toury (2012), muitas vezes não é inteiramente consciente, já que todos os membros de um determinado grupo social estão à mercê de hábitos comportamentais que passam pela necessidade de socialização do indivíduo. Além disso, uma tradução nunca é voltada a somente um sistema, já que existem diversas decisões e negociações a serem tomadas ao longo do processo tradutório e, conseqüentemente, determinadas decisões pendem para uma certa tendência que outras podem não acompanhar.

As normas preliminares se referem a princípios, ou padrões de conduta, que permeiam o mercado como um todo — o sistema literário. A primeira questão a ser analisada nessa norma se refere à escolha pelo tipo de texto que é introduzido no sistema-alvo a partir da tradução. Entre as questões que podem ser feitas para descobrir normas preliminares, incluem-se: Quais textos costumam ser traduzidos? De quais gêneros? Quem os traduz —

¹ Todas as citações diretas nesse trabalho são de tradução minha, exceto quando indicado na nota de rodapé.

² No texto-fonte: “Norms have long been regarded as the translation of general values or ideas shared by a community – as to what would count as right or wrong, adequate or inadequate – into performance ‘instructions’ appropriate for and applicable to concrete situations. These ‘instructions’ specify what is prescribed and forbidden, as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension” (TOURY, 2012, p. 63).

editoras, grupos, tradutores? Ao levantar essas informações, percebe-se que as respostas podem ser variadas, mas não aleatórias; existem padrões na cultura que as definem (TOURY, 2012, p. 236). Outro ponto a ser levado em consideração nas normas preliminares é a tolerância do sistema-alvo perante os textos traduzidos, o que se refere, entre outras questões, à possibilidade de uma tradução indireta — se existe, de quais línguas-fonte esse comportamento é permitido?; à existência de tendências da prática tradutória, proibitivas ou permissivas, e se essas são evidentes ou veladas; e à possibilidade de uma terceira língua servir como mediadora entre o sistema-fonte e o sistema-alvo.

Por fim, as normas operacionais envolvem as escolhas textuais do tradutor ao longo de seu trabalho. Pode-se relacionar as normas operacionais às iniciais, já que estas geram um conjunto de práticas que afetam o momento operacional. Entre as escolhas feitas pelo tradutor ao longo de sua prática tradutória, consideram-se as omissões e inclusões do texto-fonte no texto-alvo, além de questões linguísticas e convenções seguidas nas resoluções de problemas tradutórios.

Sendo toda tradução “o resultado de relações específicas entre os parâmetros” do polissistema em que ela se encontra, “a tarefa do estudioso será estabelecer quais relações são as mais importantes” (LAMBERT, 2011, p. 211). Nesse contexto descritivista dos Estudos da Tradução, este trabalho elenca as características das publicações de *A Clockwork Orange* para o português brasileiro, buscando tornar a pesquisa relevante tanto do ponto de vista histórico, quanto teórico, conforme aconselha Lambert (2011). Para esse fim, escolhi o modelo metodológico proposto por Lambert & Van Gorp (2006) que, através de um conjunto de perguntas, geradas através dos conceitos de normas de Toury (2012), apresenta um panorama e permite que o pesquisador defina seu foco.

2.1.1 Metodologia

O modelo para descrição de traduções de Lambert & Van Gorp (1985) argumenta em favor de uma abordagem sistêmica nos Estudos da Tradução, levando à prática acadêmica os Estudos Descritivos, especialmente a hipótese dos polissistemas (LAMBERT & VAN GORP, 2006, p. 38). Com parâmetros claros e procedimentos objetivos, este modelo permitiria cobrir uma lacuna observada pelos autores à época — um viés que privilegiasse a relação entre as abordagens teórica e descritiva, com atenção aos contextos socioculturais.

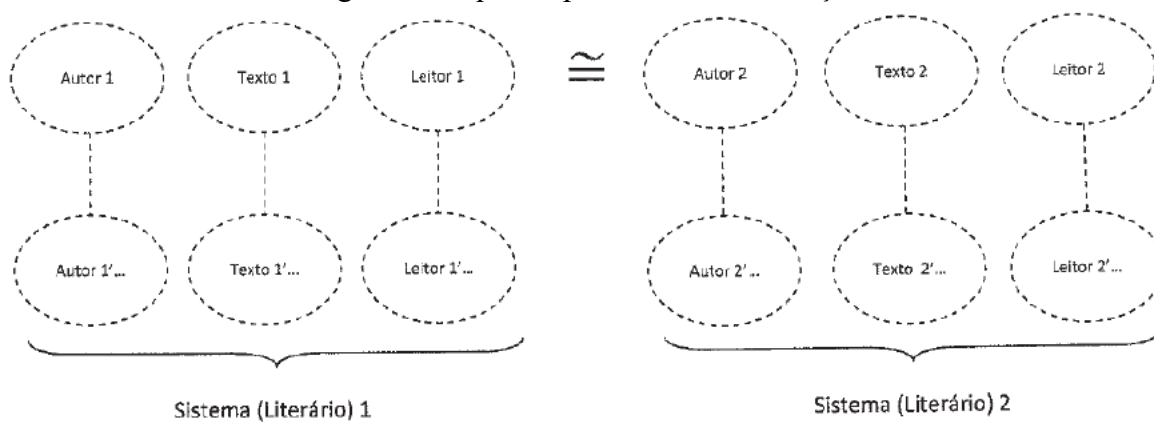
Toda análise de cunho sistêmico precisa definir quais relações, levando em consideração os agentes “texto”, “tradutor”, “leitor” e “sistema”, da cultura-fonte e da cultura-

alvo, são prioritárias no estudo. A metodologia de Lambert & Van Gorp permite que se visualize o conjunto dessas relações e, assim, seja possível definir quais merecem maior atenção, levando em conta que os próprios textos representam ainda a maior fonte de informação dos Estudos da Tradução. Como afirmam os pesquisadores:

A comparação de T1 e T2, limitada à exclusão de outros fatores, tem sido frequentemente responsável pela abordagem reducionista que temos criticado. Entretanto, ela ainda permanece um ponto crucial até mesmo em uma análise sistêmica. Frequentemente, não temos quase nenhum outro material para nosso estudo de tradução e sistemas literários, e mesmo quando temos as diferentes estratégias tradutórias, evidentes no próprio texto, fornecem as informações mais explícitas sobre as relações entre os sistemas fonte e alvo, e sobre a posição do tradutor “dentro” e “entre” essas relações. Além disso, o texto traduzido é um documento óbvio para o estudo de conflitos e paralelos entre a teoria e a prática tradutória. A comparação do T1 e T2 é, portanto, uma parte relevante dos Estudos da Tradução — contanto que ela não torne obscura uma perspectiva mais ampla. (LAMBERT & VAN GORP, 2011, p. 215-216).

Um esquema foi criado pelos autores para ilustrar as relações entre os atores participantes do sistema literário (Figura 2).

Figura 2: Esquema para descrever traduções



Fonte: LAMBERT & VAN GORP, 2011, p. 210.

O esquema é explicado da seguinte forma: o Sistema Literário 1 se refere ao sistema do texto-fonte (Texto 1), enquanto o Sistema Literário 2 simboliza o do texto-alvo (Texto 2). A borda tracejada das figuras representa o fato dos elementos da comunicação serem complexos e dinâmicos, enquanto o símbolo “≈/=” indica que a relação entre os sistemas não pode ser prevista, já que ela dependerá do comportamento do tradutor que, por sua vez, é definido de acordo com normas e expectativas do sistema-alvo. Todos os elementos do esquema interagem e podem influenciar a prática tradutória; as relações podem ser analisadas

de acordo com o objetivo da pesquisa, cabendo ao pesquisador decidir quais são as prioridades de sua análise.

Com o esquema, busca-se partir de uma abordagem questionadora que, através de uma série de perguntas referentes às relações entre todos os agentes, visa destacar como essas relações, em conjunto a uma série de fatores, influenciam o resultado final e, conseqüentemente, retroalimentam o polissistema em que estão inseridas. Uma análise que não leve os fatores sistêmicos em consideração e apenas compare o texto-fonte com o texto-alvo não poderia revelar as estratégias, normas e modelos culturais que afetam toda tradução (LAMBERT & VAN GORP, 2006, p. 41).

O modelo metodológico de Lambert & Van Gorp, então, é baseado em quatro pilares: os dados preliminares, o macronível, o micronível e o contexto sistêmico (LAMBERT & VAN GORP, 2006, p. 46-47). A análise dos dados preliminares está relacionada ao metatexto presente na obra como produto e aos paratextos, como capa, contracapa, apêndices, prefácio, posfácio, entre outros. No estudo de macronível é verificada a estrutura da obra, como a divisão dos capítulos, a sua ordem, comentários do autor, notas de rodapé existentes na edição original, título dos capítulos e subcapítulos, entre outros elementos. No micronível, estudam-se as características de nível linguístico, como escolhas gramaticais, lexicais, níveis de linguagem e modalidade. Por fim, na análise do contexto sistêmico, as informações levantadas são levadas em consideração em suas relações intertextuais e intersistêmicas.

No texto que apresenta o modelo metodológico, os autores afirmam:

Não podemos analisar adequadamente traduções específicas se não levarmos em consideração outras traduções pertencentes ao(s) mesmo(s) sistema(s), e se não analisarmos as mesmas em vários níveis micro e macroestruturais. Não é nem um pouco absurdo estudar um único texto traduzido ou um único tradutor, mas é absurdo desconsiderar o fato de que esta tradução ou este tradutor possui elos (positivos ou negativos) com outras traduções e tradutores (LAMBERT & VAN GORP, 2011, p. 221).

Uma vantagem deste modelo considerada no momento de sua escolha é a possibilidade de levantar questões relevantes a serem discutidas sobre as traduções em relação a elas mesmas, à obra original e ao contexto dos sistemas literários. Analisando a obra através do macro e microníveis, de seus paratextos e de seu contexto sistêmico, é possível comparar uma tradução não apenas a justapondo com a obra original, mas também criando paralelos, que levam em consideração as diversas interferências que um texto sofre no processo tradutório.

2.2 DIALETOS NA LITERATURA

No micronível da análise, o fenômeno que recebe maior foco na análise das traduções, por ser um dos mais notórios da obra estudada, é o dialeto *nadsat*, criado pelo autor do texto-fonte e recriado pelos tradutores dos textos-alvo. Dentre as dificuldades existentes na prática tradutória, que demandam uma escolha no movimento dicotômico entre sistemas, encontra-se a tradução de dialetos.

Em toda cultura existe uma língua padrão, ou seja, um dialeto que recebe maior prestígio social entre os participantes daquele grupo. Porém, a existência do próprio conceito de “língua padrão” sugere que, à volta desta, existam diversas outras variações utilizadas por subgrupos sociais dentro de uma comunidade. Landers (2001) lembra que há uma questão sócio-econômica envolvida no conceito de língua padrão:

No uso informal, ‘dialeto’ tende a denotar um modelo de fala supostamente ‘inferior’ ao padrão, com variações da norma socialmente aceita na pronúncia, vocabulário, gramática ou sintaxe. Mas o inglês — ou o letão — padrão é meramente um dialeto falado por um segmento privilegiado da sociedade, que inclui seus líderes políticos, formadores de opinião e literatos. A famosa definição de Max Weinreich para ‘língua’ vem à mente: ‘Uma língua é um dialeto que possui Forças Armadas’³ (LANDERS, 2001, p. 116).

Em uma obra literária, o autor pode utilizar marcas dialetais por diversos motivos, entre eles “caracterizar a linguagem de uma personagem, estabelecer a relação da personagem com o ambiente e marcar a distância entre autor, personagem e leitor” (PAGANINE, 2011, p. 279).

Em muitos casos, os elementos fornecidos pela língua natural não atendem aos objetivos específicos do escritor, que decide, então, criar uma língua ou dialeto inédito. Como explicam Barnes & van Heerden (2006), a função desta língua ou dialeto em uma narrativa fictícia pode existir em dois níveis:

A função primária é ajudar a criar um mundo ficcional, do qual formam uma parte integral. A função secundária é um tipo de função virtual dentro da própria obra literária ou cinematográfica, onde funcionam da mesma forma que uma língua natural, construindo significado e identidade. [...] são usados para construir os mundos fantásticos, criando neles um contexto sociolinguístico que realça a identidade dos personagens⁴ (BARNES & VAN HEERDEN, 2006, p. 115).

³ No texto-fonte: “In popular usage, ‘dialect’ often denotes a supposedly substandard or ‘inferior’ speech pattern varying in pronunciation, vocabulary, grammar or syntax from the societally accepted norm. But standard English — or standard Latvian, for that matter — is merely the dialect spoken by a privileged segment of society that includes its political leaders, its opinion-makers and its literati. Max Weinreich’s famous definition of a language comes to mind: ‘A language is a dialect with an army and a navy’” (LANDERS, 2001, p. 116).

⁴ No texto-fonte: “Their primary function is to help to create the fictional world of which they form an integral part. Their secondary function is a type of virtual function within the literary work or film itself, where they function in the same way as natural languages to construct meaning and identity. [...] are used to construct the

O registro mais antigo de uma língua criada artificialmente data do século XII: a *Lingua Ignota* de Hildegard von Bingen, que conta com um vocabulário de mais de mil palavras, criado para ser usado nas músicas produzidas pela compositora alemã (PETERSON, 2015, p. 7). A partir daí, outras criações se sucederam: primeiramente, sob o mesmo pretexto de von Bingen, o de inspiração divina; depois, para fins de clareza, ou seja, de redução da pluralidade semântica, especialmente nos meios filosófico e científico (PETERSON, 2015, p. 7-8). Já no século XIX, houve a popularização do Volapük (1879) e do Esperanto (1887), línguas artificialmente criadas visando facilitar a comunicação universal e, a partir do século XX, é possível notar uma onda de línguas criadas para fins artísticos, também denominada “artlang”, como atesta Peterson (2015):

Apesar de obras de fantasia ou sátira anteriores utilizarem com frequência pedaços de supostas línguas fictícias (como Jonathan Swift, James Cabell, Lord Dunsany, E. R. Eddison), nenhum desses fragmentos eram línguas de fato — não existem fora dos livros que aparecem, e são amplamente fortuitas ou circunstanciais em sua construção. O mesmo pode ser dito do trabalho de Edgar Rice Burroughs, apesar de haver ao longo de suas obras um pouco mais de material linguístico. O primeiro autor amplamente conhecido a usar uma língua mais ou menos plenamente construída foi J. R. R. Tolkien, que definiu um grau de exigência bem alto. [...] Houve outras façanhas notáveis na construção de línguas artísticas no século XX (como as criações de M. A. R. Barker para o RPG *Empire of the Petal Throne* e as de Christian Vander’s Kobaïan, usadas nas letras de sua banda Magma — até mesmo Vladimir Nabokov esboçou uma língua para sua obra *Fogo Pálido*), mas nenhuma atraiu a mesma atenção que o trabalho de Tolkien (PETERSON, 2015, p. 9-10)⁵.

Outros exemplos populares deste fenômeno são a “newspeak”, da obra *1984*, de George Orwell, traduzida para o português por Wilson Velloso como “novilíngua” e por Alexandre Hubner e Heloisa Jahn como “novafala”, e a língua feminista Láadan, criada pela autora de ficção científica Suzette Haden Elgin para sua série de livros *Native Tongue* (1984-1993) (BORGES, 2009; BOTTMANN, 2009; CLARKE, 2016).

fantasy worlds within which they create a sociolinguistic context, which enhances the identity of the characters” (BARNES & VAN HEERDEN, 2006, p. 115).

⁵ No texto-fonte: “Though early works of fantasy or satire would often feature bits of supposedly fictional languages (cf. Jonathan Swift, James Cabell, Lord Dunsany, E. R. Eddison), none of these snippets were languages in the proper sense—they enjoy no existence outside the books they’re found in, and are largely haphazard or circumstantial in construction. The same is true of the work of Edgar Rice Burroughs, though in his works there’s a bit more linguistic material throughout. The first widely known author to use a more or less fully constructed language was J. R. R. Tolkien, who set the bar very high. [...] There were other notable artistic conlang achievements in the twentieth century (for example M. A. R. Barker’s creations for the *Empire of the Petal Throne* role-playing game, or Christian Vander’s Kobaïan, used in song lyrics by his band Magma—even Vladimir Nabokov created a conlang sketch for his masterwork *Pale Fire*), but none attracted the attention that Tolkien’s work did” (PETERSON, 2015, p. 9-10).

Em relação à denominação desse tipo de invenção, há diferentes versões para essa acepção. Peterson (2015), em sua obra *The Art of Language Invention*, defende o uso de “conlang”, contração do termo “língua construída” em inglês (*constructed language*) (PETERSON, 2015, p. 11). Outros termos encontrados nesse sentido de forma mais ampla, com variações em seus significados específicos, são “língua fictícia/ficcional”, “língua artificial”, “língua falsa”, “língua artística”, “língua projetada”, “língua planejada” e “língua virtual” (BARNES & VAN HEERDEN, 2006, p. 102; HANES, 2013, p. 186; PETERSON, 2015, p. 18-21).

Esse é o fenômeno presente no romance discutido neste trabalho — *A Clockwork Orange*, de Anthony Burgess, uma “criação complexa, que se torna compreensível através de uma ampla gama de estratégias linguísticas e estilísticas” (VINCENT & CLARKE, 2017, p. 263).

Uma característica do *nadsat*, o dialeto criado por Burgess para ACO, contudo, o diferencia de outras línguas fictícias: o *nadsat* é uma fusão de duas línguas já existentes, a inglesa e a russa, o posicionando entre uma língua natural e uma construída artificialmente (MALAMATIDOU, 2017, p. 292). Devido à importância do dialeto no romance, e a grande presença dele nas falas do protagonista, os tradutores da obra têm a tarefa de criar uma nova versão do *nadsat*, ao invés de apenas reproduzi-lo tal qual no texto-fonte, como podem fazer com outras línguas não-naturais, como o Klingon de *Star Trek* e o Dothraki de *Game of Thrones* (MALAMATIDOU, 2017, p. 293). Isso representa um desafio, já que a tradução de um dialeto é vista por muitos como de difícil execução (LANDERS, 2001, p. 117).

2.3 TRADUÇÃO E RETRADUÇÃO

Outro fator a ser considerado nessa análise é de que a tradução de Fernandes para ACO, de 2004, é uma retradução, ou seja, uma nova versão de uma obra que já havia sido traduzida anteriormente — nesse caso, 32 anos antes, por Nelson Dantas, em 1972.

O conceito de “retradução” é polissêmico e nada estanque, sendo, atualmente, amplamente discutido por teóricos dos Estudos da Tradução; Faleiros & Mattos, em seu livro *A retradução de poetas franceses no Brasil*, sugerem cinco acepções ao termo:

1. retradução enquanto iteração, ou seja, uma nova tradução de um mesmo texto de partida; é o sentido mais comumente atribuído à retradução nos estudos da tradução mais recentes;
2. revisão de uma tradução já realizada;
3. retraduzir, na mesma língua do "original" uma tradução desse "original"; seria a chamada "retrotradução". [...]

4. tradução de uma tradução, podendo ser chamada de metatradução ou "tradução-pivô", ou, ainda, "tradução intermediária". É o sentido retomado por alguns dos dicionários acima expostos. Em termos históricos, uma das traduções intermediárias é tomada como texto-fonte. [...]
5. toda e qualquer tradução, na medida em que é possível que qualquer tradução seja por si só uma retradução (FALEIROS & MATTOS, 2017, p. 8).

Por mais que esteja em concordância com a última acepção trazido pelos autores, de ampliação do espectro semântico do termo “tradução”, para fins de clareza no trabalho se torna útil uma definição menos geral de conceitos. Nesse caso, entende-se neste trabalho, assim como na maioria dos trabalhos mais recentes dos Estudos da Tradução, a ideia de “retradução” como uma nova tradução de um texto-fonte que já havia sido traduzido anteriormente para a cultura-alvo (FALEIROS & MATTOS, 2017, p. 8).

Nesse sentido, é importante observar as facetas desse fenômeno, tão comum quanto a própria tradução, porém com suas particularidades, como afirmam Faleiros & Mattos (2017):

Situamo-nos aqui em um lugar que permite pensar a retradução como crítica, espaço de reflexão sobre o fazer poético. Parece consenso nos atuais estudos de tradução que o próprio ato tradutório seja também um ato de crítica, ato não mecânico conduzido por um sujeito historicamente situado. [...] Retraduzir é, nesse sentido, pensar a historicidade da tradução, sua temporalidade e as relações que se estabelecem entre diferentes traduções. Pensar essa historicidade é também pensar a própria historicidade da tradução (FALEIROS & MATTOS, 2017, p. 10-11).

Mesmo que uma retradução possa ser produzida simultaneamente a uma tradução, podendo existir um espaçamento temporal apenas em suas publicações, o conceito de “retradução” tende a ser entendido na contemporaneidade como envolvendo o “envelhecimento” de uma tradução anterior e, a partir disso, a necessidade do sistema-alvo de contar com uma nova tradução (FAGUNDES, 2016, p. 55; BERMAN, 2017, p. 262).

A existência de um texto anterior, uma primeira tradução, dificilmente pode ser ignorada pelo sistema-alvo e, conseqüentemente, por todos os agentes que constroem a retradução, entre eles o novo tradutor. Dessa forma, a distância temporal entre as obras representa uma fortuna crítica. Como atesta o tradutor, professor e teórico Berthold Zilly (2017), em consideração sobre seu processo criativo de retradução da obra *Grande Sertão: Veredas*:

O autor de uma retradução se vê, portanto, diante da chance e da dificuldade de levar em consideração, de algum modo, a fortuna crítica do original, à qual pertence sua fortuna tradutória, que, por sua vez, formou a ideia que muitos leitores têm do original. São instrutivas não apenas traduções para a própria língua do retradutor, mas também aquelas feitas para outras línguas que ele conhece. [...] Sabemos que uma obra de arte é aberta em muitas direções, com um potencial de significados nunca exaurível, do qual uma tradução só pode resgatar e atualizar uma parte, de modo que há ampla margem interpretativa e recriadora para diversas traduções

dentro da mesma língua-alvo. Depois de ter decorrido mais de meio século, é natural que mudanças na fortuna crítica, na língua de chegada, nas concepções e estratégias tradutórias, no gosto literário do público possam ter criado a expectativa de novas traduções que não apenas emendem pontuais imperfeições encontráveis em qualquer tradução, mas que deem aos leitores da cultura-alvo outra ideia do texto, descobrindo e realçando nele outras qualidades (ZILLY, 2017, p. 6-7).

Sobre esse tema, o teórico Antoine Berman disserta em seu texto de 1990 *La retraduction comme espace de la traduction*. Partindo dos conceitos do Idealismo Alemão, através do *Divã ocidental-oriental* de Goethe, de que “toda primeira tradução é desajeitada” e “é no momento posterior de uma primeira tradução cega e hesitante que surge a possibilidade de uma tradução bem-sucedida” (BERMAN, 2017, p. 265), o teórico francês propõe que

Toda tradução é insuficiente, ou seja, entrópica, quaisquer que sejam seus princípios. Isso quer dizer que: toda tradução é marcada pela “não-tradução”. E as primeiras traduções são aquelas que são mais tocadas pela não-tradução. [...] Se a insuficiência, isto é simultaneamente a incapacidade de traduzir e a resistência ao traduzir, afeta todo ato de tradução, há entretanto uma temporalidade desse ato (temporalidade tanto psicológica quanto cultural e linguística) que faz com que seja em seu início (na primeira tradução) que a insuficiência está em seu máximo. A retradução surge da necessidade nem tanto de suprimir, mas pelo menos de reduzir a insuficiência original (BERMAN, 2017, p. 265-266).

O fato de seu trabalho ser uma retradução certamente não passou despercebido por Fábio Fernandes em sua tradução de *A Clockwork Orange*. Apesar de Fernandes não citar a tradução anterior, de Nelson Dantas, em sua “Nota sobre a nova tradução brasileira” publicada na *Laranja Mecânica* — e isso, por si só, ser uma decisão —, o tradutor admite em entrevista a Cesco, Barboza & Abes (2017), para o periódico *Cadernos de Tradução*, que “era leitor e fã do livro, tanto do original quanto da primeira tradução, um excelente trabalho de Nelson Dantas” (CESCO *et al.*, 2017, p. 397). Os autores da entrevista questionam Fernandes, então, especificamente sobre o cotejo à tradução anterior. Fernandes responde:

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), e 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 *et al.*, 2017, p. 403-404).

Nota-se, então, que Fernandes não só utilizou a primeira tradução como referência em sua retradução, como buscou se certificar que não houvesse semelhanças entre as duas, o que pode ser interpretado como indo ao encontro da presunção de falibilidade de uma primeira tradução, proposto por Berman (2017, p. 265). Fernandes, porém, classifica a

tradução de Dantas como “excelente”, mesmo que busque distanciar a sua desta (CESCO *et al.*, 2017, p. 404).

2.4 TRADUÇÃO DE LITERATURA DISTÓPICA

A trama de *A Clockwork Orange* é situada em um espaço e um tempo não definidos, com características que não se assemelham à da época em que foi escrita e publicada (anos 1950/1960), nem a épocas passadas. Esse fenômeno costuma receber, nos Estudos Literários, o nome de “utopia” (FITTING, 2010, p. 135). A utopia pode ser dividida entre dois subgêneros principais: a positiva — também chamada de “eutopia” — e a negativa, chamada de “distopia” ou “anti-utopia”; o termo “utopia”, contudo, tem sido entendido na contemporaneidade como sinônimo à utopia positiva, enquanto a negativa passou a ser mais comumente chamada de “distopia” (FITTING, 2010, p. 136).

As utopias — positivas ou negativas — sempre tiveram forte relação com o gênero ficção científica. Antes do século XIX, segundo reconta Peter Fitting (2010), os textos que podem ser considerados utópicos eram situados em uma localização geográfica diferente, e não em outro espaço temporal; com os avanços científicos e tecnológicos, o imaginário da sociedade passou a ser direcionado para o espaço futuro, com narrativas que previam onde esses avanços nos levariam (FITTING, 2010, p. 138). O gênero distópico, conta o teórico, passou a ter maior representatividade numérica nas prateleiras das livrarias a partir dos motins sociais europeus, como as revoluções francesa e russa, que elevaram a preocupação desses grupos em relação às desvantagens dos caminhos impostos por governos autoritários, além de, no caso dos russos, representar uma ameaça ao *status quo* capitalista (FITTING, 2010, p. 139-140). O termo “distopia” se popularizou apenas a partir do século XX, apesar de constar em textos anteriores a essa época, sendo também chamado de “cacotopia” (CLAEYS, 2010, p. 107).

A Clockwork Orange costuma ser enquadrada nesse gênero literário da distopia, por vezes até mesmo considerada uma ficção científica (CLAEYS, 2010, p. 126; AMIS, 2012; ARANDA, 2017; JAKUBOWSKI & CLUTE, 2019). Nesse sentido, a obra pode ser considerada uma “ficção científica mundana”, um subgênero da ficção científica que não extrapola o limiar da realidade tecnológica plausível em seus mitos (STERLING, 2007; WALTER, 2008).

No mundo ficcional da obra, o bom comportamento da população é duramente imposto pelo governo e sua força policial. Em seu livro *1985*, uma crítica ao aclamado *1984*,

de George Orwell, o autor de *1984*, Anthony Burgess, define esse fenômeno, em que a “normalidade” é violentamente ditada por um governo em sua pior forma, de “cacotopia”, a junção dos termos “cacofonia” e “utopia” (BURGESS, 1978, p. 67). Acredita-se que o termo tenha sua origem no jurista e filósofo Jeremy Bentham, em seu texto de 1818 *Plan of Parliamentary Reform, in the form of a catechism*, tendo sido popularizado em 1868 pelo filósofo e economista John Stuart Mill em um de seus discursos ao parlamento britânico (BEAUMONT, 2006, p. 465). José Viñuela (2016), em seu texto *Ideas sobre lo urbano en mi teatro*, contudo, propõe que o primeiro uso seja ainda anterior, de 1715,

Em uma revista satírica inglesa chamada *News from the Dead* [...]. A cacotopia de 1715 apresentava uma visão satírica da Inglaterra que atacava a sociedade contemporânea impiedosa e considerava a vida um pesadelo pior que o inferno⁶ (VIÑUELA, 2016, p. 367).

Burgess propõe o termo, uma junção do grego *kakos* (mal) e *tópos* (lugar), por “soar pior que distopia”, no sentido de parecer mais agressivo, uma situação mais deplorável (BURGESS, 1978c, p. 67). O autor opina que a possibilidade de um futuro cacotópico pode estar no horizonte de sua sociedade, enquanto o indivíduo contemporâneo se sente sobrecarregado pelas obrigações de seu tempo:

Os estresses da vida contemporânea se tornam intoleráveis, e não é só o Estado que culpamos. Há contas a pagar, máquinas que quebram e não podem ser consertadas, tetos que vazam, ônibus que não chegam, trabalhos monótonos a serem feitos, incapacidade de sobreviver, seguros que devem ser pagos, doenças, o panorama do mundo doente apresentado no jornal diário. Torcemos para sermos punidos, de uma forma *kafkaniana*, por um crime que não cometemos, mas que estamos prontos para aceitar a sentença e largar todas as responsabilidades⁷ (BURGESS, 1978c, p. 116).

Essa vida intolerável é o que leva, na cacotopia de Burgess, a sociedade a aceitar que seu governo a controle, retire seus direitos e tome todas as decisões, mesmo as mais básicas, como ser ou não feliz, ou triste, passivo ou violento. É nesse contexto em que vivem os personagens de *A Clockwork Orange* e em que se inserem todos seus fenômenos, incluindo os linguísticos.

⁶ No texto-fonte: “[...] en una revista satírica inglesa llamada *News from the Dead* ('Noticias de los muertos'). La cacotopía de 1715 esbozaba una visión satírica de Inglaterra que arremetía contra la impiedad de la sociedad contemporánea y consideraba la vida como una pesadilla peor que el infierno” (VIÑUELA, 2016, p. 367).

⁷ No texto-fonte: “The stresses of contemporary life grow intolerable, and it is not just the State we blame. There are bills to pay, machines that go wrong and cannot be repaired, roofs that leak, buses that fail to arrive, dull work to be done, an inability to make ends meet, insurance premiums that fall due, sickness, the panorama of the wicked world displayed in the daily press. One longs to be punished, *Kafkastyle*, for a crime that one has not committed but nevertheless is prepared to feel guilty for, and throw over all responsibility” (BURGESS, 1978, p. 116).

O objetivo desse apanhado de referências foi esclarecer a base teórica de onde fundamento minha pesquisa; determinados autores e suas ideias influenciam nosso próprio pensar, e meu foco e método de trabalho foram inspirados pelas leituras aqui reportadas. Os fenômenos próprios do romance de Burgess também necessitaram um estudo mais aprofundado, para que não fossem ignorados ao analisar-se a obra como um todo.

Minha análise é calcada no descritivismo, buscando escapar às tendências de julgamento de valor, pois uma tradução pode ser subjetivamente considerada melhor ou pior, mas, objetivamente, são frutos de uma gama complexa de fatores que ocasionam, nos agentes envolvidos, escolhas diversas, não necessariamente alinhadas a um único viés ou projeto predefinido. Acredito ser esse, também, um dos fundamentos dos Estudos Descritivos da Tradução, e conseqüentemente da metodologia proposta por Lambert & Van Gorp (1985).

Portanto, essas ideias foram aqui delineadas, exemplificando que minha pesquisa busca não ser apenas um fato isolado em um grupo disperso, mas sim almeja a coesão entre uma linha de pensamento que permeia os Estudos da Tradução. Como sintetiza a expressão latina *nanos gigantum humeris incidentes*, meu trabalho visou ser uma pequena célula dentro desse grande organismo promulgado por pensadores como Itamar Even-Zohar, James Holmes, Gideon Toury, José Lambert e Hendrik Van Gorp.

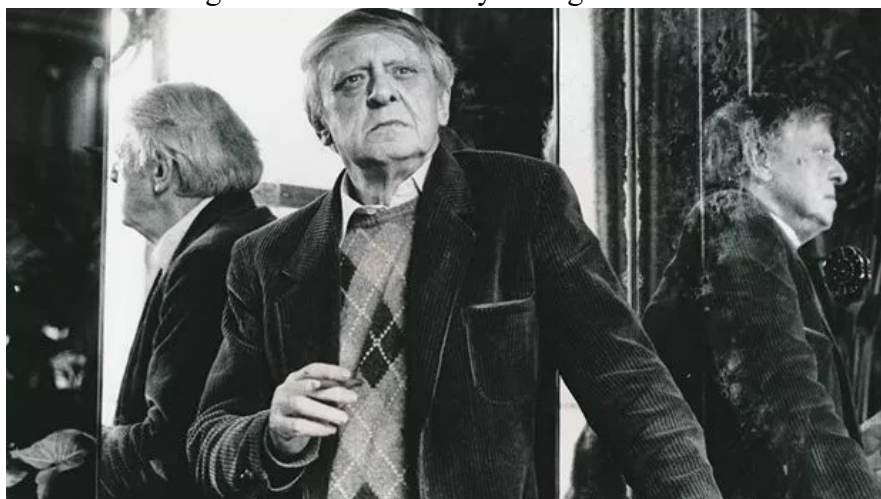
3 BURGESS E A LARANJA NO BRASIL

Para contextualizar melhor a obra *A Clockwork Orange* e suas traduções para o português brasileiro, e cumprir com uma das justificativas do trabalho, que é a divulgação do trabalho destes no meio acadêmico dos Estudos da Tradução, delinea-se aqui um breve relato da vida dos agentes envolvidos nas publicações: o autor do texto-fonte, Anthony Burgess, os tradutores e editoras dos textos-alvo, Nelson Dantas, Fábio Fernandes, Artenova e Aleph, respectivamente, e a recepção destes nas publicações jornalísticas e científicas no Brasil. Assim, clareia-se, ainda, o contexto sistêmico das publicações.

3.1 JOHN “ANTHONY” BURGESS WILSON

John Burgess Wilson (1917 – 1993) (Figura 03) foi um escritor, poeta, compositor, linguista, tradutor e crítico literário nascido em Harpurhey, Manchester, Inglaterra (CLARKE, 2017). Ao longo de sua vida, escreveu 33 romances, 25 obras de não ficção — entre elas 2 autobiografias —, 3 sinfonias, mais de 250 composições musicais e milhares de artigos, ensaios e críticas (ANTHONY, 2019). Ele produziu sob três alcunhas: seu nome de nascimento, John Wilson, e os pseudônimos Joseph Kell e Anthony Burgess (DAVID, 1973, p. 181).

Figura 3: John “Anthony” Burgess Wilson



Fonte: CHAVES (2017).

Segundo dados do International Anthony Burgess Foundation (2019), em 1919, aos dois anos de vida, Burgess perdeu a mãe e a irmã, Elizabeth e Muriel, vítimas da pandemia do vírus influenza H1N1 que se expandiu pela Europa no início do século XX, ficando

popularmente conhecida como a Gripe Espanhola (A BRIEF, 2019). Sua mãe era cantora e dançarina, e seu pai, Joseph Wilson, pianista. John — que no seu batizado cristão ganhara o segundo nome “Anthony” — foi criado por Joseph, com a ajuda de uma tia e, eventualmente, uma madrasta. Em 1940 se formou em Literatura Inglesa, e desse ano até 1946 serviu no exército britânico, durante a Segunda Guerra Mundial. Após a guerra, seguiu carreira de professor e, em 1954, mudou-se para a Malásia, onde deu aulas na prestigiada Kolej Melayu Kuala Kangsar (BYRNES, 2010).

Em 1956 publicou seu primeiro livro, *Time for a Tiger*, onde assumiu o pseudônimo Anthony Burgess. Em 1959 se mudou para Brunei, onde, em sala de aula, desmaiou e foi mandado às pressas para fazer exames na Inglaterra. Nesse ano, Burgess foi diagnosticado com um câncer cerebral e recebeu dos médicos a estimativa de ter apenas mais um ano de vida. A perspectiva de morte e a possibilidade de deixar a esposa sem recursos financeiros levou-o a trabalhar incansavelmente, escrevendo diversos livros, críticas, composições musicais e textos em jornais. O diagnóstico de Burgess eventualmente mostrou-se errôneo, e o autor, mesmo não encarando mais uma morte iminente, não diminuiu seu fervor na produção. De 1959 a 1962, publicou sete romances, e até o final da década de 1970 publicaria outros cinco (A BRIEF, 2019).

De 1970 a 1971, deu aulas na universidade de Princeton, Nova Jérsei, EUA. De lá, passou a lecionar na City College de Nova Iorque, até 1973. Ainda viria a morar na República de Malta, na Itália, no Principado de Mônaco e na Suíça (MITGANG, 1993). John “Anthony” Burgess Wilson faleceu em 1993, aos 76 anos, vítima de um câncer pulmonar.

A Encyclopaedia Britannica descreve suas obras como uma combinação de

[...] criatividade linguística e uma erudição sagaz com enredos picarescos, premissas bizarras, e uma sátira social aguçada. Apesar de ter uma visão pessimista da sociedade moderna, sua ficção é geralmente cômica⁸ (TIKKANEN, 2019).

Entre seus romances de ficção, além de *A Clockwork Orange* — o décimo livro publicado pelo autor —, destacam-se *One Hand Clapping* (1961), *The Wanting Seed* (1962), *Inside Mr. Enderby* (1963), *Honey for the Bears* (1963), *The Eve of Saint Venus* (1964), *Enderby Outside* (1968), *Earthly Powers* (1980), *The End of the World News* (1983), *The Kingdom of the Wicked* (1985), *Any Old Iron* (1989), e *A Dead Man in Deptford* (1993). Burgess publicou ainda duas autobiografias, intituladas *Little Wilson and Big God: Being the*

⁸ No texto-fonte: “[...] linguistic ingenuity and witty erudition with picaresque plots, bizarre story premises, and sharp social satire. Although his vision of modern society is a pessimistic one, his fiction is generally comic” (TIKKANEN, 2019).

First Part of the Confessions of Anthony Burgess (1987) e *You've Had Your Time: Being the Second Part of the Confessions of Anthony Burgess* (1990), e alguns ensaios críticos, entre eles dois sobre a linguagem de James Joyce, chamados *Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader* (1965) e *Joysprick: An Introduction to the Language of James Joyce* (1973).

Além desses, publicou a obra *1985* (1978), onde, na primeira parte, Burgess compila críticas e ensaios sobre a sociedade e o livro *1984*, de George Orwell e, na segunda parte, escreve sua própria versão desse mundo distópico; *Nothing Like the Sun* (1964), uma história fictícia sobre a vida amorosa de William Shakespeare; e *A Clockwork Orange: Play with Music* (1987), a adaptação teatral de sua própria obra.

No Brasil, foram traduzidas 18 obras do autor: *Macho e Fêmea* (1971), *A Laranja Mecânica* (1972 e 2004), *A Última Missão* (1973), *A Sinfonia Napoleão* (1974), *Mel Para os Ursos* (1975), *Sementes Malditas* (1975), *O Homem de Nazaré* (1976), *Poderes Terrenos* (1980), *1985* (1980), *As Últimas Notícias do Mundo* (1982), *O Tocador de Piano* (1986), *Ernest Hemingway* (1990), *Enderby por Dentro* (1990), *O Pequeno Wilson e o Grande Deus* (1993), *Qualquer Ferro Velho* (1994), *Homem Comum Enfim* (1994), *A Literatura Inglesa* (1996), *Nada Como o Sol* (2003).

A tradução de *A Clockwork Orange*, publicada em 1972, contava, então, com outras seis obras do autor publicadas na mesma década. A retradução, publicada em 2004, 11 anos após a morte do autor inglês, coexiste com apenas uma outra tradução em sua década. Esses dados sinalizam uma maior aceitação do autor no sistema-alvo à época da primeira tradução, impressão que pode ser investigada através de uma análise da recepção de Burgess e da obra na imprensa do país.

3.1.1 Recepção de Burgess no Brasil

Anthony Burgess foi uma figura muito popular na mídia britânica e estadunidense, publicando diversos textos em jornais, sendo frequentemente entrevistado e aparecendo em programas de televisão ingleses, seja sozinho ou no formato mesa-redonda, comentando assuntos desde literatura e direito, a questões sociais, modas da juventude e música. Os tópicos que mais costumava discutir eram composição musical e a escrita do autor irlandês James Joyce. Sobre a paixão pela música, declarou em entrevista à revista *The Economist*, em 1991:

Eu preferiria que pensassem em mim como um músico que escreve romances, em vez de um romancista que escreve música nas horas vagas. A música é uma forma

mais pura de arte, porque não tem relação direta aos eventos humanos. Está totalmente fora do alcance do julgamento moral. É por isso que eu a valorizo⁹ (A THOUSAND, 1991, p. 105-106).

Na mídia brasileira, Anthony Burgess também foi constantemente citado, reproduzido e rebatido. A fonte de pesquisa nesse meio foi a Hemeroteca Digital Brasileira, plataforma da Fundação Biblioteca Nacional que digitaliza e disponibiliza o acesso a periódicos de língua portuguesa de 1740 a 2019. Em 2012, ano de sua fundação, a Hemeroteca Digital já contabilizava mais de cinco milhões de páginas digitalizadas, tornando a maior coleção de periódicos do Brasil (MARCHIORO, 2012; WANDERLEY, 2018).

O termo “Anthony Burgess” começa a aparecer nos arquivos da Hemeroteca a partir da década de 1960, onde, na pesquisa de 1960-1969, constam 6 ocorrências do nome do autor em periódicos brasileiros. A primeira, na edição de outubro de 1963 do jornal carioca Cinelândia, é uma pequena nota que informa a produção de uma adaptação cinematográfica da obra *Honey for the Bears*, de Burgess, idealizada pelos dramaturgos John Mortimer e Thomas Clyde, na companhia cinematográfica fundada por eles, intitulada Filmplace Ltda. (SHOW, 1963, p. 15). No também carioca Jornal do Brasil, Burgess teve duas aparições na década de 1960: em 1966 é creditado como “romancista e crítico”, parte do júri de um concurso de contos promovido pela BBC; em 1968, é citado como um dos colaboradores de uma coletânea de críticas à obra de Marshall McLuhan (PANORAMA, 1966, p. 24; CARNEIRO, 1968, p. 32).

No Correio da Manhã (RJ) de 1967, José Condê destacou em sua coluna o lançamento de *A Shorter Finnegans Wake*, uma condensação do livro *Finnegans Wake*, de James Joyce, acompanhada de um estudo sobre o romance, autoria de Burgess (CONDÊ, 1967, p. 20). O Diário da Noite (RJ), em 1969, relata a adaptação cinematográfica da obra de Burgess *Nothing Like the Sun*, uma biografia fictícia de William Shakespeare, produzida pela Warner Bros., dirigida por Joseph Mankiewicz e adaptada para os cinemas pelo próprio Anthony Burgess (CONSIGLIO, 1969, p. 17).

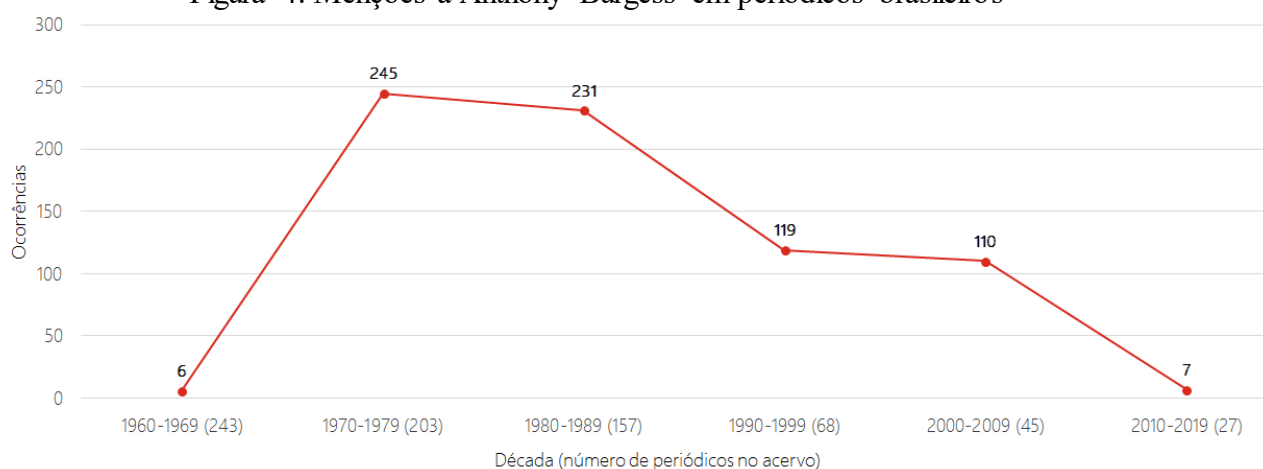
Já o jornal Manchete (RJ), em sua edição de 12 julho de 1969, reproduziu um texto de Burgess que ocupa 6 páginas em sua edição, cuja publicação original não é creditada. O título da matéria, traduzida por R. Magalhães Júnior, é “Berlim: a maldição de uma cidade”.

⁹ No texto-fonte: I wish people would think of me as a musician who writes novels, instead of as a novelist who writes music on the side. Music is a purer art because it has no direct relationship to human events. It's totally outside the field of moral judgment. That's why I prize it (THE ECONOMIST, 1991, p. 105-106).

Nela, Burgess descreve a cidade alemã, à época dividida por um muro que separava a Alemanha Ocidental da Oriental, como “um lugar inóspito”, e encerra seu artigo dizendo “um adeus final e definitivo” à cidade que voltaria a ser a capital da Alemanha após a Reunificação, em 1990 (BURGESS, 1969, p. 60-69).

A partir da década de 1970, em grande parte graças à adaptação cinematográfica de *A Clockwork Orange*, lançada em 1971, a popularidade mundial de Burgess ascende. A Hemeroteca Digital apresenta, nessa década, 245 ocorrências do seu nome em periódicos brasileiros. Nas décadas seguintes os números passam a decrescer, mas não se tornam insignificantes: de 1980 a 1989, 231 ocorrências do nome do autor são encontradas; de 1990 a 1999, 119 ocorrências; de 2000 a 2009, 110. Na década de 2010 a 2019 apenas 7 vezes o nome de Burgess é encontrado em periódicos brasileiros, mas cabe destacar que o acervo da Hemeroteca é diminuto nessa década, tendo apenas 27 periódicos disponíveis para consulta — na década de 1970, onde o autor é mais citado, são 203 os periódicos disponíveis na plataforma (Figura 4).

Figura 4: Menções a Anthony Burgess em periódicos brasileiros



Fonte: Elaborado pelo autor com base em HEMEROTECA, 2019.

Todas as 712 aparições de Burgess em periódicos brasileiros ao longo das últimas cinco décadas foram lidas por mim e, a seguir, destaco algumas do período mais ativo do autor, nas décadas de 1970 e 1980, apresentando assim um panorama da recepção de Anthony Burgess na imprensa do país.

3.1.1.1 Presença na imprensa brasileira de 1970 a 1989

As décadas de 1970 e 1980 foram as mais produtivas da vida profissional de Burgess, sendo o período em que o autor mais publicou romances e matérias jornalísticas. Assim sendo, é também o espaço de tempo onde o autor foi mais citado em periódicos brasileiros.

A primeira tradução de um livro de Burgess no Brasil foi a do romance *Macho e Fêmea*, publicado em 1971 pela editora Artenova, com tradução de Eduardo Guimarães de Cerqueira. O *Diário do Paraná* noticiou essa edição em pequena nota, caracterizando o livro como “um romance insólito e atraente” (OS MELHORES, 1971, p. 23). Em janeiro de 1972, ano em que *A Clockwork Orange* seria traduzido para o português, o *Jornal do Brasil* (RJ) ocupou parte de sua página de entretenimento com a coluna “A Laranja Mecânica de Anthony Burgess”, reportando que, à época, a popularidade de Burgess era maior nos Estados Unidos que na Inglaterra, além de informar a tradução em andamento de ACO, já popular pela adaptação cinematográfica lançada naquele ano:

Anthony Burgess é talvez um dos autores ingleses menos vendidos na Inglaterra, e encontrar algum de seus 18 livros nas livrarias locais é coisa realmente rara. Mas, se ainda não é reconhecido em sua própria terra, Burgess já é um grande sucesso nos Estados Unidos. [...] Sabe-se que o livro já está sendo traduzido no Brasil, bem como *Honey for the Bears* (*Mel para os Ursos*). Até agora, os leitores brasileiros somente conheciam Burgess através de *Macho e Fêmea* (*MF* no original) (AUTRAN, 1972, p. 56).

A coluna, de Christina Autran, finaliza ainda com uma análise sobre o caráter distópico da obra, um comentário audacioso em plena ditadura militar brasileira:

Mas o tempo foi passando e Burgess está aí, estourando nos Estados Unidos, onde, com *A Clockwork Orange*, passou a representar para os estudantes uma Inglaterra funcionando como um Estado repressivo, “fazendo ver que os criminosos de ontem podem ser os policiais de amanhã, e mostrando como o Estado é capaz de enfraquecer o que resta de individualidade” (AUTRAN, 1972, p. 56).

Já em julho de 1972, pouco após o lançamento de *A Laranja Mecânica* pela Artenova, que havia sido em março, o mesmo *Jornal do Brasil* apresenta em seu Caderno B uma reportagem de página inteira intitulada “Anthony Burgess: O humano violento”, escrita por Araujo Netto (Figura 5).

Figura 5: Primeira matéria de destaque de Burgess na imprensa brasileira



Fonte: NETTO, 1972, p. 27.

Nela, o primeiro espaço de notoriedade de Burgess na mídia brasileira, o correspondente do periódico relata uma viagem a Roma, em que foi recebido na casa do autor, e compartilhou momentos com Anthony, sua esposa Liliana e seu filho Andrea. Netto relata em sua reportagem que Burgess “abomina o livro que o fez mais popular” e lamenta “que o seu editor brasileiro (Artenova) não tenha confirmado o convite feito para um março todo carioca na história destes Burgess” (NETTO, 1972, p. 27). Expandindo no sentimento de “abominação” de Burgess em relação à adaptação de ACO, um ano após o lançamento do filme, Netto reporta uma resposta do autor em sua entrevista:

“Kubrick estragou-o para sempre. Apossou-se dele e o transfigurou. Kubrick é um bom diretor de cinema, mas que sente ciúmes do escritor. Não é como Fellini, por

exemplo, que para fazer um filme não precisa de histórias escritas por outros. Kubrick pode ser até um homem simpático, gentil, bravo, habilidoso, etc., etc... Mas não é um criador. Recria em cima da imaginação e do trabalho alheios” (NETTO, 1972, p. 27).

Na *Tribuna de Imprensa* (RJ), em dezembro de 1972, o primeiro enaltecimento a outra característica de Burgess, que não a de literatura fictícia: suas crônicas nos jornais estadunidenses. Paulo Francis escreveu em nota intitulada “Bom Burgess”:

Devemos dar graças aos céus porque Anthony Burgess, um dos maiores estilistas do nosso tempo, não menospreza a modesta profissão de jornalista e nos regala periodicamente com artigos sobre Nova York, onde Burgess ensina, no momento, literatura (FRANCIS, 1972, p. 2).

Francis (1972) passa, então, a reportar brevemente dois episódios de Burgess por Nova Iorque, prática essa que seria adotada pela imprensa brasileira com frequência, especialmente nas décadas de 1970 e 1980. O jornalista que o fazia costumava citar a fama de Burgess por ACO e, em seguida, compartilhava alguma de suas crônicas, publicadas em famosos jornais dos EUA e Inglaterra.

Em 1973, o *Jornal do Brasil* anunciava, em longa nota, o novo lançamento *burgeniano* no Brasil: *A Última Missão*, pela Artenova, um livro de espionagem do autor, em que o protagonista “é um ser humano, com todas as qualidades e defeitos, um velho profissional cansado e sem alento” (PILTCHER, 1973, p. 41). É interessante notar que, nessa coluna de Isaac Piltcher, há um brevíssimo, mas elogioso, comentário à tradução: “Edith Arthens faz um bom trabalho” (PILTCHER, 1973, p. 41). O Diário de Pernambuco também destacou o lançamento de *A Última Missão*, entre outros três livros que a Artenova publicava à época (PRADO, 1974, p. 28).

Em 1974, a *Manchete* ocupa quase toda sua página da coluna “Manchete Internacional” com a tradução (não creditada) de um artigo de Anthony Burgess para a revista *Time*. O tema: futebol; mais especificamente, a Copa do Mundo de 1974, sediada na Alemanha Ocidental. Esse parece ser mais um dos relatos da viagem de Burgess por Berlim, traduzida pela mesma *Manchete* em 1969. O periódico descreve o autor como possuidor de uma “inteligência eclética”:

No auge da Copa do Mundo, a vibração dos acontecimentos parecia ter esgotado as técnicas convencionais de reportagem e descrição factual. O que se precisava era o talento imaginativo de um escritor de ficção. *Time* pediu ao romancista britânico Anthony Burgess, de cuja inteligência eclética saíram romances como *A Laranja Mecânica* e *Enderby*, que comentasse sobre a Copa. Burgess foi ver o que estava acontecendo na Alemanha. Aqui estão algumas de suas impressões (ANTHONY, 1974, p. 24).

Em 1975, outro livro de Burgess — em outra edição da Artenova — ganhou destaque na imprensa brasileira: *Sinfonia Napoleão*, onde o autor narra uma biografia fictícia de Napoleão Bonaparte, como havia feito com a vida de William Shakespeare, anos antes. O *Jornal do Brasil*, ao noticiar o lançamento, descreveu Burgess como “considerado um dos mais criativos romancistas destes anos [sic] e, provavelmente, o mais ousado e renovador” (LIVROS, 1975, p. 33). Na *Manchete*, Heloneida Studart destaca que, em comum com os outros dois livros mais populares de Burgess, *A Laranja Mecânica* e *Macho e Fêmea*, *Sinfonia Napoleão* teria somente “o propósito de desconcertar os leitores” (STUDART, 1975, p. 101).

Outro lançamento de Burgess pela Artenova no mesmo ano de 1975 foi *Sementes Malditas*, traduzida por Hindenburgo Dobal, que ganhou destaque na seção literária do *Jornal do Brasil*. Na coluna, assinada pelo prolífero escritor, músico e professor Victor Giudice, destaca-se o caráter distópico de um regime totalitário, assim como foi em *A Clockwork Orange*. Giudice aproveita o ensejo da obra de Burgess para provocar o pensamento sobre a repressão, em tempos de ditadura militar no Brasil, além de evocar o fato de não haver censura em sua obra, sabiamente posicionada em um futuro supostamente distante:

O novo livro de Burgess apresenta como principal fonte de atração um sistema de denúncia a um mundo que pode ser denunciado à vontade, uma vez que ele ainda não se mostrou, embora já exista. Existência é uma coisa intangível. O jovem cosmonauta que vai descer em Júpiter no ano de dois mil e tantos já existe. Apenas ainda não nasceu. O universo de *Sementes Malditas* tem sua existência garantida como prolongamento dos fatos não denunciados que ocorrem agora, em 1975. No entanto, a denúncia de Burgess é livre porque é dirigida a um futuro distante (GIUDICE, 1975, p. 42).

Ainda sobre as *Sementes Malditas*, Aldir Blane, para o icônico e irônico jornal carioca *O Pasquim*, também deu sua opinião sobre a obra, sem deixar de citar, de forma espirituosa, o tradutor:

Quando a gente lê um livro do Burgess, fica feliz só de pensar no próximo. Gosto tanto que já andei até metendo o nariz em alguns originais, com meu inglês da Praça Mauá. O livro acima só perde em originalidade para o nome do tradutor, Hindenburgo Dobal. Ei, Hindenburgo: tens algum parentesco com aquele zepelin que ateou fogo às vestes? (BLANE, 1976, p. 26).

O Pasquim viria a comentar *Sementes Malditas* novamente em 1988, em matéria de página inteira de Flávio Pinto Vieira, intitulada “A administração do caos”. Nela, Vieira destaca o contexto de superpopulação presente na obra, “um futuro indeterminado, mas evidentemente não muito distante do presente” (VIEIRA, 1988, p. 12). O jornalista se demonstra temerário com o perigo das metrópoles crescentes, principal tema do livro de

Burgess, utilizando estimativas que não viriam a se concretizar — como a de que, em 12 anos, isso é, no ano de 2000, a cidade de São Paulo teria 24 milhões de habitantes, quando na verdade não chegou à metade disso; sobre o autor, Vieira o descreve como tendo “um estilo inventivo, marcado pela fantasia e pelo grotesco (no estilo de Bosch)” (VIEIRA, 1988, p. 12).

Em edição de 1975, o *Jornal do Brasil* reproduziu uma crônica de Burgess sem identificação de tradutor, nem de fonte do texto de partida, em prática comum à época. Apesar do destaque à declaração polêmica do autor de que “sim, é impossível fazer bom cinema com a boa literatura”, a própria fala de Burgess sobre ACO — que é breve, pois não é o foco do texto — relativiza a rixa do escritor inglês com a adaptação estadunidense de Kubrick; talvez já pela distância temporal, talvez para assumir créditos pela popularidade da obra na cultura popular:

Acho que já é hora de dizer algo sobre *A Laranja Mecânica*, enquanto livro e enquanto filme. Como todos sabem, o filme é muito bom e está muito mais próximo da palavra (isto é, da literatura) do que supõem alguns devotos da imagem silenciosa. E bastante fiel ao livro (ou pelo menos à sua versão norte-americana), e um grande número de suas mais inesquecíveis imagens saíram diretamente do romance. Embora não deva ser eu quem julgue meu próprio livro (além do mais eu o escrevi há 15 anos, quando era uma pessoa bem diferente do que hoje sou), ousa dizer que se trata de uma obra literária, embora menor, à altura do que as palavras podem permitir. O idioleto do livro não serve apenas para apresentar um mundo diferente do nosso, mas também — e isso é ainda mais importante — para disfarçar a violência que nele existe. É como se a gente estivesse tentando ler algo sobre a violência escrito em uma língua estranha e de repente pudesse compreender o quase incompreensível graças a uma imagem clara. Em outras palavras, a técnica era quase antipornográfica. O filme de *A Laranja Mecânica* é uma brilhante obra sobre a violência; daí a situação irônica em que agora me vejo com frequência, sendo chamado a emitir opiniões sociológicas acerca da violência, coisa de que entendo muito pouco (BURGESS, 1975b, p. 30).

Já o periódico *Manchete* (RJ) do mesmo ano relata outra faceta do artista: a de músico. Descrevendo o inglês como “pintor, compositor e escritor”, o jornal relata a reação da plateia “desnorteada, mas compreensiva” da Universidade Iowa ao ouvir a “avant-garde” *Sinfonia C*, composta por ele (A SINFONIA, 1975, p. 169). Nas palavras de Burgess: “Acho que as pessoas ficaram um pouco confusas. Elas não acreditam que as sinfonias devam ser engraçadas” (A SINFONIA, 1975, p. 169).

Em 1977, o autor ganhou destaque no *Diário de Pernambuco*, em perfil escrito por Françoise Medgyesi, descrito como especialmente para o jornal. Nele, a jornalista destaca a obra *A Sinfonia de Napoleão*, publicada em 1974 pela Artenova, e traz informações interessantes sobre a prolífica produção do inglês: Medgyesi diz que Burgess passou a escrever tantos artigos em revistas inglesas e estadunidenses para complementar sua renda, já que as vendas dos livros eram baixas. Assim, o autor se comprometeu a escrever 150.000

palavras por ano (MEDGYESI, 1977, p. 71). Sobre o processo criativo de Burgess, ela explica:

Dotado de uma prodigiosa potência criadora Burgess escreve diariamente três páginas. Que refaz algumas vezes até vinte vezes, pois não suporta o menor erro... [...] seu ideal é realizar uma obra de arte “total”: poema, música e pintura de uma só vez. Para Burgess, criar é tentar eternamente, buscar, abrir novos caminhos. É com frequência, fracassar e sempre voltar a começar. É encontrar a perfeição (MEDGYESI, 1977, p. 71).

Também em 1977, uma crítica do *Jornal do Brasil* demonstra a atenção que Burgess recebia da imprensa brasileira à época: publicaram, em destaque, a resenha do livro *Abba Abba*, que não havia sido, e acabou não sendo, traduzido para o português brasileiro. O crédito da reportagem é dado ao crítico inglês Christopher Ricks, sem indicação de uma publicação original ou de tradutor. Intitulada “Burgess agora blasfemando”, a crítica, elogiosa à obra, destaca a temática religiosa do romance: “um complexo livro feito de blasfêmias e tendo por tema a própria blasfêmia” (RICKS, 1977, p. 45). Ricks cita também o que outros jornalistas tendiam a destacar ao discutir a personalidade de Burgess: o fato de se considerar um fervoroso católico, interessado no tema religioso e nas pessoas que se dedicaram à Igreja Católica, como papas, santos, e o próprio Jesus Cristo. Ricks sintetiza:

Abba Abba, um romance fino mas robusto, combina fascinantemente muitas das coisas que mais preocupam a Burgess: seu sardônico amor à Inglaterra e à Itália, sua exuberância verbal dedicada a grandes escritores e sua inortodoxa premência religiosa (RICKS, 1977, p. 45).

Por falar no interesse religioso do autor, em 1978 diversos periódicos noticiaram o lançamento de *Jesus de Nazaré*, filme sobre a vida do líder cristão, roteirizado por Anthony Burgess e Suso Cecchi D’Amico. A produção recebeu destaque na imprensa não só pelo tema popular, mas também por ter levado três anos para ser produzida e custado 3 milhões de dólares, valor visto como alto para um filme hollywoodiano à época. Os atores escolhidos eram renomados, e o filme prometia trazer uma versão mais humanizada de Jesus (AZEREDO, 1978, p. 42). Destacou-se, também, o fato de que Burgess, já reconhecido pelo filme de Kubrick, pudesse novamente ser rotulado por uma adaptação, através do *Jesus de Nazaré* dirigido pelo renomado Franco Zeffirelli (BURGESS, 1978, p. 40). O roteiro de Burgess foi adaptado pelo próprio autor de uma obra sua, *O Homem de Nazaré*, publicado no Brasil pela editora Nova Fronteira, em 1979, tradução de Raul de Sá Barbosa (LIVROS, 1979, p. 43).

Em 1978, também, o *Jornal do Brasil* republicou dois textos de Burgess: “Porque preferi o exílio”, onde o autor declara que, por censuras do governo e da sociedade, e também

ser o que Joyce foi. (Notaram a tentativa de semelhança entre *Finnegans Wake* e *Clockwork Orange*? Tentativa, notem bem). Mas a matéria de Burgess não é de todo ruim muito embora ele tente mostrar que um Ulysses Joyce não consegue resolver o problema com que quase todos os “novelistas” se defrontam: como mostrar o sucesso da transformação de um personagem. Ora, meu caro sr. Burgess, afinal todo “Ulysses” se passa em 24 horas o que, convenhamos, torna meio difícil mostrar o processo de mudança. No final, Burgess entrega o jogo e diz que toda vez que resolve escrever está sempre pensando em Joyce e Ulysses. Melhor seria que pensasse em Gore Vidal, já que este pelo menos, está aí pra uma, digamos, eventualidade... (NETO, 1979, p. 8).

A matéria citada por Neto (1979) aparenta ser a mesma reproduzida em 1985 pelo jornal *O Estado de S. Paulo* que, em seu Suplemento Literário, dedicou três páginas a Burgess. A tradução não é creditada, e a matéria é descrita como sendo uma entrevista de Burgess a Catherine David, da revista francesa *Nouvel Observateur*. Nela, o autor reitera sua paixão por Joyce, e especial admiração pelo desafio autoimposto pelo irlandês ao escrever *Finnegans Wake*:

Em certo sentido, Joyce foi um mártir, ele se sacrificou para provar que seu projeto era irrealizável. Escrevera um livro, *Ulisses*, que continha o conjunto de acontecimentos referentes a um dia da vida humana. Restava-lhe, então, ocupar-se da noite. Ele fez com que suas personagens dormissem, e representou seus sonhos, alterando para isso a linguagem. É uma ideia interessante, mas fundamentalmente um malogro. Não é possível representar o sonho na linguagem do sonho. Passei uma parte da minha vida com esse livro, cheguei a escrever uma versão resumida... (DAVID, 1985, p. 2).

O jornalista e escritor Ivan Lessa, n’*O Pasquim* de 30 de outubro de 1980, em nota adjacente a sua matéria sobre Stanley Kubrick, cita de forma elogiosa novo lançamento de Burgess, além de reproduzir um comentário do autor sobre tradução de Victor Hugo:

Livro novo do Anthony Burgess (um espoliado por Kubrick) na praça. Coisa fina. 600 páginas. Burgess é um dos poucos bons escritores que ainda restam. Espero que não tenha partido pra disputar no mercado americano. Livro de 600 páginas é coisa de americano. Nova tradução também do *Les Misérables* (por quê?), de Victor Hugo. Burgess, numa resenha, emplacou: “Os franceses, castigados pelo fato de serem franceses por terem que ler Victor Hugo, admitem sua grandeza e, então, suspiram ‘hélas’. Não há a menor razão para se traduzir Victor Hugo para o inglês. Já tem aqui Dickens. Que bobagem” (LESSA, 1980, p. 15).

Pela data da matéria, e o número de páginas do livro citado, Lessa está se referindo a *Poderes Terrenos*, uma das obras mais extensas de Burgess, publicada em 1980 no Brasil pela editora Record, com tradução de Aulyde Soares Rodrigues. É interessante notar o questionamento do jornalista à nova retradução de um clássico como *Les Misérables*; talvez

por já considerar alguma das traduções disponíveis à época como canônica. Já o comentário de Burgess, reproduzido na nota de Lessa, primeiramente pode ser encarado como a provocação de um inglês aos franceses, nações que carregam a rivalidade de um longo período em que disputaram território. De qualquer forma, é curiosa a afirmação de que não há razão para se traduzir Victor Hugo para o inglês.

1981 foi o ano de lançamento do filme *Quest for Fire*, fantasia dirigida por Jean-Jacques Annaud, na qual uma tribo primitiva, em busca pelo fogo, se depara com outra tribo mais avançada. A comunicação de ambos os grupos é formada por idioletos fictícios, criados por Anthony Burgess. A *Manchete* destaca esse fato em sua edição de 05 de dezembro daquele ano:

Em *Laranja Mecânica* (o livro, lançado dez anos antes do filme), Anthony Burgess criou uma hipotética gíria jovem, gentil mistura de inglês e russo. Agora, o escritor vai mais longe. Contratado pela produção de *Quest for Fire*, um épico sobre o homem das cavernas, Burgess reconstituiu o que seria a fala daquele nosso ilustre antecessor, mergulhando de cabeça na arqueologia linguística. Segundo ele, pela primeira vez os cavernícolas se expressarão com dignidade nas telas, sem os grunhidos ridículos que o cinema sempre botou em suas bocas (MUGGIATI, 1981, p. 113).

A mesma revista *Manchete* dedicou, em 1982, matéria de 4 páginas a Burgess, parte de uma série chamada “O que pensam os grandes escritores” (Figura 7).

Figura 7: Perfil de Burgess publicado na revista *Manchete*



Fonte: WOOD, 1982, p. 42-46.

A peça provém de uma entrevista de Burgess ao historiador Michael Wood, para a revista britânica *Connoisseur*. A tradução da matéria para a *Manchete* é creditada, caso raro: Manoel Paulo Ferreira foi o responsável. Nela, intitulada “Os Fantasmas Existem”, explora-se muito da vida e obra de Burgess. Interessante para a pesquisa, contudo, são os comentários

em relação à língua. Wood pergunta: “Algumas pessoas diriam que na sua obra, ou na de Nabokov, o herói é a língua. O que diz a isso?” (WOOD, 1982, p. 46). Burgess responde:

Não sei. É um problema enorme. Gosto muito da língua, mas há uma disputa entre a ficção, que se atém a coisas e pessoas, e a poesia, que é realmente a exploração das palavras. Se você pega uma palavra como *violência*, pode explorá-la poeticamente dizendo que violência sugere *violinos*, um contraste absoluto entre som e sentido. Mas não se pode fazer isso em ficção, embora eu seja inclinado a fazê-lo. Dizem que o romance acabou. Eu acho que ele mal começou. Basicamente há o mistério da satisfação da forma. Nós o encontramos mais plenamente na música, que não passa de forma. Tenho o que considero uma boa definição de poesia: a linguagem convencional tentando tornar-se icônica. As palavras tentam ganhar significado em termos de seu som. Em grande medida, a tarefa do escritor imaginativo é avivar o conteúdo convencional da linguagem, tentando sugerir que o som significa algo. É pura impostura. (WOOD, 1982, p. 46).

Os exemplos acima citados são apenas pequenos excertos da grande quantidade de material disponível nos periódicos brasileiros sobre Anthony Burgess. Com isso, busquei representar a importância do autor britânico na imprensa, no mercado editorial e no público leitor brasileiro, proeminente de forma especial nas décadas de 1970 e 1980, períodos em que Burgess esteve mais ativo na produção literária e jornalística. Muito dessa fama, como tornava clara a maior parte das matérias sobre o autor, dava-se por *A Clockwork Orange*, seu *magnum opus*.

Ter a voz do autor do texto-fonte tão presente no noticiário do sistema-alvo pode, invariavelmente, influenciar o resultado final de uma tradução. Se não por parte do tradutor, ao menos através das decisões editoriais, relevantes também para a manutenção dessa presença de Burgess na mídia brasileira. Apesar da contemporaneidade entre a primeira tradução de AOC e os textos do autor inglês na imprensa brasileira, essa verdadeira fortuna histórica de relatos serve de ainda maior importância aos responsáveis pela retradução, que podem se beneficiar do acervo crítico disponível ao leitor de língua portuguesa. O interesse público na obra influencia, é claro, as edições da própria.

3.2 A LARANJA MECÂNICA NO BRASIL

A primeira tradução de *A Clockwork Orange* no Brasil, intitulada *A Laranja Mecânica* e traduzida por Nelson Dantas, foi impressa no Brasil de 1972 a 1994 pela Editora Artenova e de 1994 a 2004 pela Ediouro. Em 2004, a editora Aleph assumiu os direitos da obra e publicou nova tradução, produzida por Fábio Fernandes. A tradução de Fernandes foi publicada originalmente em 2004 e teve reedições em 2012 (edição comemorativa de 50 anos do texto-fonte de Anthony Burgess), 2014 e 2019 (Figura 8).

Figura 8: Capas das edições brasileiras de *A Clockwork Orange*



Fonte: Elaborado pelo autor com base em BURGESS (1972, 1994, 2004, 2012, 2014, 2019).

Apesar da análise multimodal não fazer parte do escopo desta pesquisa, é interessante notar, nos aspectos gráficos das edições, as referências a que remetem as capas, o que ajuda a prever qual era o foco do processo editorial à época da publicação: alusões ao texto-alvo? À adaptação cinematográfica? À própria tradução?

A capa da primeira edição, da editora Artenova, é ilustrada por uma imagem da última cena da adaptação cinematográfica de ACO por Stanley Kubrick, em que o protagonista Alex ataca uma mulher nua, enquanto é aplaudido por um grupo de pessoas. Em

destaque, há o nome da obra em inglês, *A Clockwork Orange*, na tipografia que simbolizou os cartazes do filme. Já a capa da Ediouro, de 1994, apresenta o próprio cartaz do filme, com Malcolm McDowell caracterizado como Alex. Nota-se que essa é a única edição da *Laranja Mecânica* no Brasil que explicita o nome do tradutor na capa.

Desde que assumiu os direitos da obra, em 2004, a editora Aleph publicou 4 edições com capas diferentes. Na primeira, vê-se um crânio com cérebro e um olho, referências à lavagem cerebral enfrentada pelo protagonista ao longo da obra. Na segunda, a edição comemorativa de 50 anos do lançamento da obra original, vê-se uma garrafa de leite, que faz alusão ao bar frequentado pelos jovens da narrativa, onde é proibido vender bebidas alcoólicas; vende-se, então, um leite misturado com alucinógenos.

Na terceira edição da editora Aleph, a quinta da *Laranja Mecânica* em solo brasileiro, apresenta-se apenas um cérebro, outra alusão ao “Método Ludovico”, o “tratamento” recebido por Alex pelo governo. Já a última edição é ilustrada por uma cena do próprio filme, em que o protagonista, interpretado por Malcolm McDowell, está passando pelo tratamento, com também duas figuras fantasiadas ao canto, como o protagonista e seus amigos estão ao atacar suas vítimas.

Sobre os relançamentos da Aleph — 4 até o momento —, é válido destacar a fala de Barbara Prince, produtora editorial da companhia, em entrevista para o blog Recanto do Dragão, em 2017, na qual Prince comenta a vantagem comercial de relançar livros com novas capas:

A gente traz alguns livros que a gente acredita que vai dar certo, e é claro que eles precisam vender bem. Se um livro não vende bem não temos como ficar fazendo muitos outros, não é questão de vender muito, pois a Aleph não é uma editora grande, alguns livros se pagam, mas a gente acredita muito naquele livro. Alguns livros clássicos por exemplo a Ursula Le gana [sic], quando a gente lançou o primeiro livro dela, vendeu pouco. Então nós trocamos a capa e esse é um critério para trocar a capa de um livro, aumentar as vendas, ver o que realmente o público está consumindo. Tanto é que quando a gente trocou a capa do livro da Ursula e a [sic] fizemos um outro trabalho de marketing com ele, as pessoas descobriram o livro, que por sinal é muito bom que é o A Mão Esquerda da Escuridão e as pessoas começaram a comprar mais esse livro. E tem esse equilíbrio entre coisas que a gente gosta e quer publicar e coisas que a [sic] sabemos que vendem muito. A data de lançamento de um filme influencia bastante, por exemplo o livro do *Jurassic Park*, nós já estávamos editando para quando saísse o filme *Jurassic World* nós iríamos [sic] lançar na mesma data. [...] Uma capa bonita influencia, mas acho que influencia a pessoa ter uma curiosidade sobre o livro, a partir do momento que a pessoa pega o livro na mão por achar a capa legal você consegue contar para ela sobre o que é o livro e ela vai ver se é do interesse dela ou não (BRITO, 2017).

Sobre as relações interssistêmicas, é importante notar que, apesar do distanciamento temporal entre as últimas edições da obra e a adaptação cinematográfica de Kubrick, segue-se

aludindo a versão fílmica da obra, como se fez já na primeira capa, lançada um ano após a estreia do filme. Isso demonstra que, apesar da relevância da presença de Burgess na imprensa brasileira destacada anteriormente neste trabalho, o prestígio da obra muito se dá ao sucesso não do autor inglês, mas do diretor norte-americano.

Tratando-se de traduções de *A Clockwork Orange* para o português brasileiro, é válido ainda registrar, apesar da diminuta quantidade de informações disponíveis, de que há registro de três traduções da peça teatral *A Clockwork Orange: Play with Music* (1987), adaptação escrita pelo próprio autor de ACO, Anthony Burgess. Uma delas teria sido feita pela renomada crítica literária, tradutora, ensaísta e professora Barbara Heliodora (1923-2015). Heliodora é ganhadora do Prêmio Jabuti (1993), do Prêmio ABL de Tradução (2007) e da Ordem do Mérito Cultural (2007), entre outros reconhecimentos por sua produção literária. Sua tradução da versão teatral de ACO foi noticiada pela *Folha de S. Paulo* e é creditada por várias companhias de teatro que produziram montagens da peça (SANTOS, 2002). A obra de Barbara Heliodora não foi publicada oficialmente por uma editora brasileira; a pesquisei em buscadores digitais e requisitei às companhias de teatro que teriam montado a peça se poderiam disponibilizar o texto, porém, durante o processo de escrita da dissertação, não obtive êxito na busca.

As outras duas traduções para o português brasileiro que soube da existência através de notícias de montagem das peças são uma de Marco Antônio Pâmio e outra de Edson Bueno. Ambos Pâmio e Bueno são atores e diretores de teatro; contatei-os diretamente, mas alegaram não ter as traduções em meio digital. Apesar de terem proposto procurar em seus arquivos as edições físicas, Pâmio e Bueno não disponibilizaram suas traduções até o encerramento da confecção desse trabalho.

3.2.1 A Laranja Mecânica (1972)

A editora Artenova, responsável pela primeira edição de *A Clockwork Orange* para o português brasileiro, foi uma das mais prolíficas editoras do Brasil nos anos 1970, tendo encerrado suas atividades em 1985 com mais de 500 obras em seu catálogo (MILLARCH, 1985; HALLEWELL, 1985, p. 565). Fundada em 1962 por Álvaro Pacheco — jornalista, escritor, advogado, empresário e político brasileiro —, em sociedade com Odilo Costa Filho, a editora lançou nos anos 1960 apenas revistas técnicas, nas áreas de Arquitetura, Energia, Economia e Medicina (GÓES, 1971; CARNEIRO, 2019). Em 1969, Pacheco passou a se dedicar integralmente à editora, montando no Rio de Janeiro um avançado parque gráfico e

tornando-a pioneira no país em composição eletrônica e em modernos métodos de impressão (CARNEIRO, 2019). A partir daí, o escopo da editora aumentou, passando a publicar literatura, revistas e quadrinhos, com média de 15 publicações por mês (MOLERO, 2007; CASTRO, 1998).

Entre os autores publicados pela editora, destacam-se, conforme lista Castro (1998):

[...] Kurt Vonnegut Jr., Donald Barthelme, Malcolm Lowry, Nikos Kazantzakis, Heinrich Boll, Anthony Burgess, Saul Bellow, Bernard Malamud, Konrad Lorenz, Victoria Holt, Robert Ludlum, Ross McDonald, J.R. Tolkien, Raymond Chandler, Lawrence Sanders, René Barjavel, Thomas Tryon, John Fowles, Erica Jong, Mary MasCarthy, Sylvia Plath, William Saroyan, Iris Murdoch, entre centenas de outros. Recomeçou no Brasil, depois de mais de trinta anos, publicação de *A Comédia Humana*, de Balzac. Editou autores nacionais como Rubem Fonseca, Clarice Lispector, João Ubaldo Ribeiro, (então inteiramente desconhecido), Carlos Castelo Branco, Odylo Costa, filho, Deonísio Silva, Paulo Roani e Alphonsus de Guimaraens Filho. A Editora Artenova foi também quem trouxe para o Brasil a *Análise Transacional*, através da publicação, pela primeira vez em língua portuguesa, dos livros de Eric Berne, Thomas Harris, Claude Steiner, Jut Meininger e Alwyn Freed. Publicou ainda Carl Jung, Rollo May, Freud e Jean Piaget (CASTRO, 1998).

Sobre o período em atividade da editora, o pesquisador Laurence Hallewell, em sua importante obra *O Livro no Brasil: Sua História*, de 1982, relata:

Era uma editora nova, constituída no Rio de Janeiro, em 1970, que editava *inter alia* ficção estrangeira (Heinrich Böll, Anthony Burgess, Nikos Kazantzakis, Arthur Miller, Iris Murdoch, Vladimir Nabokov, J. F. Tolkein [sic], Irving Wallace), meditação transcendental, *Charlie Brown*, Milton Friedman e um grande leque de histórias policiais e eróticas. Em 1971, havia 57 títulos novos da Artenova, 97 em 1972 e, embora tendo baixado para cerca de 30, em 1981, a editora já formara um catálogo de mais de 500 títulos. Sua coleção de livros de bolso era formada por *best-sellers* internacionais e foi lançada em 1973; mas parece não ter sido muito bem sucedida e não está mais sendo publicada (HALLEWELL, 1985, p. 565).

Sobre Hallewell (1985) afirmar que a editora foi constituída em 1970, dá-se pelo fato desse ser o ano em que a Artenova passou a editar livros, e não só revistas, como citado acima, em relato de Carneiro (2019). Conforme também nota publicitária publicada no *Jornal do Brasil*, em 1972, intitulada “E quem é essa tal de Artenova?”, assinada pela própria editora (Figura 9).

Figura 9: Nota da Artenova no *Jornal do Brasil* de junho de 1972

E QUEM É ESSA TAL DE ARTENOVA?



A Artenova começou a editar livros em novembro de 1970. Nosso primeiro título: *A Mulher Sensual*. Em fevereiro de 71 editou as *Memórias de Khrushchev*. No fim do ano já havia publicado 57 "best sellers" internacionais que incluíam livros como *Por Dentro do III Reich*; *América S.A.*; *A Mulher Eunuco*; *O Golpe de John Anderson*; *No Coração da Guerra* (primeiro livro de Ambrose Bierce publicado no Brasil); *Amor em Grupo*; *No Verão de 42*. Um levantamento oficial, com base em balanços e declarações das 28 maiores editoras brasileiras (algumas com mais de 50 anos) revelou que em 71 a Artenova conquistara o primeiro lugar em lançamentos de novos títulos, volume de vendas, capital e lucros. Antes da Artenova um sucesso internacional levava até dois anos para ser publicado em português. Com a Artenova o público brasileiro chegou a ler simultaneamente com o estrangeiro os livros mais importantes, em lançamento original. Nosso programa para 1972 prevê o lançamento recorde de 89 novos títulos. Até junho já vendemos mais do que em 71 e publicamos livros importantíssimos como *A Laranja Mecânica* (de Anthony Burgess, que Stanley Kubrick filmou), *O Mata-douro N° 5* (de Kurt Vonnegut Jr., o novo grande nome da ficção americana), *A Esmeralda*, o *Embaxador* e os *Ladrões* (de Donald E. Westlake, um dos três melhores autores policiais contemporâneos). No campo policial a Artenova já tem os direitos autorais e vai lançar os dez maiores escritores atuais nos Estados Unidos: além dos que já lançou está preparando as edições de Ngaio Marsh, Ross Mac Donald, Richard Sale, Alistair Maclean, Victoria Holt, Desmond Cory, Dom Smith e John Ball. Ah: e vai lançar também em livros e revista a melhor história em quadrinhos do mundo, escrita e desenhada por Charles M. Schulz, com as desventuras de Charlie Brown e as aventuras da sua turma, Linus, Lucy, Snoopy, os peanuts. Modéstia à parte, a Artenova é a maior editora brasileira de sucessos internacionais. E continua crescendo.

editora artenova s.a.

Fonte: E QUEM, 1972, p. 63.

Nota-se, aqui, o destaque a *A Laranja Mecânica*, descrita como "livro importantíssimo" (E QUEM, 1972, p. 63), além da citação, sempre presente, da versão de Kubrick. Ainda sobre seu catálogo, também em nota publicitária no *Jornal do Brasil* em 1972 (Figura 10), a editora publicou sua gama de autores publicados, bem extensa, considerando-se os dois anos de atividade nesse meio:

Figura 10: Nota da Artenova no *Jornal do Brasil* de julho de 1972

a editora que está na sua *

Editamos "A Mulher Sensual".
 Mas também lançamos em língua portuguesa as duas maiores expressões atuais da literatura de língua inglesa: Anthony Burgess ("A Laranja Mecânica") e Kurt Vonnegut Jr ("Matadouro N° 5").

Para quem gosta de romance policial e novelas de suspense, temos Ross MacDonald, Ngaio Marsh, Donald E. Westlake, Don Smith, Richard Sale, John Lange, John Ball, Tom Tryon, Alistair Maclean, Eric Ambler, Victoria Holt.

A melhor literatura estrangeira está representada em nosso catálogo por Mary MacCarthy, Saul Bellow, Graham Greene, Mordecai Richler, René Barjavel, Gore Vidal, James Michener, Irving Wallace, Albert Camus, T. S. Elliot, Jerzy Kosinski, José Luiz de Villalonga, Poldy Bird, entre outros.

Temos Kruchev ("Memórias"), Albert Spier ("Por Dentro do III Reich") e o General Gehlen ("O Serviço Secreto"). Temos "O Avião" de Robert Serling e "Amor em Grupo" do Prof. George Bartell.

Para libertar as mulheres, estamos aí com Germaine Greer ("A Mulher Eunuco"), Eliane Morgan ("A Descendência da Mulher"). Sem falar em "A Libertação da Mulher", "Os Nove Meses", "Risco de Vida", "A Noite dos Tempos".

Em matéria de literatura brasileira, publicaremos em agosto do nosso melhor escritor contemporâneo, Rubem Fonseca, o romance "O Caso Morel".

E agora vêm aí Charlie Brown, Snoopy, Linus e todos os Peanuts em pocket books e albuns coloridos.

Estamos na sua. Procure um Artenova hoje mesmo em sua livraria.

 editora artenoVA s.a.

seja qual for o seu gosto. *

Fonte: A EDITORA, 1972, p. 51.

Nela, Anthony Burgess é o primeiro autor da longa lista, apesar de, naquele momento, ter só uma obra traduzida pela editora.

Hallewell (1985) também aponta um período de dificuldades financeiras da Artenova, no meio dos anos 1970, por decorrência da crise mundial do petróleo de 1973:

No Brasil, o preço do papel subiu 125% entre junho de 1973 e fevereiro de 1974. Embora as vendas de livros didáticos se mantivessem, as editoras dependentes do mercado de livros não escolares foram duramente atingidas, na medida em que a classe média reagia ao custo de vida mais alto pela redução de consumo dos itens de lazer. A Artenova (por exemplo) cortou sua produção pela metade, de 200 para 100 títulos por ano (HALLEWELL, 1985, p. 390).

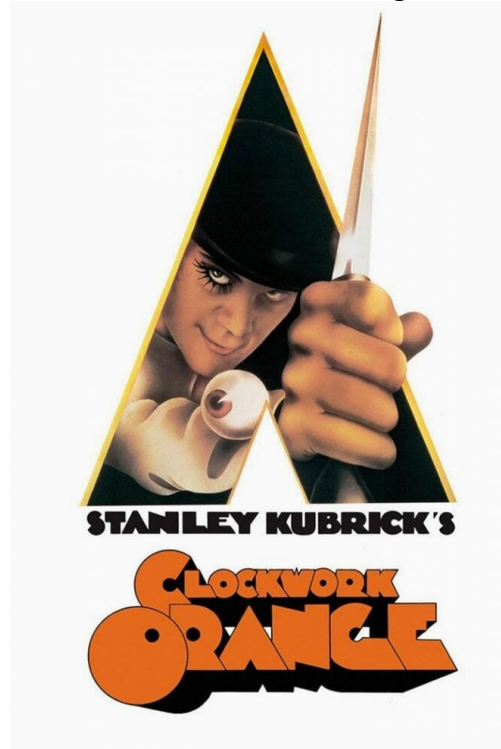
A Artenova se destacou também no Brasil por ser a primeira editora a publicar uma tradução em português de outra obra que, assim como *A Laranja Mecânica*, apresenta dialetos criados por seu autor: *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien. Conforme conta Bettga (2008):

Os livros foram lançados entre 1974 e 1979 em seis volumes separados, com tradução de Antônio Ferreira da Rocha (os dois primeiros volumes) e Luiz Alberto Monjardim (os quatro últimos volumes), revisão de Salvador Pittaro e tendo Álvaro

Pacheco como editor. [...] Atente para o fato de que O Senhor dos Anéis original foi publicado em três volumes e apesar de ter seis livros os mesmos não possuem subtítulos, portanto três dos títulos da Artenova são inteiramente criados pela Editora. A publicação da obra não se mostrou financeiramente rentável, afirmam alguns, pelo espaçamento dos lançamentos — os interessados no início acabaram migrando para a edição portuguesa ou mesmo a versão original antes da conclusão da publicação dos livros da Artenova (BETTEGA, 2008).

Tratando-se de Anthony Burgess, a Artenova foi a responsável por publicar no Brasil *Macho e Fêmea* (1971), *A Laranja Mecânica* (1972), *A Última Missão* (1973), *A Sinfonia Napoleão* (1974), *Mel Para os Ursos* (1975) e *Sementes Malditas* (1975). Por um lado, o interesse da editora no autor pode ser creditado à predileção da mesma por ficção estrangeira (HALLEWELL, 1985, p. 565) e pela presença constante de Burgess na imprensa norte-americana, inglesa e brasileira, conforme explicitado anteriormente nesse capítulo. Por outro, é importante notar que a primeira tradução de Burgess pela editora deu-se em 1971, mesmo ano de lançamento da adaptação cinematográfica de *A Clockwork Orange*, dirigida por Stanley Kubrick (Figura 11).

Figura 11: Cartaz do filme *A Clockwork Orange*, ilustrado por Bill Gold



Fonte: VIEIRA, 2018.

A pesquisadora brasileira Denise Bottmann (2012) nota que a tradução de Barry Lyndon, romance de William M. Thackeray, também foi encomendada pela editora pouco após uma adaptação de Kubrick para os cinemas:

[...] em 1975 sai Barry Lyndon na tradução de Jorge Amalfo Fortes, pela Artenova, na mais descarada esteira do filme de Stanley Kubrick, cujo nome aparecia em mais destaque do que o de Thackeray (BOTTMANN, 2012).

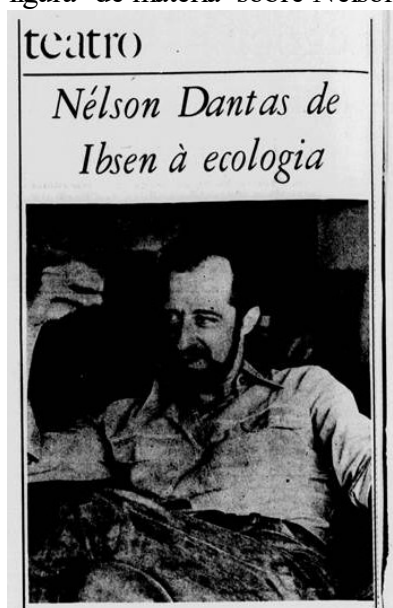
Através dessa recuperação do histórico da Artenova pode-se concluir que, em uma década de grande atividade por parte da editora, um de seus autores mais notórios foi Anthony Burgess. Desde sua presença em peças publicitárias à quantidade de obras suas traduzidas pela então influente editora, o interesse no autor inglês torna clara uma predileção do sistema de literatura traduzida brasileiro pelos textos de Burgess à época. O mesmo não se pode dizer do tradutor: a primeira tradução de *A Laranja Mecânica* ficou a cargo de Nelson Dantas, sem que fossem apresentadas na edição informações sobre sua vida ou obra.

3.2.1.1 Nelson Dantas: ator, diretor, roteirista... tradutor?

Ao longo de todo processo de pesquisa desse trabalho busquei informações sobre Nelson Dantas. Provavelmente em razão da distância temporal entre sua prática tradutória e estes comentários sobre as traduções da obra de Burgess, não foi possível encontrar textos seus, e uma única outra tradução é creditada a ele: *A Teoria Política do Individualismo Possessivo: de Hobbes a Locke* (1979), de C. B. Macpherson.

A Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2019) mostra também o nome Nelson Dantas, junto a Brutus Pedreira, como tradutores da peça *Escorial*, de Michel de Ghelderode; esse crédito, porém, é dado ao célebre ator brasileiro de teatro, cinema e novela chamado Nelson Dantas. Em pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira encontra-se uma reportagem d'*O Jornal*, do Rio de Janeiro, de 1973, intitulada "Nelson Dantas de Ibsen à ecologia" (Figura 12).

Figura 12: Título e figura de matéria sobre Nelson Dantas n’*O Jornal*



Fonte: (TEATRO, 1973, p. 14).

Nela, o autor da matéria — não especificado pelo jornal — credita a tradução d’*A Laranja Mecânica* ao próprio ator Nelson Dantas. De todas as fontes pesquisadas, essa é a única que faz essa afirmação. A desconfiança seria ainda maior, não fosse pelo comentário na entrevista de que Dantas teria "torrado a mufa" com a tradução da obra — o Dicionário Informal registra “mufa” como “gíria descontraída para referir-se a cabeça, crânio” (MUFA, 2020).

A afirmação específica, em uma matéria originada de uma entrevista, passa a impressão de ter tido o próprio como fonte:

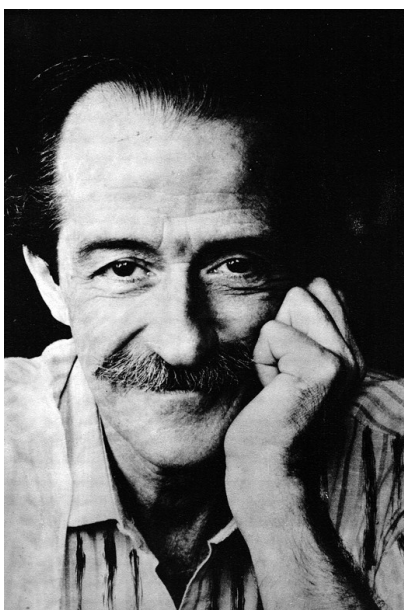
Nelson é assim mesmo: chama o Chico Buarque de Chico Buarque de Holanda, tem uma ligação muito grande com as palavras (é o tradutor, entre outros livros, da *Laranja Mecânica* que lhe torrou a mufa), é ligado em coisas tais como seriedade (exemplo: o Fernando Peixoto), intolerante com a intolerância e, em matéria de avião a jato, só confia no Caravelle. [...] Quanto ao teatro, a literatura e a palavra em si, acha que não estão mortos, ao contrário, estão apenas desmoralizados pelos discursos dos ministros e dos animadores de televisão do mundo inteiro (TEATRO, 1973, p. 14).

Nenhuma outra informação foi encontrada a esse respeito. Foram feitas pesquisas no buscador digital Google com os termos “Nelson Dantas” “Tradução” e “Nelson Dantas” “Tradutor”, além de buscas na Hemeroteca Digital Brasileira e nos acervos de bibliotecas universitárias e públicas brasileiras pelo nome do tradutor. Busquei, também, o contato virtual com parentes de Dantas, seu filho e netos, através das redes sociais Twitter e Facebook, mas não obtive resposta. Assim, dadas as circunstâncias, e apesar da desconfiança, assume-se

como possibilidade nesse trabalho que, de fato, o renomado ator foi o primeiro a traduzir a célebre obra de Anthony Burgess no Brasil.

Nelson Hannequim Dantas Filho (Figura 13), nascido em 17 de novembro de 1927 e falecido em 18 de março de 2006, foi um ator e roteirista brasileiro, notório por suas participações em telenovelas, peças de teatro e filmes brasileiros (NELSON, 2019a).

Figura 13: Nelson Hannequim Dantas Filho



Fonte: NELSON, 2019c.

Começou a atuar no teatro nos anos 1940, em peças de Nelson Rodrigues e de Luigi Pirandello, fazendo sua estreia no cinema no ano de 1949, no filme *Almas Adversas*, de Léo Marten (NELSON, 2019b; BARREIRA, 2006). Nelson Dantas viria a participar em mais de 40 longas-metragens nacionais; na televisão, ficou marcado por personagens em telenovelas consagradas, como Roque Santeiro, Desejos de Mulher e Celebridade (NELSON, 2019b; BARREIRA, 2006). Sua última aparição na televisão foi no humorístico Sob Nova Direção, e seu último trabalho artístico foi no filme Zuzu Angel (BARREIRA, 2006). Dantas, pai do também ator brasileiro Daniel Dantas, faleceu aos 78 anos, vítima de um câncer de pulmão (MORRE, 2006).

A invisibilidade do tradutor, discussão perene nos Estudos da Tradução, era ainda mais escancarada anteriormente à invenção da Internet, que democratizou o acesso à informação e permitiu que se soubesse mais sobre esse profissional. Assim, tendo-se nem mesmo a confirmação da identidade do tradutor de *A Laranja Mecânica*, torna-se difícil

analisar o quanto seu histórico na profissão pode ter afetado o resultado final da obra. Contudo, a partir da falta de registro de outras obras literárias traduzidas por Nelson Dantas, seja ele o ator ou um homônimo, parece ser o caso desta ter sido a única tradução deste tipo, ao menos de grande repercussão, feita pelo tradutor. Mantem-se a dúvida de como teria sido feita a escolha por parte da Artenova, especialmente tendo em vista, como levantado anteriormente neste trabalho, de que a editora privilegiava o nome de Burgess em seu catálogo.

3.2.2 Laranja Mecânica (2004)

Os direitos de publicação de *A Clockwork Orange* no Brasil se mantiveram com a Artenova até os anos 1990, quando a tradução de Nelson Dantas passou a ser editada pela Ediouro. Isso se mantém até 2004, quando a Aleph publicou a retradução da obra, escrita por Fábio Fernandes.

A editora Aleph foi fundada em 25 de agosto de 1984, pelo italiano Pierluigi Piazzi, que havia se mudado para o Brasil em 1954 (AOS 71, 2015). Ao voltar seu viés editorial à ficção científica, a editora passou a tomar proporção maior na década de 2010: “entre 2013 e 2014, a empresa viu seu faturamento crescer em 98%” (GAGLIONI, 2019). O investimento na ficção estrangeira, que motivou a editora a publicar Burgess no Brasil, se deu pelo interesse de Piazzi nesse tipo de livro: nos anos 1990, a editora tentou uma primeira investida no gênero, que não foi bem sucedida; em 2002, voltou-se o foco à ficção científica, quando o filho de Piazzi, Adriano Fromer, assumiu o controle da editora das mãos de sua mãe, Elizabeth Fromer (SOBOTA, 2015).

Até o momento, de acordo com o site da editora, seu catálogo conta com 157 livros, sendo desses, 93 de ficção. Entre as autoras e autores traduzidos e publicados no Brasil pela Aleph, destacam-se Anthony Burgess, Arthur C. Clarke, Brandon Sanderson, Daniel Keyes, Evangeline Lilly, Frank Herbert, Ievguêni Zamiátin, Isaac Asimov, Michael Crichton, Neil Gaiman, Philip K. Dick, Pierre Boulle, Ray Kurzweil, Richard Matheson, Thea von Harbou, Timothy Zahn, Ursula K. Le Guin e William Gibson.

Sobre a presença da editora no mercado brasileiro, Daniel Lameira, que trabalhou para a Aleph de 2014 a 2017, encabeçando o projeto de lançamento de títulos da franquia *Star Wars* (NETO, 2017), declarou em texto de 2018 para o portal especializado em publicações literárias Publishnews:

DarkSide e Aleph, junto com Intrínseca, tem os maiores engajamentos de redes sociais de editora do mundo. As duas editoras de pequeno porte relançaram clássicos

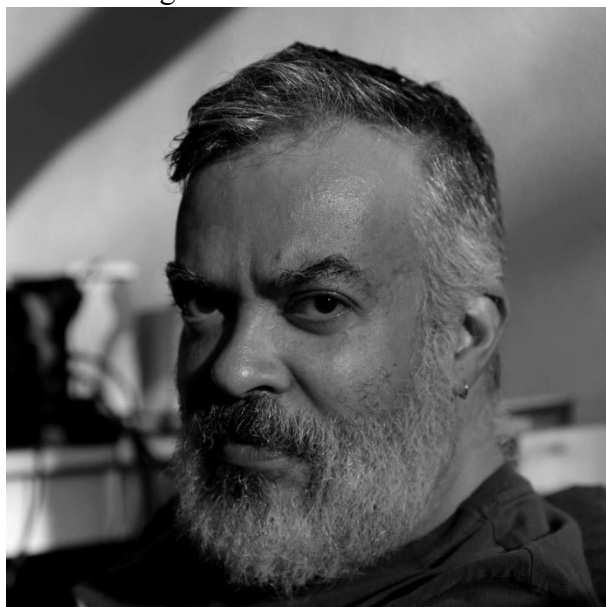
ignorados por grandes casas e vendem mais do que muitos livros propagandeados como best-sellers do momento. A Aleph, aliás, acaba de bater o recorde de financiamento coletivo para uma edição comemorativa do livro 2001, engajando leitores a investir antecipadamente mais de R\$ 450 mil (LAMEIRA, 2018).

O fato do gênero literário de *A Laranja Mecânica* ser, precisamente, a especialização comercial da editora, aparenta beneficiar sua publicação: a Aleph já lançou 4 edições diferentes da obra no Brasil, a última sendo em 2019. Todas são compostas pela tradução de 2004 por Fábio Fernandes.

3.2.2.1 Fábio Fernandes

Fábio Fernandes (Figura 14) (1966-) é tradutor, escritor, jornalista, crítico e professor, formado em Comunicação pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso, Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Fez pós-doutoramento na ECA-USP e formação na Clarion West Writers Workshop, conceituado programa de escrita criativa em ficção científica e fantasia de Seattle, Washington, EUA. Atualmente é professor do curso de Jogos Digitais da PUC/SP.

Figura 14: Fábio Fernandes



Fonte: JÚNIOR, 2015.

Já traduziu para o português brasileiro cerca de 70 obras de língua inglesa e espanhola, notadamente do gênero de ficção científica e fantasia, tendo grande parte das suas

produções publicadas pela editora Aleph. Na seção “about” de seu blog *The Very Slow Book Reviewer*, escrito em língua inglesa, Fernandes informa:

Em trinta anos como tradutor, já traduzi do inglês para o português diversos livros de ficção científica e fantasia [...]. Em 2018, traduzi para o inglês a antologia brasileira *Solarpunk* (ed. Por Gerson Lodi-Ribeiro), para a World Weaver Press. Também traduzi diversas histórias da antologia *American Monsters*, volumes 1 e 2 (ed. Margret Helgasdottir, Fox Spirit Books) (FERNANDES, 2019).¹⁰

Entre as obras traduzidas por Fernandes do inglês para o português, estão *O Homem do Castelo Alto* (2006) e *Valis* (2007), de Philip K. Dick; *A Era das Máquinas Espirituais* (2007), de Raymond Kurzweil; *Snow Crash* (2008), de Neal Stephenson; *Reconhecimento de Padrões* (2004) e *Neuromancer* (2009), de William Gibson; *Fundação* (2009), *Fundação e Império* (2009) e *Segunda Fundação* (2009), de Isaac Asimov; *2001: Uma Odisseia no Espaço* (2013), de Arthur C. Clarke; *Armada* (2015), de Ernest Cline; *Good Omens: Belas Maldições* (2019) de Neil Gaiman e Terry Pratchett; e *Laranja Mecânica* (2004), de Anthony Burgess, a obra estudada nesse trabalho.

Fernandes ainda publicou cinco livros próprios: *Interface com o Vampiro* (2000), *A Construção do Imaginário Cyber* (2006), *Os Dias da Peste* (2009), *No Tempo das Telas* (2014) — com Pollyana Ferrari — e *De A a Z: Dicas para Escritores* (2017).

A familiaridade do tradutor com o gênero textual da obra, que ocorre com Fernandes, pode ser visto como influente no resultado final de sua tradução. A publicação de traduções de Fernandes pela Aleph a partir de *Laranja Mecânica*, além da quantidade de edições diferentes da obra impressas, demonstram que o trabalho do tradutor é prestigiado pela editora. Isso pode ser interpretado também como um prestígio no sistema-alvo: se o público-leitor não aprovasse a tradução de Fernandes, é improvável que a editora seguisse investindo e divulgando novas edições.

A partir do histórico de publicações da obra, conclui-se que ambas as traduções de AOC gozam de prestígio no sistema editorial brasileiro. A partir disso, infere-se que haja uma relação entre o interesse das editoras em traduzir e publicar o texto de Burgess a um interesse do público em ler sua obra.

¹⁰ No texto-fonte: In thirty years as a translator, I translated several science fiction and fantasy books from English to Brazilian Portuguese [...]. In 2018, I translated to English the Brazilian anthology *Solarpunk* (ed. by Gerson Lodi-Ribeiro) for World Weaver Press. I also translated several stories of the anthology *American Monsters*, volumes 1 and 2 (ed. Margret Helgasdottir, Fox Spirit Books) (FERNANDES, 2019).

3.3 FORTUNA CRÍTICA

Resta, ainda, analisar a recepção das traduções *d'A Laranja Mecânica* por outro grupo relevante ao estudo: o especializado. Seja nos estudos científicos ou nas matérias dos jornais, as edições da Artenova e da Aleph foram discutidas por profissionais das letras, definindo parte do contexto das publicações.

Para essa seção da pesquisa, que visa elencar os epitextos — textos que abordam a obra e sua temática, mas não são reproduzidos dentro do próprio livro (GENETTE, 1987, p. 45) — existentes sobre as traduções de *A Clockwork Orange* para o português brasileiro, alguns métodos foram empregados na busca dos textos: i) pesquisa no buscador Google Acadêmico pelo termo “laranja mecânica”; ii) pesquisa no Portal de Periódicos da CAPES pelo termo “laranja mecânica”; iii) pesquisa no buscador Google pelos termos “laranja mecânica” “tradução” “anthony burgess” e iv) pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira pelos termos “laranja mecânica” “Anthony Burgess”. Os trabalhos acadêmicos e reportagens jornalísticas encontrados são apresentados a seguir.

3.3.1 Artigos e produções científicas

Em sua monografia de graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, de título *O Presente da Literatura sobre o Futuro: ficção científica e o mercado editorial brasileiro*, Leonardo Secco Alves (2009) cita *Laranja Mecânica* (2004) no contexto de seu gênero literário, traçando um paralelo entre o livro e outras obras de ficção científica traduzidas para o português brasileiro. O autor exalta os esforços da Editora Aleph em publicar obras que carregam não só um valor literário, mas também histórico e cultural, “com a proposta de romper o preconceito brasileiro” em relação às obras literárias de ficção científica (ALVES, 2009, p. 49). Alves (2009) destaca, também, que *Laranja Mecânica* (2004), junto a *Admirável Mundo Novo, 1984* e *Fahrenheit 451*,

(...) deixaram marcas muito profundas na cultura ocidental. (...) oferecem um olhar sobre o tempo de seus respectivos autores para especular um advir profundamente marcado pela ciência e tecnologia. Certos elementos das sociedades são exagerados ou pelo menos adaptados de forma a constituir uma espécie de advertência para o momento presente ou, em certos casos, visualizar uma realidade idealizada (ALVES, 2009, p. 21-22).

Luiz Alexandre Kosteczka (2010), em artigo intitulado “História e Linguagens: Uma leitura de *Laranja Mecânica*”, busca traçar um paralelo entre o livro *Laranja Mecânica* (2004), a adaptação cinematográfica de Stanley Kubrick, e a obra *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (2007), de Michel Foucault. A edição de ACO utilizada por Kosteczka (2010) para

análise é a tradução de 2004 de Fábio Fernandes e, sobre essa, o autor tece apenas um comentário: na introdução à obra, Fernandes teria posicionado *Laranja Mecânica* como um *bildungsroman* — um romance de formação. O pesquisador aponta que essa definição de Fernandes, que faz referência a uma tradição do romantismo alemão, pode ser problematizada, por inserir a obra “em uma tradição literária tão estanque” (KOSTECZKA, 2010, p. 115).

A pesquisadora Vanessa Lopes Lourenço Hanes produziu duas publicações que citam as traduções de ACO para o português brasileiro. A primeira tem o título “A tradução de variantes orais da língua inglesa no português do Brasil: uma aproximação inicial”, publicada em 2013 no periódico *Scientia Translationis*. Nesse artigo, Hanes (2013) utiliza traduções de obras literárias e cinematográficas, além de estudos de caso produzidos por outros pesquisadores, para analisar a tradução do discurso oral em língua inglesa para o formato escrito. Parte do seu corpus são as traduções de ACO de Dantas (1972) e Fernandes (2004). Ao buscar relações sistêmicas entre seu corpus, Hanes (2013) nota que a tradução de Dantas, produzida nos anos 1970, e a tradução *A Cor Púrpura*, feita por Betúlia Machado, Maria José Silveira e Peg Bodelson em 1986, já apresentam variantes da língua portuguesa — ou seja, grafias divergentes da norma culta — e questiona se essas décadas poderiam ter sido propícias para essas abordagens tradutórias. A autora sugere que essas obras, em conjunto a outras traduções brasileiras como *As Aventuras de Huckleberry Finn*, *Pigmalião*, *1984* e *Ratos e Homens* têm, em comum, seu cunho político-social, já que “a função social do discurso em cada uma dessas obras não parece ser negada, pois [é] parte intrínseca de cada história” (HANES, 2013, p. 191).

No livro *Redefining Translation and Interpretation in Cultural Evolution*, organizado por Olaf Immanuel Seel, Hanes (2017) publicou o capítulo intitulado “When Cultural Evolution Calls for Translation Revolution: Resistance and Rupture in Brazilian Translations”. Nele, a pesquisadora faz um levantamento das tendências tradutórias e de publicação no Brasil nos últimos cem anos, analisando a influência da tradução na evolução cultural no país. Tratando-se de *A Clockwork Orange*, Hanes (2017) destaca o conservadorismo do mercado literário brasileiro, especialmente no século XX, e segue a linha de pensamento de Hanes (2013), caracterizando a liberdade da tradução de marcas dialetais que fogem à norma culta do português em *A Laranja Mecânica* (1972) e *Laranja Mecânica* (2004) como resultado do caráter de crítica sociopolítica da obra de Burgess (1962). Conforme a autora atesta:

A linguagem que foge do padrão se torna uma ferramenta para retratar os conflitos enfrentados não apenas pelos protagonistas, mas também pelos tradutores e editoras responsáveis pela sua distribuição no Brasil, já que a norma predominante tem sido de que toda literatura traduzida deve soar como a literatura canônica de língua portuguesa¹¹ (HANES, 2017, p. 169).

Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes (2016), em dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, de título *Retraduções de Variedades Lingüísticas da Literatura de Língua Inglesa: O polissistema brasileiro em transformação*, insere a tradução de Fábio Fernandes para *Laranja Mecânica* (2004) no contexto de obras de língua inglesa com ocorrência de variedades linguísticas traduzidas para o português brasileiro. O autor cita brevemente a obra, em relação a outras de mesmo contexto, como *As Vinhas da Ira* (2004), *O Sol É Para Todos* (2015), *Ratos e Homens* (2005) e *Skagboys* (2014), definindo que, no caso de Fernandes, o “tradutor considerou representações de variedades linguísticas” em sua prática (FAGUNDES, 2016, p. 25).

Em sua dissertação para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *O protagonista nas laranjas mecânicas: um tchelovek bratchni ou um maltchik bizumni?*, Aline Peterson dos Santos (2016) analisa a jornada do herói do protagonista da obra literária *A Clockwork Orange*, de Anthony Burgess, e de suas adaptações cinematográficas, *A Clockwork Orange*, dirigida por Stanley Kubrick e *Vinyl*, dirigida por Andy Warhol. Para tanto, utilizou como base a tradução de Fábio Fernandes (2004). A autora, contudo, ao analisar a linguagem *nadsat* da obra, comete um equívoco comum a quem não está familiarizado com os Estudos da Tradução: toma a produção literária de Fernandes, mais especificamente sua recriação do dialeto construído, como se fosse de Burgess. Ao citar um trecho da edição de 2012 da Editora Aleph, declara:

A linguagem *Nadsat*, nesse e em diversos trechos ao longo da narrativa, manifesta os sons emitidos por verbos como ‘razgarasgar’, por exemplo, ou substantivos como ‘tolchoks’. O elemento sonoro aqui possibilita a sensação de leveza, proporcionada pelo jogo de palavras engenhosamente formulado pelo escritor. Em uma primeira leitura, talvez não seja uma tarefa fácil entender uma linguagem à qual não estamos familiarizados. Entretanto, ao longo da leitura, os sons emitidos pelas palavras, por se identificarem com o seu significado, também auxiliam na compreensão do texto oferecido por Burgess, tornando-o mais dinâmico e agradável (SANTOS, 2016, p. 69-70).

¹¹ No texto-fonte: “Non-standard language becomes a tool for portraying the conflicts faced not only by the protagonists, but the translators and publishers responsible for their distribution in Brasil, since the prevailing norm has been that all translated literature must sound like canonized Portuguese literature” (HANES, 2017, p. 169).

Bianca Czarnobai De Jorge (2017), em dissertação para obtenção do título de Mestre em Teorias do Texto e do Discurso pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *A tradução como um fenômeno de linguagem: uma abordagem saussuriana*, estuda o processo tradutório através da herança de pesquisa linguística de Ferdinand de Saussure. Para sua análise, a pesquisadora tem como corpus três obras e suas traduções: *Fat men in skirts* (1985), de Nicky Silver; *The Raven* (1845), de Edgar Allan Poe; e *A Clockwork Orange* (1962), de Anthony Burgess. Sobre a última, a autora informa que

o detalhamento dessa obra será maior devido à provocação que promove no extremo desafio do contato entre línguas, o que acaba por trazer à tona diversos aspectos do deslocamento (JORGE, 2017, p. 83).

Ambas as traduções para o português brasileiro são analisadas por Jorge (2017), que destaca a falta de estudos mais aprofundados no assunto. A autora se detém, mais especificamente, à transliteração e transcrição de vocábulos eslavos e do *rhyiming slang* contidos nas traduções de Dantas e Fernandes, discutindo escolhas de estruturas sintáticas, morfológicas e fonológicas entre as línguas inglesa, portuguesa e russa — a última, principal fonte de Burgess para a criação do *nadsat*.

Dentre as conclusões que a análise de Jorge (2017) chega em relação à tradução de Nelson Dantas, destaco:

Dantas, por um lado, procura padronizar os termos de sua tradução considerando as regras gramaticais e ortográficas do português brasileiro. Tal posicionamento acaba por transformar palavras estrangeiras — que apresentariam alterações na pronúncia — em palavras adaptadas ao português (JORGE, 2017, p. 114).

Sobre a tradução de Fábio Fernandes, Jorge (2017) levanta as seguintes considerações:

A tradução de Fernandes é anunciada como orientada pelo som, mas tal afirmação poderia muito bem ser discutida. Encontramos diversos momentos em que o tradutor se debruça sobre a pronúncia típica brasileira, reproduzindo graficamente as reduções da vogal e por i, corroborando com as epênteses marcadas por Dantas em sua tradução. [...] Contudo, desconsiderando as grafias que remetem ao russo — também anunciadas — compreendemos que certas opções foram feitas com menos consideração ao fônico, em alguns momentos pendendo para a questão da significação, em outros para o aspecto ortográfico (JORGE, 2017, p. 116).

Algo que podemos reparar é a semelhança de certos termos da tradução de Fernandes às transliterações do dicionário de Garfield na maioria dos termos. Essa constatação é muito interessante, mas também pode ser um problema: o dicionário de Garfield foi pensado para anglófonos estadunidenses, o que tem como efeito um certo distanciamento do falante lusófono brasileiro. Se, por um lado, Fernandes procura manter o estrangeirismo dos vocábulos russos, tentando lhes guardar a origem nas grafias com k (*rassudoks*, *kupetar*, *babushka*, *malenk*, *moloko*,

maltchiks), em diversos momentos Fernandes parece retornar mais ao russo que ao texto de Burgess, por outro, esse retorno não necessariamente oferece uma relação direta com o nativo de português (JORGE, 2017, p. 117).

Comparando ambas as traduções, sob a perspectiva saussuriana dos estudos linguísticos, Jorge (2017) conclui:

Por menos exatas que possam ser consideradas certas escolhas das traduções, as flutuações na leitura de Burgess nos demonstram que pouco exato é o uso da língua em si; se o autor de uma obra — aqui, também linguista e tradutor — não mantém a padronização muitas vezes exigidas pelos manuais e pelas gramáticas de idiomas, os falantes (e tradutores) não poderiam fazer diferente. Se um mesmo falante apresenta variações de uma mesma língua, dois tradutores diferentes, dotados de experiências diferentes de um mesmo idioma, e trabalhando sobre um outro idioma em comum que também lhes constitui diferentemente, não podemos, de modo algum, esperar traduções idênticas, ao mesmo tempo que não conseguiremos julgar suas traduções entre melhor ou pior. Trata-se, inevitavelmente, de diferentes compreensões e representações de línguas partilhadas (JORGE, 2017, p. 114).

Vemos que cada tradutor se apropriou do nadsat de um modo diferente, afinal a língua existe na coletividade, que se dá na fala, sendo essa última individual e não precisamente equivalente entre seus falantes, como nos lembra Saussure (2006). Se cada tradutor (falante) apreende nadsat (e inglês, e português) de uma maneira mais ou menos regular, mas definitivamente não idêntica, traduções serão distintas, o que necessariamente significa diferentes relações de valor (JORGE, 2017, p. 119).

Em entrevista a Andréa Cesco, Beatriz Regina Guimarães Barboza e Gilles Jean Abes, publicada no periódico *Cadernos de Tradução*, em 2017, Fábio Fernandes discute sua tradução de *A Clockwork Orange* para o português brasileiro. Nela, Fernandes declara que já era fã da obra desde a adolescência, e descreve a primeira tradução brasileira, de Nelson Dantas, como “um excelente trabalho” (CESCO *et al.*, 2017, p. 397). Ele também explica o processo seletivo da editora Aleph para esse serviço:

Acontece que o espólio de Anthony Burgess reserva para si o direito de aprovar o tradutor de *A Clockwork Orange* (não sei se o mesmo ocorre para seus outros livros), e exige da editora testes com três tradutores para serem analisados por um especialista na Inglaterra. Traduzi um capítulo (as nove primeiras páginas, salvo engano) e essa minha tradução foi a aprovada pelo espólio (CESCO *et al.*, 2017, p. 397-398).

Sobre sua experiência e escolhas ao traduzir *Laranja Mecânica*, Fernandes critica editoras que privilegiam o sentido à forma. O tradutor alega ter rompido relações com uma editora que exigia essa escolha, e afirma que, ao traduzir a obra de Burgess, buscou

respeitar a intenção do autor, preservando aquilo que costumamos chamar de “estilo”, ou seja, a estrutura de sua narrativa, com suas peculiaridades, seu dialeto próprio, e o “idioleto” daquela sua obra em especial (CESCO *et al.*, 2017, p. 399).

Apesar de não haver consenso nos Estudos da Tradução se, entre o movimento de aproximação ao sistema-fonte ou ao sistema-alvo, exista em absoluto uma escolha de maior qualidade, já que todo processo tradutório é caracterizado por diversos problemas que exigem diferentes soluções, é interessante notar na fala de Fernandes dois aspectos: i) a imperatividade imposta pelo mercado no processo tradutório, que gera grande influência no resultado final — o sistema afeta o trabalho do tradutor de formas conscientes e inconscientes, conforme os Estudos Descritivos da Tradução buscam exemplificar; e ii) o fato do argumento escolhido por Fernandes para justificar sua tradução se basear em uma suposta “intenção” do autor do texto-fonte.

Em relação à última, ela vai ao encontro de afirmações colocadas por Fernandes em sua nota sobre a tradução, publicada pela Aleph em 2004 e republicada nas edições seguintes (FERNANDES, 2012). Nela, o tradutor justifica escolhas com argumentos como “transmite a intenção do autor” (p. 28) e “não perde a sonoridade (...) que Burgess queria transmitir” (p. 31), além de finalizar sua nota afirmando ter visado uma tradução que preze por “o máximo de fidelidade e o mínimo de perdas” (FERNANDES, 2012, p. 33). A fala de Fernandes nesse tema pode ser vista como controversa, especialmente sob luz das teorias dos Estudos da Tradução.

Em seu livro *Who Translates?*, de 2001, Douglas Robinson aborda essa problemática: ele compara a expectativa imposta ao tradutor — de reproduzir “fielmente” as palavras de outra pessoa, ditas em outra língua — à “incorporação” que médiuns alegam fazer de pessoas mortas. Mesmo que o tradutor almeje reproduzir a intenção do autor do texto-fonte, explica Robinson, e mesmo que, para isso, tenha entrevistas, comentários e ensaios desse autor sobre a obra traduzida, a confiança nesse aspecto deve ser cautelosa. Por um lado, após ter publicado o texto, o autor pode dar declarações sobre seu processo de escrita que não representem fielmente a verdade dos fatos; por outro, mesmo que se confie nessa informação, ela necessariamente passa pelos filtros interpretativos do próprio tradutor, que, consciente ou inconscientemente, pode tomar pra si apenas o que lhe convém, ignorando outros aspectos. Como Robinson afirma:

Ao imaginar que autores, especialmente os falecidos, têm o poder de se comunicar com o público-alvo através da mediação do tradutor, operamos sob os parâmetros de um modelo místico que tem sido seriamente atacado pelo Ocidente por centenas, ou até mesmo dois milhares de anos — e, mesmo que esse modelo não tenha sido inteiramente desacreditado ou descartado, ele está longe de ter credibilidade no âmbito acadêmico. O mesmo vale para a ideia de acessar as intenções do autor através da leitura: essa alegação é considerada falsa, ao menos, desde que W. K. Wimsatt e Monroe Beardsley publicaram seu famoso ensaio “Intentional Fallacy”, em 1954. Se não conseguimos ler a mente de nosso próprio cônjuge, como podemos

afirmar saber o que Dante ou Homero estavam pensando centenas ou milhares de anos atrás? Racionalmente, a alegação de ter acesso a um significado pretendido pelo autor é, como Wimsatt e Beardsley insistem, uma falácia. Não pode ser feito. Apenas gostaríamos de consegui-lo — então fingimos que conseguimos (ROBINSON, 2001, p. 24)¹².

Com isso, como demonstrado ao longo de seu livro, Robinson não pretende acusar de mentiroso todo tradutor que alega ter seguido a intenção do autor do texto-fonte, mas sim problematizar essa declaração, ao demonstrar a impossibilidade de uma afirmação tão categórica. Tendo Anthony Burgess publicado tantos ensaios sobre ACO após a publicação da obra, é natural que se acredite ter base suficiente para sustentar tal noção de fidelidade. É importante notar, contudo, que mesmo Andrew Biswell, que foi amigo próximo de Burgess e hoje dirige a International Anthony Burgess Foundation, em entrevista a Amaury Garcia sobre seu livro *The Real Life of Anthony Burgess*, questiona a veracidade de muitas alegações do autor:

Burgess viveu tanto através de suas ficções que, no fim, seu senso de realidade estava distorcido. A persona em sua autobiografia é um personagem fictício, como ele mesmo admite em cartas à época de sua escrita. Ele descreve sua versão antiga como um estranho desagradável, cujas motivações estão escondidas do velho que escreve sobre sua vida. (...) Alguém disse uma vez que, para Burgess, ter a mesma opinião durante dois dias seguidos seria entediante. Eu enxergo um homem extremamente inteligente, que nunca parou de absorver informações novas, mas que tinha uma profunda suspeita em relação a sistemas. Ele tinha uma inteligência incansável, que o fazia sempre reestruturar sua organização mental, em resposta a novos estímulos e ideias¹³ (GARCIA, 2015, sem p.).

Ainda na entrevista a Cesco *et al.* (2017), quando questionado sobre os desafios de traduzir a obra, Fernandes complementa o tema, além de retomar o aspecto da intenção do autor:

¹² No texto-fonte: To the extent that we imagine authors, especially dead authors, as having the power to reach out to target audiences through the mediation of a translator, we are operating within a mystical model that has been under serious assault in the West for hundreds of years, perhaps even as many as two thousand years — and even if that model has not been entirely discredited or displaced, it is certainly way beyond the pale of credibility in an academic setting. Ditto the notion of readerly access to a writer's intentions: that has been considered a bogus claim at least since W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley published their famous "Intentional Fallacy" essay in 1954. If we can't read our own spouse's mind, how can we claim to know what Dante or Homer was thinking hundreds or thousands of years ago? Rationally speaking, the claim to have access to a writer's intended meaning is, as Wimsatt and Beardsley insist, a fallacy. It can't be done. We only wish it could—and so pretend it can (ROBINSON, 2001, p. 24).

¹³ No texto-fonte: Burgess lived so much through his fictions that his sense of reality was rather distorted by the end. The persona in his autobiography is a fictional character, as he himself acknowledged in letters from the period of its composition. He describes his former self as a disagreeable stranger, whose motivations are hidden from the older man who is writing about his life. (...) Somebody once said that it would have bored Burgess to hold the same opinions on two consecutive days. My impression is of a highly intelligent man who never stopped absorbing new information but had a deep suspicion of systems. He had a restless intelligence which was always causing him to re-arrange his mental furniture in response to new stimuli and new ideas (GARCIA, 2015, sem p.).

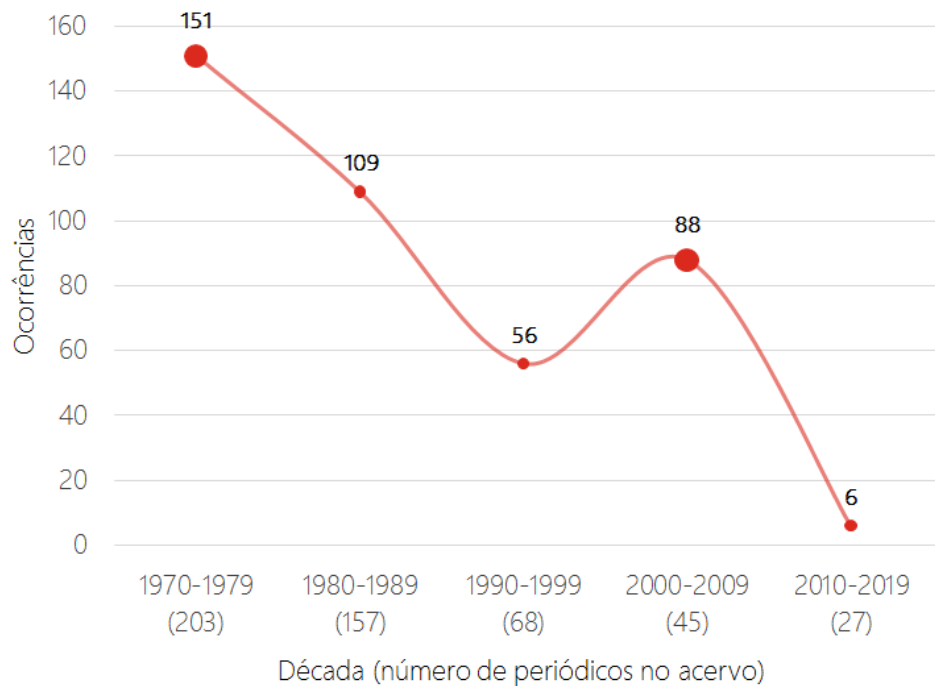
(...) garantir que o texto mantivesse a intenção do autor sem soar “novinho”, “moderninho”, e além disso não repetir em nada a tradução anterior. Quero que a tradução de Nelson Dantas ainda possa ser lida e respeitada como a excelente tradução que é, e espero que a minha seja encarada da mesma forma no futuro, quando vierem futuras traduções. Porque elas virão, não tenha dúvida. Os originais são eternos, as traduções não (CESCO et al., 2017, p. 404).

É interessante notar o desejo de Fernandes de afastar sua tradução da anterior, buscando eliminar até mesmo semelhanças que tivessem ocorrido “por mera coincidência” (CESCO et al., 2017, p. 404). Tais semelhanças, argumenta, poderiam diminuir a vontade de leitura e o respeito do público pela tradução de Dantas.

3.3.2 Na imprensa

Enquanto não existem muitas pesquisas acadêmicas que as abordem, as traduções brasileiras de *A Clockwork Orange* foram frequentemente citadas em jornais brasileiros. A Hemeroteca Digital Brasileira, agregadora de periódicos nacionais do ano de 1740 a 2019, apresenta 3.811 ocorrências na pesquisa com os termos “laranja mecânica”. Para filtrar os resultados para apenas menções à obra literária, excluindo ao máximo as menções à adaptação cinematográfica, pesquisou-se por ocorrências de “laranja mecânica” e “Anthony Burgess” na mesma página, resultando em 410 respostas: 151 de 1970-1979; 109 de 1980-1989; 56 de 1990-1999; 88 de 2000-2009 e 6 de 2010 a 2019. É válido destacar que, apesar do conceito de “década” abranger do ano 1 ao ano 10, ou seja, o que chamamos de “década de 1970” ser o período de tempo entre 1971 e 1980 (LOPES, 2019), a Hemeroteca Digital organiza sua base de dados — e só permite pesquisas — no período de tempo do ano 0 ao ano 9 — de 1970 a 1979, por exemplo. A Figura 15 ilustra esse dado, com destaque para os marcadores das décadas de 1970-1979 e 2000-2009, por serem as de lançamento de uma tradução original de *A Clockwork Orange*.

Figura 15: Menções à obra literária *Laranja Mecânica* em periódicos brasileiros



Fonte: Elaborado pelo autor com base em HEMEROTECA, 2019.

Em relação aos resultados menores nas últimas décadas, é importante notar que a Hemeroteca, portal da Biblioteca Nacional que digitaliza as páginas dos jornais brasileiros, contém uma base de dados menor para as décadas mais recentes — enquanto o acervo conta com 203 periódicos em sua base da década de 1970-1979, por exemplo, para a década de 2010-2019 constam apenas 27. A relação entre esses dados, de ocorrências por periódicos disponíveis, é de 74,38% de 1970-1979, 69,43% de 1980-1989, 82,35% de 1990-1999, 195,55% de 2000-2009 e 22,22% de 2010-2019. Ou seja, mesmo que em números absolutos possa ser registrada uma queda na década de 1990, por exemplo, relativa à quantidade de periódicos disponíveis, essa é a segunda década com mais menções à tradução de ACO.

Diante da impossibilidade de relatar todas as 410 menções à *Laranja Mecânica* em tempo hábil para essa dissertação, destaco aqui algumas das ocorridas à época do lançamento das traduções de Nelson Dantas (1972) e Fábio Fernandes (2004), selecionadas pelo grau de exploração do conteúdo, após a leitura de todas as ocorrências presentes na Hemeroteca Digital.

3.3.2.1 Primeira tradução

Em 1971, um ano antes do lançamento da primeira tradução de ACO para o Brasil, o jornalista Paulo Francis pedia, em sua coluna na *Tribuna da Imprensa* (RJ), uma edição

brasileira do livro “urgentemente [...] que ele é ótimo” (FRANCIS, 1971, p. 2). José Lewgoy, em coluna para *O Pasquim* de janeiro de 1972, meses antes do lançamento da tradução de Dantas, também recomendava a leitura de *A Clockwork Orange*, enquanto alertava que “duro vai ser traduzir o livro pro português. Estás nessa, ó Houaiss?”, fazendo menção ao intelectual brasileiro Antônio Houaiss, prolífico tradutor, filólogo, crítico literário e enciclopedista (LEWGOY, 1972, p. 28). Essas ocorrências exemplificam que havia, quase uma década após o lançamento do texto-fonte, requisições do sistema-alvo por uma tradução da obra.

O lançamento da primeira tradução, de Nelson Dantas, intitulada *A Laranja Mecânica*, se deu em março de 1972, um ano após o lançamento da adaptação cinematográfica de Stanley Kubrick. Em junho desse ano, Zózimo Barrozo do Amaral publicava no *Jornal do Brasil* nota sobre a nova edição, em que não faz julgamento de valor, mas comenta a alusão ao filme na edição da *Artenova* e pontua um pequeno erro de ortografia ou, mais provavelmente, de digitação, que passou pela revisão de Aparício Fernandes:

Acaba de sair no Brasil o livro *A Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess [...]. A edição brasileira, naturalmente para aproveitar a movimentação em torno do filme, dá o título original com destaque. Mas, da capa à folha de rosto, o *clock* de Burgess perdeu o *k*. Um problema de prensa, evidentemente, ou de prevenção contra tão ilustre relógio (AMARAL, 1972, p. 34).

Wilson Cunha também apenas aponta esse erro editorial na *Tribuna da Imprensa* de junho de 1972, declarando que é “uma pena. Afinal, revisão [é] uma parte importante de um empreendimento editorial” (CUNHA, 1972a, p. 10). A ironia da falha de revisão na própria nota, intencional ou não, existe. Chama a atenção ambas as notas dos colunistas, que não comentam a trama, nem a tradução, mas debruçam-se apenas na falta de uma letra na segunda página da edição. Cunha retoma o assunto em sua coluna de 5 dias depois, relatando a descrição da trama, contada pelo dono da *Artenova*, Álvaro Pacheco, e declarando que ainda não havia lido o livro: “Eu, como mal começo a entrar nesta atmosfera horrorshow não digo que sim nem que não. Entrego o peixe como que me venderam” (CUNHA, 1972b, p. 10).

No *Jornal do Brasil* de 17 de junho de 1972, *A Laranja Mecânica* já constava em 5º na lista dos mais vendidos no Rio de Janeiro no gênero de Ficção (OS MAIS, 1972a, p. 52). Na mesma edição desse jornal, Carlos Leonam assinou a coluna “A indigesta violência na sátira de Burgess”, onde narra a trama da obra e comenta sobre o dialeto *nadsat*, “muito bem adaptado por Néelson Dantas” (LEONAM, 1972, p. 59). Na edição de 27 de julho de 1972 do mesmo jornal, a obra já aparecia em 2º na mesma lista de mais vendidos (OS MAIS, 1972b, p. 48).

N’*O Pasquim* de junho 1972, Luiz Lobo presenteia o público com uma das colunas mais inspiradas sobre *A Laranja Mecânica*, escrita toda no dialeto *nadsat*, criado por Burgess e recriado por Dantas para a obra. Vale a transcrição na íntegra:

Ah, meus brétes. Quem é chute não vai copetar umeslovo. Pode eslutchar de ficar esmecando só de eslochar meu govorite, pelo esvuque. Mas lovetar, poniar mesmo a rascadze, quel nenhuma. Só quem cupetar *A Laranja Mecânica* (Clockwork Orange) do bezúmine Anthony Burgess, traduzido pelo úmine Nelson Dantas, um tchelovéque tchudéssine por este rábite do iama.

Como diz o uco do biblo, esse Burgess é um dos maiores escritores ingleses contemporâneos, um múdge que sabe das coisas e que escreveu uma rascadze horrorshow, realmente horrorshow. Pelos meus iarbos: cheguei a platchar com o estréque do pobre nadsat odinóque, plene da sociedade e sem poniar o igra gréjine, grédze que faziam com ele.

A chaica d’O PASQUIM achou zamechate as rassudocações, as véssiches todas que eu contei sobre *A Laranja Mecânica* (que o Stanley Kubrick filmou). Aceitem o meu soviete: vale a pena videar essa rascadze cheia de sintesméque, pól, iarbos, um lomtique malenque da mérsque sociedade violenta que niuca a quel. É uma policlefe para poniar muita liúde, muito tchipuco que perturba nosso zanuste (LOBO, 1972, p. 21).

Apesar da óbvia impossibilidade de compreensão da matéria por alguém que não esteja com a obra em mãos, aberta no glossário de Dantas, o divertido texto de Lobo é interessante também por ser apreciativo da tradução, não só em sua declaração, mas pelo próprio fato de estar escrito na linguagem (re)criada por Dantas. Vale-se aí da liberdade do periódico, notório por seu senso de humor e permissividade por parte dos autores, além do fato reportado por Lobo da redação ter achado *zamechate*, ou seja, notável, suas impressões da obra. Traduzindo palavra-por-palavra do *nadsat* brasileiro para o português brasileiro através do glossário de Dantas, o colunista descreve o tradutor como um “crânio [...], uma pessoa maravilhosa por este trabalho do ânus” (LOBO, 1972, p. 21).

No mesmo *O Pasquim*, dessa vez em 1973, outra coluna foi publicada nos mesmos moldes, dessa vez assinada por Jaguar — pseudônimo do ilustrador e jornalista Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe (UCHA *et al.*, 2009) —, e, apesar de tão inspirada quanto a de Lobo, essa é menos elogiosa, já que o jornalista admite não ter conseguido ler a obra:

“Tá bezumine! Gastei o foragoi dengue do meu carman e acabei sem poniar. A rascadze é dobre mas a liude fica que nem chute querendo copetar a vessiche e seguir o messel do autor.”

Isso aí está escrito em laranjês, ou seja, no patuá da *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess (que deu aquele filme do Kubrick que a gente jamais vai ver) e significa o seguinte: “Tá doido! Gastei o precioso dinheiro do meu bolso e acabei sem entender. A história é boa mas a gente fica que nem bobo querendo sacar a coisa e seguir o pensamento do autor”.

O livro é todo escrito nessa linguagem atravessada. O pouco que a gente consegue entender antes de desistir (duvido que alguém tenha saco de consultar de 5 em 5 minutos o glossário no fim do livro) dá pra ver que: a) a história *deve* ser mesmo muito interessante e b) a tradução de Nelson Dantas é muito criativa e representa

uma tremenda mão de obra. A Artenova fica me devendo a tradução d'*A Laranja Mecânica* do laranjês para o português (JAGUAR, 1973, p. 23).

É interessante notar que Jaguar admite não ter conseguido terminá-la graças ao dialeto *nadsat*, mas mesmo assim elogia a trama e a tradução de Dantas. Em relação ao seu comentário de jamais ver a adaptação de Kubrick, explica-se pela proibição do filme em terras brasileiras à época da ditadura militar que era exercida no país.

No jornal *O Fluminense*, em 1972, o jornalista Aurélio Zaluar dá destaque à obra, em suas versões literária e cinematográfica. Primeiramente citando o caráter distópico e o gênero de ficção científica, que tomava as prateleiras de lançamentos à época, o texto de Zaluar é elogioso ao dialeto *nadsat* e sua tradução:

O tradutor de "Clockwork Orange" conseguiu "traduzir" a gíria, numa adaptação de algumas palavras para o português e conservando outras em inglês, mas que coincidentemente, soam euforicamente bem em nosso idioma. O livro traz no final um glossário, com os significados das gírias, para aqueles que pretendem entendê-las melhor, mas o leitor que quer sentir o livro como obra plástica de semântica não deve consultá-lo, apanhando as palavras pelo som e pelo significado da construção sintática (ZALUAR, 1972, p. 42).

Em março de 1973, a Artenova lançou uma edição de bolso da obra, que apareceu em segundo lugar da lista dos mais vendidos d'*O Jornal* (RJ) e, no mesmo dia, recebeu elogios no *Jornal de Caxias* (RS) (VIEIRA, 1973, p. 17; RODRIGUES, 1973, p. 9).

3.3.2.2 Segunda tradução

A retradução de *A Clockwork Orange* para o português brasileiro, produzida por Fábio Fernandes e publicada pela editora Aleph, chegou às livrarias em agosto de 2004. Nesse mesmo mês, Joca Terron publicou na *Folha de S. Paulo* a coluna "Tradução preserva idiossincrasias", onde, além de relatar brevemente o processo criativo de Burgess na invenção do dialeto *nadsat*, Terron reproduz falas de Fernandes sobre sua própria versão da língua falada pelo protagonista da obra:

Fernandes diz que "há muitas diferenças entre as duas traduções. Primeiro, porque cada tradutor tem um universo lingüístico pessoal, e segundo, porque se passaram mais de 30 anos entre as duas traduções e, por melhor que uma tradução seja, ela sempre corre o risco de ficar datada".

Como a tradução da edição anterior do livro é da década de 70, período em que era comum aportuguesar estrangeirismos, Fernandes adotou procedimentos mais condizentes com os dias atuais. "Eu gosto muito da tradução do Nelson Dantas, mas acho que ela 'datou' justamente no aportuguesamento da linguagem 'nadsat'" (TERRON, 2004).

N’O *Estado do Paraná* de setembro do mesmo ano, o jornal publicou matéria intitulada “Laranja Mecânica, livro de Burgess, está de volta”, onde compara a situação “de uma Londres decadente, cujos habitantes têm medo de sair à noite e preferem se distrair com programas de televisão no (relativo) conforto de seus lares” com a situação da cidade de São Paulo à época, e cita também o fato do *nadsat* causar “certa desorientação” nas primeiras páginas (LARANJA, 2004).

A revista *ISTOÉ* de setembro de 2004 contém a nota “A volta da Laranja”. Nela, explica-se que a edição anterior da obra estava esgotada há oito anos e destaca-se que “esta novíssima edição vem enriquecida por um glossário do palavreado usado pelo protagonista Alex e a sua gangue de adolescentes”, mesmo que a versão da Artenova já contasse também com um glossário (A VOLTA, 2004).

A matéria do *Correio do Brasil* do mesmo mês também enfatiza a existência do glossário *nadsat*, lembrando que a intenção original de Anthony Burgess era que a obra fosse publicada sem esse apêndice, e destacando que o universo criado pelo autor nos anos 1960 ainda conversa com a realidade do século XXI:

A editora Aleph relança *Laranja Mecânica* com nova tradução, de Fábio Fernandes, que é um verdadeiro tesouro para se entender essa cruel e complexa obra de Burgess. Pelo bem ou pelo mal, resolveu-se publicar no final do livro o tal Glossário *Nadsat*.

[...] Levando-se em consideração que a primeira edição de *Laranja Mecânica* tem mais de 40 anos (e o filme de Kubrick mais de 30), a alegórica demonstração de perversão e crueldade sócio política da história ainda tem muito a dizer. E a cada década novos leitores e platéias se curvam diante da trajetória de Alex (MAIS, 2004).

Já no *Diário do Nordeste*, em matéria assinada pelo acrônimo “DM”, de título “Por dentro da laranja”, é feita uma análise mais aprofundada da retradução da obra, destacando os pontos que a/o jornalista considera positivos e negativos:

Publicado pela primeira vez no Brasil pela Artenova, em 1972, “*Laranja Mecânica*” ganha agora uma bem cuidada reedição pela Aleph, com direito a uma contextualização e a interessantes reflexões tecidas pelo tradutor, Fábio Fernandes [...].

Uma obra que, fundamentalmente dependente da linguagem, obriga o tradutor a ousar, tanto no campo semântico quanto na busca de soluções para a sonoridade originalmente pretendida pelo autor. Fernandes assume esse risco [...].

Assim, as palavras de origem eslava são aportuguesadas tanto quanto possível, não apenas em relação à grafia, mas também a propostas de significados, para preservar e, em alguns casos, até reforçar o estranhamento original. Os termos infantis e adolescentes das gírias rimadas desafiam as versões, que às vezes derrapam (“*gutiwutis*”, ou tripas, são traduzidas como “*categutes*”, privilegiando a sonoridade, à revelia do desconhecimento atual da palavra portuguesa. Um dos personagens chega a ter seu nome mudado, de Dim para Tosko. E há outros casos aqui impúblicáveis, por diversos motivos...). Mas muitas vezes a adaptação acerta brilhantemente — “pedir descupalcupas” é um exemplo. Já a muleta lingüística “*like*”, que Alex usa a três por quatro, encontra seu equivalente na deplorável “tipo

assim”, que serve para tudo, justamente por não significar nada. Nada mais adolescente (DM, 2004).

É interessante notar o/a autor/a da reportagem citar uma busca pelo aportuguesamento “tanto quanto possível”, quando diversas falas de Fernandes, inclusive em sua nota de tradução, dizem o contrário, ou seja, uma busca pelo oposto do aportuguesamento proposto no projeto tradutório anterior, de Nelson Dantas. Quem escreveu a matéria também demonstra não ter gostado da tradução do nome de um personagem, Dim, mesmo que esse nome tenha um significado de língua inglesa que seria perdido caso apenas transferido para a obra em português, e que a tradução anterior também o tivesse traduzido, embora para ainda outro nome. É válido destacar, contudo, um caso de crítica de tradução embasada em exemplos originais, fenômeno infrequente nas matérias jornalísticas analisadas para esta seção do trabalho.

Com este levantamento, espero ter dado luz à recepção das traduções de *A Clockwork Orange* no sistema literário brasileiro, apontando que a maior parte dos artigos, sejam acadêmicos ou jornalísticos, apresentam um viés positivo em relação aos trabalhos de Nelson Dantas e Fábio Fernandes em suas traduções de 1972 e 2004, respectivamente.

Das oito publicações no meio científico levantadas aqui, apenas uma tinha como único foco de estudo as traduções brasileiras de ACO, tratando-se da entrevista de Cesco *et al.* (2017) com o tradutor Fábio Fernandes. Duas trataram unicamente da obra, mas relatando brevemente as traduções em si — Santos (2016) analisa a narrativa do romance e Kosteczka (2010) traça um paralelo entre a obra literária, a adaptação cinematográfica e o livro *Vigiar e Punir*, do filósofo francês Michel Foucault.

Três publicações dividiram seu foco de pesquisa entre as traduções de ACO e de outros romances, e outras três apenas citaram brevemente as traduções da obra. Esse dado vai ao encontro à declaração de Jorge (2017):

Existem diversos estudos sobre a obra e seu nadsat relacionados às áreas de Literatura, Política, do Direito e até da Antropologia, no entanto, pouco se fala sobre sua complexidade enquanto texto traduzido (JORGE, 2017, p. 84).

Exemplificando, assim, a importância desse trabalho, que aspira preencher parte dessa lacuna e motivar outros acadêmicos dos Estudos da Tradução a pesquisar sobre a vida e obras de Anthony Burgess e suas traduções e tradutores do português brasileiro.

Apesar das pesquisas científicas sobre as versões brasileiras da obra serem escassas, na imprensa encontrou-se um número elevado de matérias referentes a elas, mostrando que o

sistema-alvo é receptivo a essas traduções. Anthony Burgess era figura constante nos periódicos brasileiros, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, sendo considerado um dos grandes escritores e pensadores do século XX. A presença dele na mídia, e os diversos comentários a respeito da obra que até mesmo precedem a primeira tradução, demonstram que o contexto histórico era favorável às publicações brasileiras, tendo um público-leitor ávido por consumir a narrativa. Esse interesse ajuda a explicar a maior liberdade criativa que Hanes (2017) relata na construção do dialeto *nadsat*, que, já na primeira tradução, foge à regra em não ser totalmente suprimido em favor da norma culta da língua portuguesa. Ainda mais beneficiada por esse espaço na imprensa é a retradução, que se posiciona não só em uma cultura que discute amplamente a obra e assim a canoniza, mas que, conseqüentemente, gera imensa fortuna crítica para apreciação do tradutor em sua produção.

4 DESCRIÇÃO DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE ACO

“Então, o que é que vai ser, hein?”
(BURGESS, 2012, p. 133, trad. Fábio Fernandes)

Nessa seção do trabalho, descrevo as traduções para o português brasileiro da obra literária *A Clockwork Orange*, produzidas por Nelson Dantas (1972) e Fábio Fernandes (2004), de acordo com o modelo metodológico proposto por Lambert & Van Gorp e exposto no segundo capítulo deste trabalho, “Arcabouço Teórico e Metodologia”. Ambos os textos receberam diversas reedições ao longo das décadas. O primeiro, pelas editoras Artenova e Ediouro; o segundo, pela editora Aleph. A edição da retradução de Fernandes estudada nessa dissertação é a de 2012, lançada em comemoração aos 50 anos da primeira publicação de *A Clockwork Orange* no Reino Unido. Essa escolha se deu pelo fato desta conter uma enorme riqueza paratextual, incluindo ensaios dos autores do texto-fonte — Anthony Burgess — e do texto-alvo — Fábio Fernandes. Isso permite que se faça uma análise mais aprofundada do projeto tradutório executado na obra.

4.1 DADOS PRELIMINARES

Nesta seção analiso os títulos das traduções, com quais paratextos as edições contam e, nestes, quais estratégias gerais das editoras e dos tradutores para a publicação podem ser observadas.

O primeiro aspecto a ser analisado, segundo recomendação de Lambert & Van Gorp (2006), é também o que costuma causar o primeiro impacto no leitor: o título. Em sua versão original, a obra tem o nome de *A Clockwork Orange*, o que Burgess viria a explicar como uma referência à expressão cockney “*as queer as a clockwork orange*” — algo tão excêntrico que só poderia ser comparado a uma absuridade, como uma laranja mecânica (BURGESS, 2012, p. 315). A referência completou-se na cabeça do escritor enquanto este trabalhava como professor na Malásia — no país asiático, “orang” significa “ser humano” (BURGESS, 2012, p. 339). Assim, Burgess buscava apresentar através do título um ser humano — Alex — completamente excêntrico, fora dos padrões que se espera de um jovem, que é forçado a agir de forma mecânica (BURGESS, 2012, p. 299).

A tradução de Nelson Dantas, publicada de 1972 a 2004 pelas editoras Artenova e Ediouro, é intitulada *A Laranja Mecânica*. Já a tradução de Fábio Fernandes, publicada de 2004 à atualmente pela Editora Aleph, tem por título *Laranja Mecânica*. Ambas traduzem o

termo *Clockwork Orange* literalmente, com uma única diferença do artigo “a”, que está presente apenas na primeira tradução. Sem um esclarecimento dos responsáveis pela escolha, não é possível deduzir a intencionalidade que a omissão do artigo representa; no texto-fonte, *A Clockwork Orange*, um artigo também está presente no título, porém seria literalmente traduzido como “uma”.

Apesar das edições estudadas neste trabalho serem distintas em diversos aspectos, é nos paratextos onde residem as maiores diferenças. Nas primeiras versões brasileiras, publicadas a partir de 1972 pela editora Artenova, a capa contém dois títulos: o do texto-fonte na posição superior e, posicionado abaixo de todos os outros elementos, o título do texto-alvo, conforme pode ser visualizado na Figura 16.

Figura 16: Capas das edições de 1972 (Artenova) e 2012 (Aleph)



Fonte: Elaborado pelo autor com base em BURGESS (1972, 2012).

Apesar de o título traduzido estar destacado por uma fonte maior e uma cor diferente na edição da Artenova, é de se notar que o nome do autor é posicionado logo abaixo do título do texto-fonte — este em uma mesma identidade visual que fora utilizada um ano antes para os pôsteres promocionais da adaptação cinematográfica da obra. A própria imagem que ilustra a capa é provida da cena final do filme de Stanley Kubrick, em que o protagonista ataca uma mulher, enquanto pessoas aplaudem à volta.

Há também na capa de 1972 uma espécie de subtítulo, apesar de posicionado acima do título; ele consiste em um breve resumo daquilo que o leitor pode esperar da narrativa — “uma estória de violência e terror recriados no futuro” (BURGESS, 1972, sem p.). Essa breve sinopse, com a menção ao terror recriado no futuro, serve de indicador para o gênero da obra literária — ficção distópica.

A presença do título do texto-fonte não é encontrada na edição comemorativa lançada pela Aleph, como é possível verificar na Figura 16. Apenas o título do texto-alvo — *Laranja Mecânica* — pode ser lido na capa, em grande destaque, logo acima do nome do autor. As únicas informações textuais na capa, além das supracitadas, são um “selo” informando tratar-se de uma edição especial de 50 anos, que faz referência ao texto-fonte publicado em língua inglesa, e o crédito às ilustrações presentes nessa versão. Os nomes dos tradutores não são explicitados nas capas de ambas as edições.

Na contra-capas, a edição de 1972 apresenta as mesmas informações que a capa — título do texto-fonte, nome do autor e título do texto-alvo —, nas mesmas posições, com a adição do texto “uma estória de violência e terror recriados no futuro no filme magistral de STANLEY KUBRICK”, mais uma menção ao filme que havia sido lançado um ano antes (BURGESS, 1972, sem p.). Já a edição de 2012 não apresenta título da obra, nem autor, mas apenas o seguinte texto, que destaca os paratextos contidos na obra:

Publicado pela primeira vez em 1962 e imortalizado 9 anos depois pelo filme de Stanley Kubrick, *Laranja Mecânica* não só está entre os clássicos eternos da ficção como representa um marco na cultura pop do século 20. Cinquenta anos depois de seu lançamento, a perturbadora história de Alex — membro de uma gangue de adolescentes que é capturado pelo Estado e submetido a uma terapia de condicionamento social — continua fascinando, e desconcertando, leitores mundo afora. Celebrando meio século de um dos textos mais originais e polêmicos da literatura contemporânea, esta edição especial inclui: ilustrações exclusivas de Angeli, Dave McKean e Oscar Grillo; trechos do livro restaurados pelo editor inglês a partir dos originais do autor; notas culturais do editor; artigos e ensaios escritos pelo autor, inéditos em língua portuguesa; uma entrevista inédita com Anthony Burgess; reprodução de seis páginas do manuscrito original, com anotações e ilustrações do autor (BURGESS, 2012, sem p.).

Analisando a capa, é possível identificar que a versão da Artenova mantém o título do texto-fonte na capa e ainda o posiciona acima do título do texto-alvo. Esse movimento aparenta representar não apenas uma aproximação à obra de Burgess (1962), mas também à adaptação cinematográfica de Stanley Kubrick, que havia estreado no ano anterior e conquistado imensa popularidade, como comprova a escolha da ilustração da capa. A edição da Aleph, por outro lado, expõe apenas o título do texto-alvo, mesmo que comemore a data de

lançamento de Burgess (1962). É interessante notar que ambas as edições fazem alusão ao filme de Kubrick em suas contracapas.

Na folha de rosto de ambas edições, temos a primeira menção ao nome do tradutor: na edição da Artenova, apresenta-se o nome do autor do texto-fonte, Anthony Burgess, na parte superior; no centro, o título do texto-alvo, *A Laranja Mecânica*, e, logo abaixo, entre parênteses, o título do texto-fonte, que contém um erro de digitação: *A Clocwork Orange*. Abaixo dos títulos, consta “Tradução de Nelson Dantas” e, na seção inferior da página, o nome e as informações de correspondência da editora. A edição da Aleph conta com uma estrutura similar, com o nome de Anthony Burgess na seção superior da página e o título *Laranja Mecânica* ao centro, porém sem menção ao título do texto-fonte — em seu lugar, abaixo do título do texto-alvo, lê-se “edição especial de 50 anos”. Abaixo deste, “Tradução Fábio Fernandes” e, na posição inferior da página, a logomarca da editora.

A edição de 1972 conta com outros três paratextos: um intitulado “Ao Leitor”, assinado pelo tradutor Nelson Dantas, que explicita a existência do dialeto inédito e encoraja o leitor a olhar o glossário antes e/ou durante a leitura; uma indicação da posição do tradutor em relação a como entende a experiência pela qual o leitor deveria passar:

Para a época, colocada num futuro não determinado no texto e para os adolescentes (nadsats), como o personagem que narra na primeira pessoa, o autor da presente novela inventou mais de duas centenas de vocábulos, tirados principalmente de palavras eslavas, às vezes com a semântica modificada, de gíria dos ciganos da Inglaterra, e de raízes da própria língua inglesa. Além disso utilizou-se de associações de ideias, de aglutinações de palavras (como as do “dicionário”, criado pelo Millôr Fernandes), e de expressões do jargão rimado inglês — poematos picarescos e de “nonsense”.

No final deste volume o leitor encontrará um glossário desses termos, precedido de uma nota explicativa para a presente versão brasileira. Se bem que nos pareça que o leitor, advertido da existência do glossário, tenda normalmente a consultá-lo, principalmente ao topar com os termos insólitos, insistimos aqui no interesse dessa consulta. Talvez até ima vista d’olhos geral, antes de atacar a leitura do texto.

Isto, não apenas pelo que assim se enriquece a própria leitura, mas também porque é mera coincidência — salvo quando essa coincidência é de caráter etimológico — o fato de algumas expressões sugerirem associações de ideias dentro do próprio idioma português.

A menos que o leitor dispense essa consulta ao glossário por conhecer antecipadamente procedência e sentido de cada termo. Ou que apreenda esse sentido pela colocação do termo no contexto da frase — ou se contente com a sonoridade (DANTAS, 1972a, p. 7-8).

O segundo tem por título “Introdução” — presente na orelha e na página imediatamente anterior ao início do texto —, que não é assinado e apresenta brevemente o contexto distópico e o personagem principal.

Por fim, o glossário aparece após o texto principal, precedido por uma explicação de Nelson Dantas sobre sua organização e tradução. Dantas explica que o glossário foi organizado pelo crítico literário Stanley Edgar Hyman, com colaboração de Nora Montesinos (DANTAS, 1972b, p. 197), e passa então a justificar algumas das suas escolhas, como o aporuguesamento das palavras anglófonas e eslavas:

Na presente versão, foram procuradas, dentro das condições ortográficas do português, as correspondências fonéticas que permitissem uma leitura uniforme, independente das variações regionais de pronúncia brasileira. Na realidade, não foi tentada a reprodução fonética da exata pronúncia russa ou inglesa de cada vocábulo, tendo sido adotado um critério de eufonia para o abasileiramento dos termos, bem como a restituição de um tom humorístico, em certos casos; o que implicou, por exemplo, na modificação de certas acentuações e marcações tônicas de sílabas (DANTAS, 1972b, p. 197).

O tradutor comenta, então, sua decisão de não se aprofundar na pluralidade semântica dos termos de origem russa, o que o faria substituir os termos por trocadilhos do português brasileiro. Essa decisão se deu pois Dantas se demonstra incerto se, por meio da substituição por termos do português após extensa pesquisa no russo, “a forma literária do original continuasse intocada depois desse esforço todo” (DANTAS, 1972b, p. 198). Dantas finaliza sua nota explicando a origem do título *A Clockwork Orange* e dando sua própria versão à expressão:

A Clockwork Orange é uma expressão da gíria cockney, que denomina o desajustado agressivo e desequilibrado, que odeia as instituições e os seres e os agride, inclusive fisicamente, mas por razões puramente psicológicas, sem nenhuma politização nem ideologia. Alex é exatamente isso. A expressão aproximada, se bem que ainda inexata em português, seria “porra louca” (DANTAS, 1972b, p. 199).

Já a edição de 2012, da Aleph, tradução de Fábio Fernandes, conta com uma extensa gama de paratextos que abordam a temática da obra, a começar por um texto creditado à própria editora Aleph chamado “A laranja ao meio”, que introduz temas como: a biografia do autor, Anthony Burgess; um resumo da narrativa e um levantamento sobre a popularidade da obra; um apanhado de referências e influências do trabalho de Burgess na cultura pop e também um breve comentário sobre as edições anteriores e a atual no Brasil. O capítulo seguinte — ainda sem dar início à narrativa de Burgess — é uma nota de Fernandes sobre sua tradução, publicada originalmente na edição de 2004, a primeira da editora Aleph após adquirir os direitos da obra.

Em seu texto, intitulado “Nota sobre a nova tradução brasileira”, Fábio Fernandes detalha, ao longo de 11 páginas, seu projeto tradutório, incluindo não só suas intenções

preliminares, como problemas de tradução encontrados ao longo do processo. Fernandes introduz:

Das primeiras leituras do original até a última revisão, o processo de tradução de *Laranja mecânica* durou cerca de nove meses. Os cuidados com que cercamos esta narrativa de Anthony Burgess foram tantos que pedem uma explicação ao leitor. A intenção de Burgess era de que o leitor fizesse uma imersão radical no texto, vivenciando a narrativa como um participante dos tempos sombrios que descreve (FERNANDES, 2012, p. 23).

A intenção do autor do texto-fonte é citada extensivamente ao longo da nota de Fernandes, assim como em sua entrevista para Cesco *et al.*, 2017, sobre o processo tradutório da *Laranja Mecânica*, discutida no capítulo 2 desse trabalho, Arcabouço Teórico e Metodologia. Pelo discurso de Fernandes, o tradutor buscou diversas fontes que explicitassem o processo criativo de Anthony Burgess ao escrever *A Clockwork Orange*, buscando assim retomá-lo em seu projeto tradutório, visando gerar o que seria o texto caso escrito por um Burgess brasileiro.

Fernandes passa, então, a documentar as particularidades linguísticas presentes na obra, assim como quais foram suas soluções para adaptá-las ao português brasileiro. O tradutor divide esta parte em 4 seções: “Os termos eslavos”, “A ‘Rhyming Slang’”, “A linguagem pseudoelisabetana” e “Alguns outros casos”. Em “Os termos eslavos”, que discute especialmente a fusão do inglês com o russo que caracteriza o dialeto *nadsat*, criado pelo autor à obra, Fernandes explica que optou

[...] sempre que possível, por não aportuguesar a grafia das palavras eslavas, particularmente os substantivos [...] para preservar a estranheza, que um aportuguesamento mais radical (por exemplo, traduzir *tolchock* por *tolchoque* prejudicaria (FERNANDES, 2012, p. 25).

Em “A ‘Rhyming Slang’”, o tradutor cita que o protagonista da trama e seus amigos, por diversas vezes, usam expressões rimadas, o que é descrita por Fernandes como uma linguagem “infantil”, pelo fato destes personagens serem jovens (FERNANDES, 2012, p. 26). Assim, Fernandes passa a descrever exemplos do texto-fonte e suas soluções para o texto-alvo. Em “A linguagem pseudoelisabetana”, Fernandes detalha uma característica oposta à suposta infantilidade da *rhyming slang*: o fato do protagonista, Alex, utilizar expressões da língua inglesa de um registro extremamente formal, que remete aos textos de Shakespeare e Marlowe, “um falar que lembra o Middle English, mas sem o mesmo rigor gramatical” (FERNANDES, 2012, p. 28-29). O tradutor credita essa faceta do personagem a uma predileção de Burgess aos textos clássicos, possivelmente para “transmitir uma impressão de

mais maturidade” (FERNANDES, 2012, p. 29). Para resolver esse problema de tradução, Fernandes relata:

Apesar da falta de rigor do falar pseudoelisabetano (que não passa de um arremedo propositalmente mal costurado da linguagem dos tempos de Shakespeare), pesquisamos algumas traduções de Shakespeare em busca de um tom mais adequado na língua portuguesa, entre elas, as edições bilíngues da Nova Fronteira com as traduções de Bárbara Heliodora (FERNANDES, 2012, p. 29).

Na última seção de sua nota à tradução, intitulada “Alguns outros casos”, Fernandes comenta termos que não se encaixam nas seções anteriores mas que, também, representaram dificuldades no processo tradutório. Entre eles, as expressões pejorativas que os jovens que protagonizam a narrativa usam para se referir aos policiais; trocadilhos que envolvem humor e sátira, marcas registradas do texto de Burgess (FERNANDES, 2012, p. 29-30); além do falar

típico dos usuários de drogas sintéticas alucinógenas criado por Burgess [...], uma clara homenagem a James Joyce e seu *riverrun*, seu rio caudaloso de imagens e palavras que flui em *Finnegans Wake*. Consultamos, para criar uma versão igualmente sonora (pois a sonoridade é a pedra de toque da prosódia joyceana), o *Panorama do Finnegans Wake*, de Haroldo e Augusto de Campos, e *Finnicius revem*, a monumental tradução de Donald Schüler para a obra-prima de Joyce (FERNANDES, 2012, p. 30-31).

Fernandes também destaca a sonoridade das palavras em nível de “pronúncia e cadência do ritmo da narrativa de Burgess” (FERNANDES, 2012, p. 31), além de citar expressões idiomáticas utilizadas pelos personagens, citando como justificativa para suas escolhas o que ele imagina sendo a intenção “que Burgess queria transmitir” (FERNANDES, 2012, p. 31) e a preservação do “estranhamento na leitura” (FERNANDES, 2012, p. 32). O tradutor ainda comenta a escolha por modificar o nome de um dos personagens, de “Dim” para “Tosko”, buscando assim aproximar a sonoridade ao idioma russo, o que acontece ao longo do texto-fonte mas não nesse caso em específico; e a manutenção de um termo que ele considera “intraduzível, mas cuja impossibilidade de tradução confere ao livro um charme especial: o neologismo *heavenmetal*” (FERNANDES, 2012, p. 32). Fernandes então encerra seu texto com considerações sobre o papel do tradutor e seu próprio trabalho:

Se o ofício do tradutor consiste em tornar o texto produzido em um idioma acessível aos leitores de outro com o máximo de fidelidade e o mínimo de perdas, esperamos ter cumprido a missão neste trabalho — que teria, sem dúvidas, ficado mais pobre sem as sugestões valiosas e as horas de *brainstorm* com o editor Adriano Fromer Piazza e Aurora Barbosa, e o aprendizado do ofício com Paulo Rónai e Daniel Brilhante de Brito (FERNANDES, 2012, p. 33).

A seguir começa, então, a narrativa de Burgess, já na página 39 da edição comemorativa. Ao fim da história, após o glossário, encontra-se a maior riqueza paratextual:

quase 50 páginas de textos referentes à obra e ao legado de Anthony Burgess, incluindo crônicas do próprio, como “Geleia Mecânica” — onde Burgess fala sobre sua obra, a adaptação para o cinema feita pelo lendário cineasta Stanley Kubrick e até sobre Hitler — e “Os Russos Humanos”, onde o autor relata suas experiências e divagações sobre a cultura russa.

Além disso, esta generosa parte do livro denominada “Extras” apresenta a seção “Notas”, composta por notas literárias escritas por Andrew Biswell, diretor da Fundação Internacional Anthony Burgess; uma “Nota a *A Clockwork Orange* 2004”, escrita por Burgess para o lançamento da adaptação teatral de ACO; uma entrevista com o autor, chamada “De uma entrevista inédita com Anthony Burgess”; um capítulo de uma obra de não-ficção que Burgess nunca terminou — chamado “A Condição Mecânica” —, abordando ideologia, distopia e a criação de suas obras e, por fim, a editora Aleph apresenta ao leitor seis páginas originais de *A Clockwork Orange*, com anotações e ilustrações do próprio Burgess. Essa quantidade massiva de paratextos deixa clara a intenção dos responsáveis pela edição comemorativa de 50 anos da obra: aproximar o leitor ao máximo do sistema-fonte.

Outro fator que ajuda a posicionar os paratextos das duas edições no parâmetro de Lambert & Van Gorp (2006) entre os polissistemas é a inclusão do glossário ao final do texto, decisão que notavelmente vai contra a intenção de Burgess de manter o leitor fora de sua zona de conforto durante a leitura.

A partir desses dados — chamados pelos autores da metodologia de “preliminares” — é possível aprofundar a discussão nos níveis micro e macro.

4.2 MACRONÍVEL

No macronível do estudo, analisa-se a organização da trama do texto-fonte, e de que forma os tradutores escolheram representá-la no texto-alvo.

A narrativa de *A Clockwork Orange* conta a história do jovem Alex, que vive em um futuro distópico, onde um governo totalitário mantém o controle da população através da repressão. Alex, um adolescente de 15 anos em busca de catarse em meio a uma sociedade forçada à benevolência, a atinge ao cometer atos de violência com um grupo de amigos — Pete, Georgie e Tapado/Tosko¹⁴ — que lidera. O texto original de Anthony Burgess é estruturado em três partes de sete capítulos cada. As três partes representam, de acordo com o

¹⁴ Na obra de Burgess (1962), “Dim”; na tradução de Nelson Dantas (1972), “Tapado” e, na tradução de Fábio Fernandes (2004), “Tosko”.

autor, as mudanças no nível de maturidade do personagem principal (BURGESS, 2012, p. 301). Fazendo um paralelo com o monomito de Joseph Campbell (2005), Alex encerra sua jornada no capítulo 21 retornando ao ponto de partida, porém com profundas mudanças comportamentais.

Sobre a escolha do número “cabalístico”, Burgess declarou em uma reedição norte-americana de 1986:

21 é o símbolo da maturidade humana, ou costumava ser, já que aos 21 anos você poderia votar e assumir a responsabilidade da vida adulta. Independentemente de sua simbologia, o número 21 é o que eu decidi desde o começo. Romancistas como eu têm interesse na chamada aritmologia, ou seja, o número tem de ter um significado humano. O número de capítulos nunca é totalmente arbitrário. Assim como um compositor musical já inicia com uma vaga ideia da duração de sua peça, um romancista começa sua obra com uma imagem do tamanho do livro, e essa imagem é expressa através do número de seções e capítulos nos quais o trabalho será disposto. Estes 21 capítulos eram importantes para mim¹⁵ (BURGESS, 1986, p. ix-x).

A questão dos 21 capítulos ganha importância já em 1963, quando a edição norte-americana da obra inglesa é publicada sem o capítulo final — o da redenção do protagonista. Essa decisão é mantida pelos editores estadunidenses até a edição de 1986, citada acima, onde Burgess explica que, ao vender os direitos da obra em 1961 e precisando do dinheiro, seu editor convenceu-o de que o público norte-americano preferiria um final trágico, escolha que foi seguida por Kubrick em sua adaptação cinematográfica (BURGESS, 1986, p. x).

4.2.1 A trama

A história é narrada em primeira pessoa, por um narrador-personagem chamado Alex. O protagonista conta sua história no passado mas, quando chega aos últimos parágrafos, passa a falar no presente. A ação se passa na Inglaterra, presumivelmente futurista, se tratando de uma distopia — gênero literário que prevê um futuro negativo.

A primeira parte da trama começa com o grupo de Alex no Korova Bar, um local de encontro que serve um leite misturado com a droga de preferência do cliente — já que bebidas alcoólicas são proibidas pelo governo. Ao sair do bar, se deparam com um acadêmico, que roubam e espancam. A noite dos jovens é seguida por mais crimes hediondos,

¹⁵ No texto-fonte: “21 is the symbol of human maturity, or used to be, since at 21 you got the vote and assumed adult responsibility. Whatever its symbology, the number 21 was the number I started out with. Novelists of my stamp are interested in what is called arithmology, meaning that number has to mean something in human terms when they handle it. The number of chapters is never entirely arbitrary. Just as a musical composer starts off with a vague image of bulk and duration, so a novelist begins with an image of length, and this image is expressed in the number of sections and the number of chapters into which the work will be disposed. Those twenty-one chapters were important to me” (BURGESS, 1986, p. ix-x).

que envolvem um assalto à loja, uma briga entre gangues e o roubo de um carro. Nesse carro, eles dirigem sem rumo e acabam em uma cabana, que invadem, agridem o casal de moradores e estupram a mulher. De volta ao bar, Alex agride um dos seus amigos que critica sua paixão — música clássica —, e isso causa um desentendimento entre a gangue e seu líder. No dia seguinte, Alex droga e abusa duas meninas pré-adolescentes. À noite, reencontra seus amigos, que cobram de Alex uma liderança mais eficiente. Os quatro decidem invadir a casa de uma senhora de idade; Alex entra primeiro pela janela e, querendo provar seu papel de mandante do grupo, decide atacá-la antes de permitir que seus amigos entrem. Assim que a golpeia na cabeça, ouve o barulho de sirenes e decide fugir. Ao abrir a porta, dá de frente com Tapado/Tosko, a quem havia golpeado no dia anterior. Tapado/Tosko acerta Alex no rosto com uma corrente, e o protagonista é deixado sozinho e temporariamente cego, sendo prontamente capturado pela polícia. Ao fim da primeira parte, Alex é preso e apanha de policiais e detentos, antes de descobrir que a senhora que atacou na noite anterior, morreu. O capítulo se encerra com o protagonista percebendo que, aos 15, havia se tornado um assassino e que estava condenado.

A segunda parte se passa na cadeia, onde, após 2 anos terem se passado de um total de 14 da sua condenação, Alex trabalha na capela, fingindo se interessar pelo caminho cristão enquanto, na verdade, se delicia com as histórias violentas do Velho Testamento. Durante esses dois anos, Alex descobre que seu amigo Georgie morreu. A chegada de um novo prisioneiro muda o *status quo* do protagonista que, com a ajuda dos outros companheiros de cela, espanca o detento e mata-o. Alex acaba sendo o único culpado pela morte, e é escolhido pelo governo para ser a cobaia de um novo tratamento, chamado Método Ludovico. O método consiste na técnica de aprendizagem associativa, por meio do qual obrigam Alex a assistir filmes excessivamente violentos enquanto aplicam substâncias nauseantes. Ao fundo, a paixão de Alex, música clássica; um efeito colateral não planejado pelos torturadores, mas que causa grande pavor no protagonista. Ao fim de 15 dias de “tratamento”, Alex passa por um teste, no qual primeiramente não consegue atacar um homem, chegando ao ponto de lambe suas botas ao se deparar com o horror que sente ao pensar em violência. Depois, é colocado frente a uma mulher, que a princípio faz Alex ter pensamentos libidinosos mas, após se sentir nauseado e mal fisicamente, acaba fazendo promessas de defendê-la. Os membros do governo responsáveis pelo método se dão por satisfeitos, decidindo devolver Alex à sociedade e implementar o programa em larga escala.

Na última parte da obra, o protagonista retorna à casa dos pais, porém descobre que seu quarto está sendo alugado e que não tem onde ficar. Sem teto e contemplando o suicídio na biblioteca pública, Alex acaba sendo reconhecido e espancado pelo acadêmico que ele mesmo havia agredido no começo da história. Policiais chegam para ajudá-lo, porém Alex nota que estes são Tapado/Tosko e o ex-líder de uma antiga gangue rival. Os dois levam Alex para longe da cidade e também o espancam. Ele acaba encontrando uma cabana, onde pede socorro. O morador do local, F. Alexander, é reconhecido por Alex como o mesmo que foi agredido por ele e seus amigos, que haviam violentado sua esposa; ele descobre que a mulher morreu logo após sua invasão, dois anos antes. O homem não reconhece o protagonista, que havia usado uma máscara à época. Ao saber do que o jovem passou na cadeia, F. Alexander decide usá-lo como um garoto-propaganda contra o governo, mas em pouco tempo acaba reconhecendo-o, graças ao seu uso de termos do *nadsat*, um dialeto característico de jovens como Alex. F. Alexander então tranca-o em um apartamento, obrigando-o a ouvir música clássica. Alex, afetado pelo Método Ludovico, tenta o suicídio, se atirando da janela. O protagonista, contudo, não morre e, no hospital, com medo da retaliação pública pelo caso, o governo desfaz o tratamento de Alex e lhe garante um emprego. Curado, ele volta à sua persona anterior, sedento por violência. No vigésimo primeiro capítulo, cortado da versão estadunidense e da adaptação de Stanley Kubrick — considerado “ameno demais” pelos norte-americanos (BURGESS, 2012, p. 341), Alex começa a se cansar da antiga vida e, ao encontrar seu antigo amigo Pete casado, decide ele também se casar e ter filhos.

Ambas as traduções de ACO para o português brasileiro mantêm essa estrutura, sem alterar aspectos da narrativa, nem sua organização em 3 partes de 7 capítulos cada. Esta decisão, apesar de parecer óbvia à primeira vista, pode não ter sido tão fácil para a primeira tradução: em 1972, a história era um sucesso absoluto em terras estadunidenses, tanto pelo livro quanto pela adaptação hollywoodiana — ambas omitindo o capítulo final, onde Alex enfim encontra sua redenção.

4.3 MICRONÍVEL

Conforme apresentado no capítulo 3 deste trabalho, “Burgess e a Laranja no Brasil”, Anthony Burgess escreveu a obra *A Clockwork Orange* em 1959, durante um período em que acreditava estar prestes a morrer. A particularidade desse evento fez que a obra não fosse publicada imediatamente após sua produção. Ao reler seus manuscritos, alguns anos depois, Burgess passa a fazer alterações para publicação. A jornada do anti-herói Alex já estava

pronta, mas um detalhe preocupava o autor: os personagens jovens eram caricaturas dos Teddy Boys, grupo juvenil britânico dos anos 1950, conhecidos como uma subcultura de “baderna e mau comportamento” (ZIMMERMANN, 2012, p. 5); eles inclusive usavam gírias dos Teddy Boys para conversar entre si. Temendo que sua obra ficasse datada e perdesse a relevância ao longo do tempo, como o próprio atesta em sua segunda autobiografia, ele decide então alterar esse cenário, modificando o espaço e o tempo de sua narrativa para um local em futuro distópico, onde acontece a “penetração subliminar” da língua russa na inglesa, fruto de “propaganda política”, como afirma um personagem de ACO (BURGESS, 1991, p. 27; BURGESS, 2012a, p. 181).

Esse encontro da língua russa com a inglesa gera o *nadsat* (termo russo que pode ser traduzido como “adolescente”), dialeto construído por Burgess para a obra. Ele consiste nessa mistura das línguas com algumas características ainda do *rhyming slang* inglês e de fala elisabetana — ou pseudoelisabetana, como é descrita por Fábio Fernandes em sua “Nota sobre a nova tradução brasileira” (FERNANDES, 2012). Robert Evans (1971) estima que 3% de todo o texto da obra é escrito ou tem empréstimos em língua estrangeira, notadamente, a língua russa. Considerando todos os termos, inclusive os de origem inglesa, como a fala rimada e a *shakesperiana* que contemplam o dialeto, Janák (2015) contabiliza 3.401 ocorrências de termos *nadsat* do total de 58.563 palavras da obra inglesa, totalizando assim 5.8%.

Burgess, que além de escritor e crítico, era também linguista, visitou em 1961 Leningrado, na então União Soviética e, de acordo com relatos, se surpreendeu com o grau de controle que o regime comunista exercia em sua população; esse contato teria, então, servido de inspiração para a ambientação da obra e criação do dialeto *nadsat* (GALE, 2017). Evans (1971) destaca, sobre a relação entre o público à época e a língua russa, que “(...) o meio se torna a mensagem. Para o leitor anglo-americano, as palavras eslavas carregam a conotação de uma ditadura comunista, (...) sem valor moral nem esperança”¹⁶ (EVANS, 1971, p. 409).

Em texto intitulado “Geleia Mecânica”, publicado na revista *The Listener* logo após a estreia da adaptação de sua obra para os cinemas, e republicado na edição comemorativa da Editora Aleph no Brasil, Anthony Burgess rechaça a comparação de sua obra à URSS comunista e destaca que o *nadsat*

¹⁶ No texto-fonte: “(...) the medium becomes the message. For the Anglo-American reader the Slavic words connote communist dictatorship, (...) without moral value and without hope” (EVANS, 1971, p. 409).

não é mero enfeite, tampouco uma indicação sinistra do poder subliminar que um super-Estado comunista talvez já exerça sobre os jovens. Foi criado para transformar *Laranja Mecânica*, entre outras coisas, em uma cartilha sobre lavagem cerebral. Ao ler o livro ou assistir ao filme, você se verá, no final, de posse de um mínimo vocabulário russo — sem nenhum esforço, para sua surpresa. É assim que funciona a lavagem cerebral. Escolhi palavras russas porque elas se misturam melhor com o inglês do que as do francês ou do alemão (que já é uma espécie de inglês, não exótico o suficiente). Mas a moral de *Laranja* não tem nenhuma relação com a ideologia ou com técnicas de repressão da Rússia soviética; é completamente dedicada a discutir o que pode acontecer com qualquer um de nós do Ocidente se não nos defendermos (BURGESS, 2012b, p. 320).

O uso do *nadsat* é em geral considerado um artifício para causar estranhamento no leitor, reforçando o caráter distópico da obra e servindo como um eufemismo para as atitudes atroztes do protagonista (AHMED & RAHMAN, 2012, p. 68). Em adição à criação deste dialeto, buscando este fim — causar estranhamento —, Burgess também decidiu não incluir um glossário ao final do livro; sua escolha, porém, não foi seguida pelos editores da obra nos Estados Unidos, tampouco no Brasil.

Para fins narrativos, o *nadsat* serve para os personagens como uma ferramenta, visando dois fins: ludibriar suas vítimas, escondendo intenções maliciosas até o momento que acharem oportuno, mas também causar o pânico com a dualidade e incompreensibilidade de suas palavras, já que a motivação dos falantes de *nadsat* na obra é exatamente a disrupção e a agressão, não apenas do povo, mas da cultura e sua linguagem. Ahmed & Rahman (2012), em seu artigo sobre as características culturais e o impacto social de ACO, enxergam que “No mundo de Alex e de seus *droogs*¹⁷, todas as relações com outros seres humanos são instrumentos para alcançar um fim egoísta, brutal e hedonista”¹⁸ (AHMED & RAHMAN, 2012, p. 70).

Através do *nadsat*, porém, Alex ataca o conceito ilusório de estabilidade de uma linguagem e cultura puras, mostrando — ou, por se tratar de uma distopia, *lembrando* — a seus pares que existem alternativas ao *status quo* tão firmemente mantido por seu governo. Goh (2000) também interpreta o dialeto como ferramenta de enfrentamento de uma parcela da população contra seu governo opressor:

O uso da linguagem por Burgess nesse romance é uma declaração sobre a batalha do indivíduo (com diferentes níveis de sinceridade e efetividade) por autenticidade sob condições distópicas de controle social. (...) Os experimentos ‘infantis’ de Alex em sua língua — com pequenas unidades morfológicas e a possibilidade de transplantá-

¹⁷ Termo do dialeto *nadsat* que significa “amigo” ou “companheiro”. Traduzido por Nelson Dantas (1972) como “drugue” e por Fábio Fernandes (2004) como “drugui”. Do russo “друг” (“drug”), de significado “amigo próximo”.

¹⁸ No texto-fonte: “In the world of Alex and his droogs, all relations with other human beings are instrumental means to a selfish, brutal, hedonistic end” (AHMED & RAHMAN, 2012, p. 70).

las para gerar novas palavras, com sons e suas qualidades fonêmicas e icônicas — constituem uma espécie de micropolítica do indivíduo¹⁹ (GOH, 2000, p. 264-265).

(...) o indivíduo encontra momentos de autenticidade e resistência através de uma violência linguística, mas que está intimamente ligada a uma aterradora violência que é, contudo, a única maneira de interromper determinismos lineares da sociedade²⁰ (GOH, 2000, p. 277).

Assim, o *nadsat* de ACO pode ser interpretado como o que Halliday (1976) chama de anti-língua: uma criação de um movimento anti-sociedade, uma espécie de “resistência que pode tomar a forma de simbiose passiva ou de hostilidade ativa, e até mesmo de destruição” (HALLIDAY, 1976, p. 570). O caráter sociopolítico da linguagem de fato não pode ser ignorado em *A Clockwork Orange*, ao se interpretar que o *leitmotiv* do protagonista, a razão pela qual sua busca por catarse ocorre através da violência, é a subserviência compulsória imposta pelo governo em sua sociedade. Após ser submetido ao tratamento *behaviorista*, Alex é destituído do impulso à violência física, mas acaba reconhecido por uma antiga vítima por algo que o governo não pôde apagar: a violência linguística.

4.3.1 Seleção de palavras

Tratando-se do *nadsat*, os dois tradutores tomaram decisões diferentes ao se deparar com os mesmos termos, explicitando assim a diferença entre as duas edições analisadas. A fim de comparação, ambos os glossários foram analisados e contabilizados; o glossário da primeira edição (Anexo A), de 1972 — tradução de Nelson Dantas —, conta com 218 termos, enquanto a edição mais recente da obra (Anexo B), de 2012 — tradução de Fábio Fernandes —, tem 237 termos, conforme demonstrado na Tabela 1, que apresenta também o dado referente ao glossário publicado na 1ª edição americana, criado por Stanley Edgar Hyman com a ajuda de Nora Montesinos (BURGESS, 1963).

¹⁹ No texto-fonte: “Burgess’s use of language in this novel makes a statement about the individual’s struggle (with varying degrees of sincerity and effectiveness) for authenticity under dystopian conditions of social control. (...) Alex’s ‘infantile’ experiments with language – with small morphemic units and the possibilities of transplanting them to create new words, with sounds and their iconic and phonemic qualities – constitutes a sort of micro-politics of the individual” (GOH, 2000, p. 264).

²⁰ No texto-fonte: “(...) if the individual finds moments of authenticity and resistance in a form of linguistic violence, this is so closely affiliated with a chilling physical violence which is, however, the only means of interrupting society’s linear determinisms” (GOH, 2000, p. 277).

Tabela 1: Quantidade de termos únicos do *nadsat* presentes nos glossários das obras estudadas

Fonte do glossário	Quantidade de termos no glossário
Stanley Hyman (1963)	242
Nelson Dantas (1972)	218
Fábio Fernandes (2012)	237

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BURGESS (1963, 1972, 2012).

A quantidade de termos presentes no glossário *nadsat* de Dantas representa 90,08% do total de termos presentes no glossário feito por Hyman. Já o de Fernandes, representa 97,93% do total de Hyman. Esses números podem ser contestados, pois a omissão e a inclusão de palavras são esperadas em uma tradução, e mesmo a confiabilidade dos glossários não é absoluta em relação à presença de todos os termos da obra. Contudo, analisando esses dados e levando em consideração as notas de Fábio Fernandes presentes desde sua primeira tradução da obra, em 2004, é possível perceber uma intenção de Fernandes em seguir orientações do autor do texto-fonte e privilegiar os termos dialetais na obra, buscando distanciar o leitor de sua realidade factível e situá-lo numa sociedade distópica. Dantas não altera o formato e as principais características da obra, mas eventualmente omite certos termos do *nadsat*. Desta forma, a edição de 1972 é direcionada ao sistema-alvo, facilitando a compreensão do leitor a custo da supressão de termos *nadsat*.

É possível notar essa tendência também ao comparar os glossários de Dantas e de Fernandes em relação aos termos grafados *ipsis litteris* da versão de Burgess/Hyman, sem mesmo adição de acentuação. Enquanto a versão de Dantas apresenta 13 termos do *nadsat* sem alterações em relação ao texto-fonte, a de Fernandes mostra 34 (Quadro 1). Isso significa que, do seu total, 5.96% dos termos *nadsat* de Dantas são copiados literalmente do texto-fonte de Burgess, enquanto 14.34% dos de Fernandes apresentam essa característica — chamada de empréstimo por Vinay & Darbelnet (2000).

Quadro 1: Termos *nadsat* dos textos-alvo grafados na mesma forma do texto-fonte

Nelson Dantas (1972)	Fábio Fernandes (2012)
banda	banda
bitva	bitva
bog	bog
britva	britva
dama	chasha
drencrom	chasso
dva	ded
horrorshow	devotchka
lapa	drencrom
litso	dva
maslo	gorlo
nadsat	horrorshow
ptitsa	koshka
	kot
	litso
	maslo
	messel
	mesto
	moloko
	nadsat
	noga
	odin
	plesk
	pol
	ptitsa
	raz
	rot
	sakar
	shaika
	shlaga
	shlapa
	slovo
	tass
	von

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BURGESS (1972, 2012).

Ambos os tradutores emprestam termos do *nadsat*-fonte, porém Fernandes o faz com maior frequência, aproximando assim sua tradução do texto-fonte, a custa de um maior estranhamento do público-leitor.

Ademais, ambos tradutores alteraram a grafia da maioria das palavras do *nadsat*. Explica-se: o dialeto, de origem primariamente eslava, contém fonemas de difícil

interpretação por um leitor de língua portuguesa. Mesmo nessas alterações, porém, as edições diferem consideravelmente; enquanto Fábio Fernandes se direcionou em manter a estrangeirização do *nadsat*, preservando conjuntos que são estranhos à língua portuguesa, Nelson Dantas apresenta um movimento de domesticação do dialeto, em muitos momentos grafando termos dialetais da forma como imaginou que seriam escritos se fossem construções nativas do português brasileiro — prática tradutória chamada por Vinay & Darbelnet (2000) de decalque. Nesse caso, é importante levar em consideração a época da tradução, ou seja, seu contexto sistêmico, abordado na seção 4.4 desse trabalho, que influencia grandemente os projetos tradutórios.

O encontro consonantal “ck”, como demonstra o Quadro 2, foi costumeiramente adaptado na edição de 1972 para “que”, uma terminação comum na língua portuguesa. Na edição de 2012, por outro lado, a alteração não seguiu os padrões do português: Fernandes omitiu apenas a letra “c”, fazendo com que as palavras tivessem a terminação “k”.

Quadro 2: Termos *nadsat* com terminação “ck” em Anthony Burgess (1962) e suas formas nas traduções de Nelson Dantas (1972) e Fábio Fernandes (2012)

Burgess (1962)	Nelson Dantas (1972)	Fábio Fernandes (2012)
chelloveck	tchelovéque	tchelovek
lontick	lontique	lontik
malchick	maltchique	maltchik / maltchikvik
rassoodock	rassodoque	rassudok
smeck	esméque	smek
strack	estréque	strak
tolchock	tolchoque	tolchok
veck	véque	vek
yahzick	íázi que	yazik
zvonock	esvonóque	zvonoka

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BURGESS (1972, 2012).

Dessa forma, Fernandes aproxima seu *nadsat* não ao texto-fonte, mas à referência buscada por essa fonte, a partir de relatos do autor: a língua russa. O dialeto da retradução é menos inglês, e mais eslavo, do que a criação de Burgess. Um exemplo deste caso é o termo do *nadsat* “rassoodock” (cabeça, mente), adaptado por Fábio para “rassudok” e por Nelson para “rassodoque”. Através dele é possível notar, também, que ambos os tradutores

aportuguesaram o fonema /u/, substituindo os dois “o” — uma colocação usual na língua inglesa, mas incomum na portuguesa — para apenas a vogal “u” — essa, sim, costumeira na língua latina para o fonema supracitado. Há decalque em ambas as traduções, porém Dantas é mais radical em sua versão.

A letra “y”, incomum na língua portuguesa e considerada pela Academia Brasileira de Letras como “especial” — em oposição às 23 letras fundamentais — desde o Formulário Ortográfico de 1943 (ABL, 1943), foi omitida na tradução do *nadsat* de Nelson Dantas. A tradução de Fábio Fernandes também alterou a letra em diversos termos, principalmente nas terminações, porém a manteve como letra inicial dos cinco termos iniciados com a consoante no dialeto de Burgess, como é possível verificar no Quadro 3.

Quadro 3: Termos *nadsat* com a letra “y” em Anthony Burgess (1962) e suas formas nas traduções de Nelson Dantas (1972) e Fábio Fernandes (2012)

Burgess (1962)	Nelson Dantas (1972)	Fábio Fernandes (2012)
bezoomny	bezúmine	bizumni
bolnoy	bolnói	bolnói
bolshy	bólche	bolshi
bratty	bréte	brati
bratchny	brétchne	bratchni
bugatty	–	bugati
choodessny	tchudéssine	chudesni
dobby	dóbe	dobi
domy	dome	domi
dorogoy	dorogói	dorogoi
eemya	ínia	inya
filly	–	filiar
gloopy	glúpe	glupi
golly	golhe	goli
gooly	gulhar	guliar
grahzny / grazzy	gréjine / grédze	grazni
gromky	gromque	gromki
groody	grude	grudi
itty	itar / itiar	itiar
jeezny	–	jizna

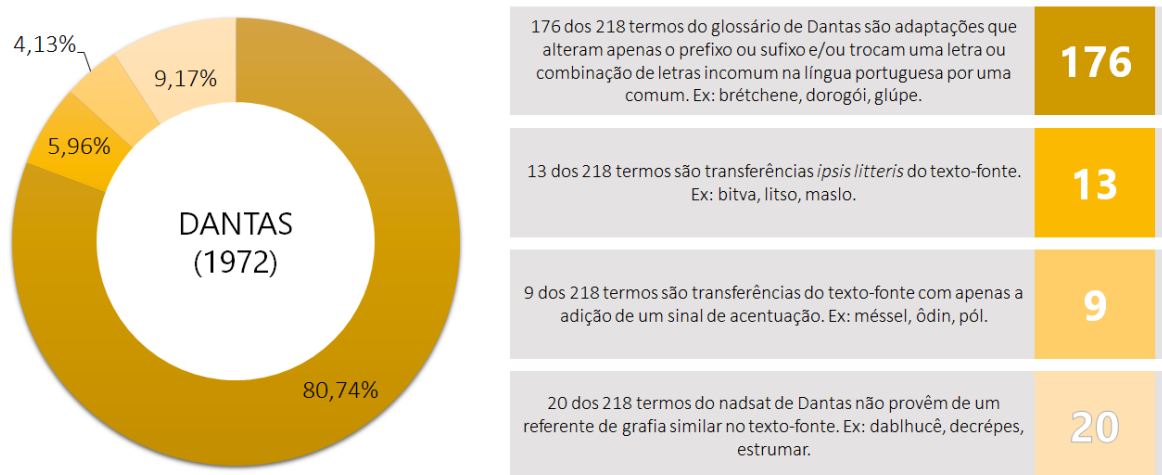
krovvy	cróve	króvi
malenky	malenque	malenk
merzky	mérsque	merzki
molodoy	molodói	molodoi
nadmenny	nadmenhe	nadmeni
nochy	nótchi	notchi
oddy knocky	odinóque	odinoki
oomny	úmine	umni
oozhassny	ujássine	ujasni
oozy	uze	uji
plenny	plene	pleni
polezny	polésine	polezni
polyclef	policlefé	policlave
pony	poniar	ponear
poogly	pugle	pugli
pyahnitsa	piânitsa	pianitza
radosty	radóste	radóstia
sammy	sâmie	sameadura
sarky	sarca	sarki
shilarny	chilarne	shilarnia
shiyah	chiíéque	shia
skorry	escorre	skorre
sladky	esládique	sladki
sneety	esnite	sniti
spoogy	–	spugui
starry	estarre	starre
synthemesc	sintemesque	sintemesc
tally	–	talya
viddy	videar	videar
yahma	iama	yama
yahoodies	–	yahuds
yahzick	iázique	yazik
yarbles / yarblockos	iarbos	yarbli / yarbloko

yeckate	iequetar	yekatar
---------	----------	---------

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BURGESS (1972, 2012).

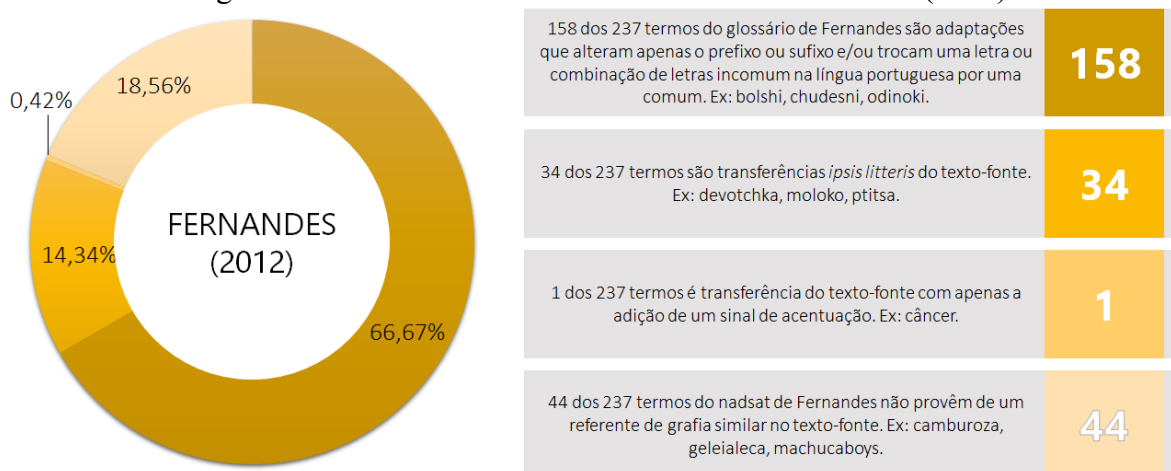
Essas alterações, como mostradas nos Quadros 02 e 03, podem ser consideradas adaptações do *nadsat* de Burgess, com modificação de prefixo, sufixo, ou de letras que são mais comuns à língua-alvo. No glossário de Nelson Dantas, 176 dos 218 termos se encaixam nessa categoria de adaptação, representando 80.73% do total; 22 dos termos foram transferências *ipsis litteris* ou tiveram apenas uma modificação de acentuação, enquanto em 20 das palavras do *nadsat* de Dantas não foi possível encontrar um referente de grafia similar no texto de Burgess, representando 10.09% e 9.17% do total, respectivamente (Figura 16).

Figura 17: Características do *nadsat* de Nelson Dantas (1972)



Fonte: Elaborado pelo autor com base em BURGESS (1972).

Já no texto de Fábio Fernandes, 158 termos são adaptações linguísticas do texto-fonte, representando 66.66% do total de 237 termos; 35 são transcrições e 44 não têm referente direto de grafia similar, representando 14.77% e 18.56% do total, respectivamente (Figura 17).

Figura 18: Características do *nadsat* de Fábio Fernandes (2012)

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BURGESS (2012).

Esse padrão de escolhas, destacado nos exemplos anteriores, enquadraria as edições brasileiras de ACO como mais direcionadas ao sistema-fonte, porém é importante notar que ambas não podem ser alocadas em apenas um desses conceitos, já que aproximam alguns termos do texto-fonte e, outros, do sistema-alvo. Lambert & Van Gorp (2006), na formulação de sua metodologia, admitem que uma obra costuma ter ambos movimentos, já que muitas escolhas precisam ser feitas na tradução e, dificilmente, seja possível manter decisões totalmente consistentes.

Ao analisar *A Clockwork Orange*, além do *nadsat*, destaca-se sua característica de utilizar rimas e jogos de palavras — infantis e/ou chulos — nas falas de Alex e seus amigos. Para exemplificar esta análise, buscou-se em ambos os glossários a palavra “dinheiro”. Esta aparece como significado de dois termos no glossário de Dantas: “cortador” e “dengue”. No glossário de Fernandes, estes dois termos também aparecem — o último grafado como “denji” —, porém há a presença de um terceiro: “tia pecúnia”. Este, de acordo com Fernandes (2012), uma tradução de “*pretty polly*”, gíria rimada do dialeto *nadsat*. Fernandes afirma ter buscado, assim, manter a dualidade da referência, já que “*polly*” é também um nome próprio na língua inglesa, e “pecúnia” — termo que nos anos 20 era gíria para dinheiro — se assemelha a um nome mais comum — ou ao menos reconhecível — no português: “Petúnia” (FERNANDES, 2012, p. 27-28). Muitos destes jogos de palavra não existem na primeira tradução, onde Dantas preferiu utilizar termos sinônimos no *nadsat*, ou diretamente um termo do português brasileiro.

Além destes, é presente também na obra um socioleto que é chamado por Fernandes de “pseudoelisabetano”, já que simula a fala inglesa à época da Rainha Elizabeth I

(FERNANDES, 2012, p. 29). O constante uso de pronomes característicos do século XVI — mas já em desuso na época de Burgess — pode ser interpretado como uma demonstração de que seus personagens são providos intelectualmente, criando assim uma justaposição com a violência demonstrada e gerando um choque ainda maior no leitor quando Alex e seu grupo cometem os mais vis atos. Fernandes (2012) sugere que o uso inconstante de termos elisabetanos possa ser, também, uma homenagem de Burgess a autores cuja admiração era pública, como William Shakespeare, James Joyce e Christopher Marlowe. O tradutor da *Aleph*, então, revela ter buscado em traduções de Shakespeare, especialmente as produzidas por Bárbara Heliodora, inspiração para traduzir pronomes como “*thee and thine*” — traduzidos para “tu e os teus” (FERNANDES, 2012, p. 29).

Nelson Dantas, em sua tradução para a *Artenova*, parece ter apagado este traço dialetal da fala de Alex. Em nível individual, isso poderia ser explicado como o tradutor considerando-o insignificante ou inconstante e disruptivo demais para ser transmitido ao leitor de língua portuguesa. À época de sua tradução, contudo, a prática de supressão de padrões desviantes da norma culta era comum, com a literatura traduzida tendendo a soar como as obras canônicas de língua portuguesa (HANES, 2017, p. 169). É importante notar que todas as escolhas dos tradutores são influenciadas não só por revisores e editores, mas também pelo contexto da sociedade em que o profissional se insere (ROBINSON, 1998, p. 92). Para isso, estuda-se a situação do sistema-alvo à época das traduções.

4.4 CONTEXTO SISTÊMICO

Em 1972, à época da primeira tradução, o Brasil vivia um período de Ditadura Militar, instaurada de 1964 a 1985. De 1968 a 1978, esteve em vigor o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), uma das ferramentas do Governo Militar para exercer poder sobre o povo, tendo maior validade do que a própria Constituição da Nação (BRASIL, 2018). Nesse período, todos os veículos de comunicação passavam por inspeção de agentes — censores —, que avaliavam músicas, programas televisivos e de rádio, cinema, livros e jornais, tendo o poder de vetá-los ou de propor alterações para que pudessem ser publicados. O CONTEL, Conselho Nacional de Telecomunicações, era o responsável por essa censura, orientado pelos órgãos de segurança, em especial o SNI — Serviço Nacional de Informação — e o DOPS — Departamento de Ordem Política e Social (BRASIL, 2018).

Sobre a definição de censura e sua relação com a tradução, Leonardi (2018) afirma:

Censura pode ser definida como o controle de informação e ideias que circulam dentro de uma sociedade, ou como a remoção ou proibição de qualquer material que

um grupo controlador considera ofensivo ou repreensível de alguma forma. [...] Censura e tradução são, curiosamente, duas forças opostas que conduzem a comunicação a dois extremos: a tradução permite a circulação mundial da comunicação, enquanto a censura bane ou bloqueia essa circulação. Ambas são práticas que visam negociar as normas linguísticas, políticas, sociais e ideológicas, ao criar as fronteiras entre diferentes línguas e culturas²¹ (LEONARDI, 2018, p. 61).

A *Laranja Mecânica* é comumente lembrada no Brasil pela censura à adaptação cinematográfica, dirigida por Stanley Kubrick em 1971, onde se veem atores e atrizes nus. O filme, primeiramente proibido de circular em território nacional, foi eventualmente liberado em 1978, com tarjas pretas cobrindo os órgãos sexuais expostas pelos atores (GOETHE, 2015). Porém não há registro ou estudo do trabalho dos censores sobre a obra literária de Burgess, publicada durante o governo Médici (1969 - 1974), notório por sua rigidez em relação ao aparelho repressivo, responsável por o que é considerado o período mais duro da ditadura (SOUZA & CORDEIRO, 2017, p. 87). A obra literária não só apresenta eventos de violência, que poderiam ir contra a ideia de moral e bons costume da época, como, ainda mais notoriamente, mostra um regime totalitário em seu cenário distópico, onde o governo busca confrontar a violência da personagem principal com um tratamento que vai contra qualquer parâmetro de direitos humanos.

Burgess, em entrevista de 1985 ao célebre jornalista brasileiro Geneton Moraes Neto (1956-2016), declarou:

A Laranja Mecânica é uma predição. Mas uma predição escrita nos anos sessenta sobre o que o mundo poderia ser nos anos setenta. O livro, portanto, pertence ao passado. Não é exatamente uma predição no sentido de uma representação fantástica de certas tendências que eu via na vida pública. Mas é sobre o indivíduo e o Estado. Eu soube que houve dificuldades com o livro e com o filme no Brasil, assim como na Argentina. É que os Estados não gostam do livro. O Estado reconhece que a *Laranja Mecânica* ataca o poder dos governos (NETO, 1985).

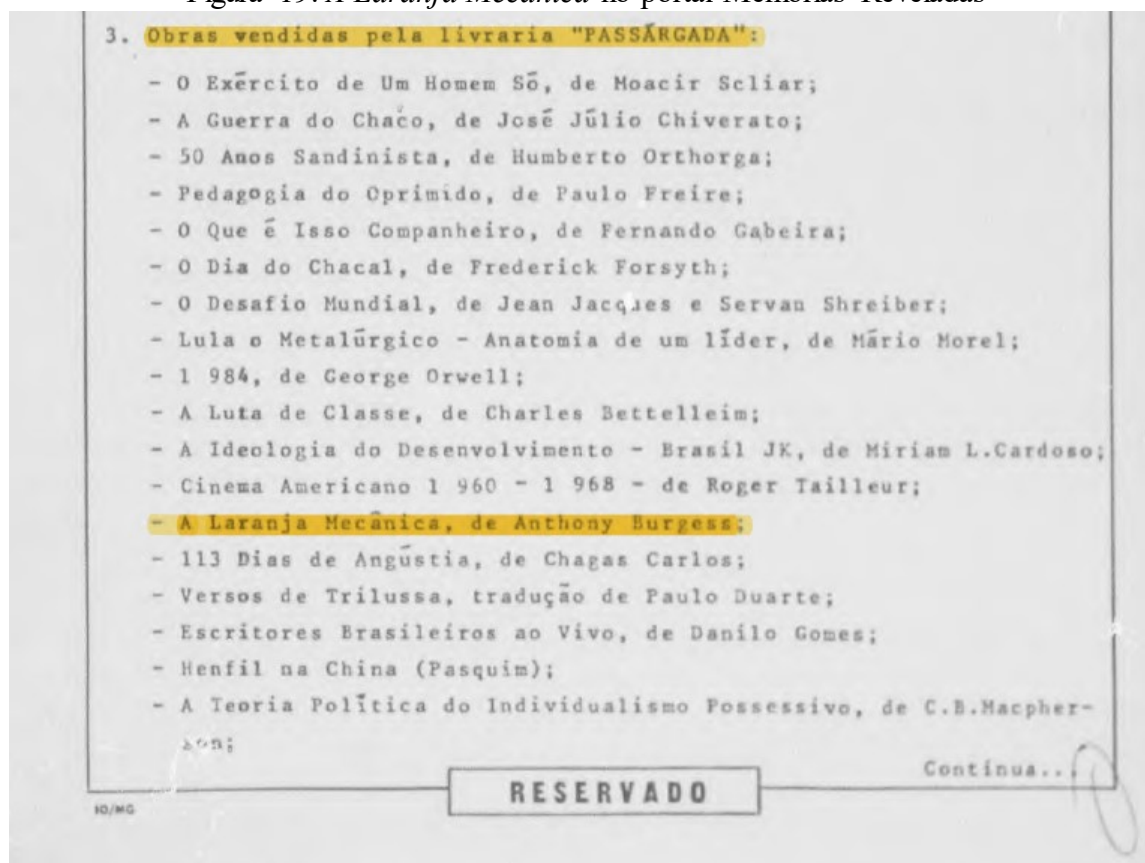
Burgess não destaca, contudo, quais dificuldades foram essas que afetaram o lançamento do livro. O jornal *Correio Braziliense* (DF) de 9 de abril de 1975, ao noticiar que o filme de ACO dirigido por Kubrick era “proibido integralmente” no país, cita que o romance de Burgess estava “liberado para vendagem” (CINEMA, 1975, p. 26). Pela situação de estado de exceção, pode-se assumir que os próprios jornais corriam risco de censura caso

²¹ No texto-fonte: Censorship can be defined as the control of the information and ideas circulated within a society or as the removal or prohibition of any material that a controlling body deems to be offensive or objectionable in some way. [...] Censorship and translation are, interestingly, two opposing forces driving communication towards two extreme ends: translation allows the circulation of communication worldwide, whereas censorship bans or blocks this circulation. Both censorship and translation practices are aimed at negotiating linguistic, political, social and ideological norms by creating boundaries between different languages and cultures (LEONARDI, 2018, p. 61).

tratassem do tema à época, o que pode explicar a busca nessas fontes, buscadas na Hemeroteca Digital Brasileira e nos buscadores digitais, ter se mostrado infrutífera.

Uma pesquisa ao Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil, denominado “Memórias Reveladas”, do Arquivo Nacional, instituição brasileira subordinada ao atual Ministério da Justiça e Segurança Pública, mostrou apenas um resultado relevante ao contexto de interferência política na obra (INSTITUCIONAL, 2009). Em informe da Polícia Militar de Minas Gerais de 02 de junho de 1981, de assunto “Levantamento [de] livrarias especializadas em literatura esquerdista”, consta *A Laranja Mecânica* na lista de livros “de cunho esquerdista” vendidos pela livraria Passárgada, de Timótego/MG (Figura 19) (ATIVIDADES, 2018).

Figura 19: *A Laranja Mecânica* no portal Memórias Reveladas



Fonte: ATIVIDADES... (2018) (grifo meu).

Consta na pesquisa ao banco de dados da Memórias Reveladas a entrada de um dossiê do livro *A Laranja Mecânica* no Serviço de Censura de Diversões Públicas do Rio de Janeiro, porém os documentos e detalhes destes não estão disponíveis no *website* do projeto,

constando apenas o título da obra e o código de referência “BR RJANRIO TN.CPR.CIN, CAR.369” (BR, 2019).

Em relação à falta de documentação nesse sentido, é importante notar três aspectos: i) o processo de redemocratização do Brasil após o período de Ditadura Militar é marcado pela Lei de Anistia, que permitiu o retorno de exilados e a liberdade de presos políticos. Essa lei, contudo, foi também utilizada pelos militares para atribuir legalidade aos homicídios, torturas e censuras cometidos pelo Estado à época, de forma que a transição do governo ditatorial ao democrático é pautada pela não culpabilização dos agentes de repressão e a ocultação de provas desses crimes (DEO, 2014, p. 633-634); ii) o projeto Memórias Reveladas ainda está em andamento, podendo vir a digitalizar e compartilhar mais dados que comprovem esse tipo de ação; e, por fim, iii) é notório que o próprio governo brasileiro tinha, durante a ditadura, dificuldade para controlar a publicação e distribuição de todas as obras literárias, como comprovam mensagens trocadas entre o Departamento de Polícia Federal e o Ministério da Justiça, disponíveis no portal Memórias Reveladas (PROCESSO, 2010). Nisso, a ditadura militar brasileira diferencia-se de outros regimes ditatoriais; por exemplo, na Espanha dominada pelo ditador Francisco Franco (1892-1975), de 1939 a 1962 todas as publicações deveriam passar pelo crivo do governo antes de serem impressas (GODAYOL, 2018, p. 103). Durante o período em que a Itália esteve sob controle do também ditador Benito Mussolini (1883-1945), de 1922 a 1943, o país passou por situação similar, onde as editoras precisavam fazer um pedido oficial e receber a permissão do Ministério da Cultura por escrito (GODAYOL & TARONNA, 2018, p. 3). Futuras pesquisas sobre o tema podem ajudar a desvendar quais foram, se houve alguma, as ações da ditadura brasileira em relação à tradução de *A Clockwork Orange*.

A retradução da obra, de Fábio Fernandes, publicada em 2004, teve um contexto sistêmico bem diferente da primeira versão, de Nelson Dantas, publicada em 1972. O Brasil já havia voltado aos trilhos da democracia desde 1985, e não havia mais o receio de censura do governo. Além disso, com o passar das décadas, é possível notar no mercado editorial brasileiro “novas políticas linguísticas, que refletem uma abordagem mais globalizada à literatura traduzida”²² (HANES, 2017, p. 168). Uma política linguística mais restrita, como em casos de repressão cultural por parte do governo, tende a gerar maiores níveis de

²² No texto-fonte: [...] new language policies, as a reflection of a more globalized approach to translated literature” (HANES, 2017, p. 168).

adaptação na tradução de variantes da norma padrão, para garantir que os termos estrangeiros sejam plenamente incorporados no texto-alvo (MALAMATIDOU, 2017, p. 294)

A globalização, o movimento de aproximação entre diferentes culturas do planeta iniciado no final do século XX e beneficiado pela invenção da internet e pela consolidação do capitalismo como um sistema dominante, age nesse sentido de flexibilização de normas editoriais restritas, como aponta Hanes (2017):

É importante notar que essas inovações vieram também durante um período de intensa politização no Brasil. Como Tomlinson (2003, p. 270) aponta, a globalização não apenas vitimizou o Brasil, mas também gerou um debate mais informado sobre identidade e empoderamento, inclusive nas esferas linguísticas. Dessa forma, há maior tolerância e espaço para variantes da norma gramatical na tradução, para que se adaptem ao que é percebido como correto pela cultura e pela política²³ (HANES, 2017, p. 169).

Como Fagundes (2016) observa em sua pesquisa sobre a retradução de variantes linguísticas advindas da língua inglesa, é possível observar uma maior aceitação editorial à manutenção dessas variantes, que há décadas atrás eram suprimidas em favor da norma culta gramatical (FAGUNDES, 2016, p. 120). O autor relaciona essa mudança de tendência à democratização do acesso à leitura, beneficiada pela situação econômica do país, que avançou no início do século XXI, fazendo com que camadas menos favorecidas economicamente pudessem ascender à classe média e que o mercado editorial também se expandisse, para atender essa nova demanda (FAGUNDES, 2016, p. 117).

É importante notar que essa análise sistêmica, por mais que beneficie a pesquisa através de uma visão mais ampla dos padrões de comportamento dos agentes do sistema, não abarca as particularidades de cada trabalho. No próprio caso da tradução de *A Clockwork Orange* por Nelson Dantas, essa pode ser vista como fora dos padrões do sistema de literatura traduzida à época, como observado por Fagundes (2016) e Hanes (2017), pois a tendência era a supressão de variantes linguísticas em favor da norma culta do português brasileiro. A manutenção do *nadsat* de Dantas, apesar de torná-lo mais direcionado ao sistema-alvo do que a retradução de Fernandes, conforme observado nesse capítulo, já demonstra um movimento de favorecimento ao sistema-fonte que só deixaria de ser periférico no polissistema brasileiro a partir do final do século XX.

²³ No texto-fonte: It is important to point out that these innovations have also come during a period of heightened politicization in Brazil. As Tomlinson (2003, p. 270) puts it, globalization has not only victimized Brazil, but has also engendered more informed debate on identity and empowerment, including in linguistic spheres. Thus, there is more tolerance and space for intentional deviation from grammar norms in translation in order to conform to what is perceived as cultural and political correctness (HANES, 2017, p. 169).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Então, o que é que vai ser, hein?”
(BURGESS, 2012, p. 201, trad. Fábio Fernandes)

Ao iniciar esse trabalho, não imaginava que o terminaria tendo lido tantos textos de Anthony Burgess e sobre o autor inglês. O fato, presumido inicialmente e constatado através da pesquisa, é que *A Clockwork Orange* se posiciona entre os clássicos da literatura mundial, em parte pelas previsões que Burgess faz da situação social do mundo, atestadas através de sua observação do declínio das várias sociedades que o polímata pôde visitar em sua vida. Mas não só isso: ACO é um acerto também em sua filosofia sobre a condição do ser humano, um animal tão frequentemente manipulado por seus pares que gozam do poder. O *crème de la crème* da obra, ainda, é a criatividade e o estudo da palavra pelo autor, que o permitiram produzir um dialeto construído, ferramenta que desloca sua narrativa fictícia para um lugar distante, temporal ou geográfico, onde o livre-arbítrio é expresso através da violência não só física, mas linguística.

Surpreendeu a mim, nascido na década de 1990, o prestígio de Anthony Burgess no Brasil nas décadas de 1970 e 1980; prestígio não só no meio literário, comprovado pelas 18 obras do autor que encontrei traduzidas para o português brasileiro, mas também na imprensa, que frequentemente trazia traduções de textos de Burgess publicados em jornais estrangeiros e, mais frequentemente ainda, comentava essas e outras publicações do autor, entre matérias, colunas, obras literárias e adaptações cinematográficas que contavam com a participação do inglês. Burgess era citado pelos periódicos brasileiros como um dos maiores autores do século XX, mas a presença de seu nome regrediu nas últimas décadas em terras brasileiras, especialmente a partir dos anos 2000, muito provavelmente em razão da morte do autor, em 1993.

Junto à vida e obra de Burgess, esse trabalho me permitiu enfrentar a discutida e tristemente constatada invisibilidade do tradutor. *A Clockwork Orange* conta com duas traduções para o português brasileiro: a primeira, de 1972, produzida por Nelson Dantas; a segunda, de 2004, por Fábio Fernandes. O segundo, contemporâneo e prolífico na profissão, conta com informações *online* o bastante para que se trace um perfil e histórico. Sobre o primeiro, infelizmente, pouco se sabe; seu nome consta também como tradutor de apenas uma única outra obra e cotradutor de uma peça de teatro. A peça de teatro, sabe-se que foi

traduzida por um falecido ator brasileiro que, de início, pensava-se homônimo de quem produziu a *A Laranja Mecânica*. A pesquisa nos periódicos brasileiros, contudo, através da Hemeroteca Digital Brasileira, apresentou uma fonte d'*O Jornal*, do Rio de Janeiro, de 2 de agosto de 1973, que afirma ser o próprio ator que verteu a obra de Burgess ao português brasileiro. Não tendo encontrado mais informações, nem que comprovassem ter sido de fato o ator a traduzir o romance, ou que confirmassem a existência de um tradutor homônimo, assumi a possibilidade da fonte única estar correta, e relatei no trabalho uma pequena biografia de Nelson Hannequim Dantas Filho. Novas pesquisas poderiam esclarecer essa dúvida, que ainda paira em relação à primeira tradução de *A Clockwork Orange* para o português brasileiro.

Paira também a dúvida em relação às traduções da peça teatral *A Clockwork Orange: Play with Music* (1987), adaptação de ACO escrita pelo próprio Anthony Burgess. Três versões em português brasileiro são citadas em matérias sobre a montagem das peças: uma de Barbara Heliodora, uma de Marco Antônio Pâmio e outra de Edson Bueno. Meus contatos com as companhias de teatro, atores e diretores citados nas reportagens se mostraram infrutíferos de conseguir em mãos alguma dessas traduções em tempo hábil, material que pode muito bem servir de base para uma pesquisa totalmente inédita.

Ainda em relação à tradução de Nelson Dantas, de 1972, outra questão pode ser elucidada a partir de novas pesquisas: a influência do contexto sistêmico. A edição foi lançada durante o período de ditadura militar no Brasil, onde diversas obras sofreram censura, incluindo a adaptação cinematográfica da própria *Laranja Mecânica*. Minha pesquisa trouxe entrevista de Anthony Burgess em que o autor do texto-fonte afirma ter havido “dificuldades com o livro [...] no Brasil” (NETO, 1985). Não foram esclarecidas, contudo, quais seriam essas dificuldades. Encontrei, também, através do portal Memórias Reveladas do Arquivo Nacional brasileiro, documentos da época da ditadura que denunciam livrarias por venderem “livros de cunho esquerdista” (ATIVIDADES, 2018); dentre os livros, encontra-se *A Laranja Mecânica*, o que denota rejeição do governo à obra, mesmo que permitida de ser publicada. Não foram encontrados documentos que demonstrassem um parecer direto do governo ditatorial em relação ao romance; não se ignora, contudo, que os órgãos responsáveis pela repressão cultural admitem, à época, por correspondência interna, ter dificuldade em avaliar todas as obras lançadas (PROCESSO, 2010).

Os diferentes contextos sistêmicos, de fato, demonstram ter influência no resultado final de uma tradução. Mesmo que o governo à época não tenha influenciado diretamente a

tradução de Dantas, é plausível supor que a normalização da censura possa afetar a prática em algum de seus pontos, seja durante a tradução, revisão, ou editoração. Da mesma forma, tendo tido ou não contato com a fortuna crítica disponível a respeito de Burgess e da *Laranja Mecânica*, a receptividade da obra no sistema-alvo de fato influencia a tradução de Fernandes, desde o momento em que a editora decide comissioná-la. Quanto mais dados históricos levantamos sobre uma tradução e seu contexto, mais podemos intuir sobre a motivação por trás de suas escolhas. Se tratando de uma atividade complexa, contudo, que envolve tanto o viés criativo quanto o comercial, o histórico e o sociológico, as respostas não são exatas e muito menos previsíveis.

Através da análise linguística, notou-se que a tradução de Nelson Dantas foge à tendência tradutória de sua época, que era de adequação do texto à norma culta portuguesa, mesmo em detrimento de termos que intencionalmente fogem desse padrão. Hanes (2017) relaciona essa exceção, ao compará-la com outras obras que apresentam essa característica na mesma época, à subversão política que estas representam. A análise de recepção neste trabalho apresenta ainda outro fator de possível influência: o texto-fonte e seu autor gozavam de grande prestígio no sistema de literatura traduzida brasileiro, sendo figuras constantes na mídia especializada. A atenção do público à obra, acrescida pela adaptação cinematográfica promovida por Stanley Kubrick, pode ter promovido maior liberdade linguística a Dantas.

No caso de Fernandes, a distância temporal das situações sistêmicas de repressão governamental, em acréscimo à manutenção do prestígio da obra e à fortuna crítica formada ao longo das décadas, podem representar ainda maior espaço para inovações que fujam à norma culta. O glossário *nadsat* da retradução é 8.71% maior do que o da primeira tradução, um acréscimo de 19 termos que representa ainda maior aproximação ao texto-fonte. A escolha do tradutor de tornar certos termos do *nadsat* mais eslavos do que o próprio texto de Burgess — ao modificar o encontro consonantal “ck” por apenas “k”, por exemplo —, contudo, me parece incongruente com sua declarada intenção de preservação do texto-fonte, digna de futuras análises mais críticas.

Em relação à nota de Fernandes na obra, e a sua entrevista para Cesco *et al.* (2017), chamou a atenção as frequentes menções do tradutor à “intenção” de Anthony Burgess ao escrever o texto-fonte, intenção essa que Fernandes demonstrava resgatar em seu texto-alvo. Essa preservação do estilo, almejada por muitos, pode se tornar traiçoeira ao ponto que gera um ideal ilusório, inatingível, de prever como um autor se comportaria se nascido em outra cultura, com outras referências e público em mente. De qualquer forma, conclui-se

objetivamente que a obra de Fernandes de fato se apresenta direcionada ao sistema-fonte, com uma maior manutenção de termos do *nadsat*. Subjetivamente, também, considero sua tradução um bom trabalho, apesar de discordar da necessidade de distanciar seu texto de tal forma do anterior a ponto de compará-los para garantir que não houvesse similaridade (CESCO *et al.*, 2017, p. 403-404).

A retradução, além disso, é vista como privilegiada, por se encontrar no que Berman chama de “*kairos*, o momento favorável” (BERMAN, 2017, p. 266). Apesar da definição do teórico francês ultrapassar os parâmetros socioculturais, é notória a vantagem de Fernandes e da editora Aleph, ao lançarem em 2004 uma obra que já era culturalmente celebrada como um clássico, em uma sociedade livre das amarras de uma ditadura. As retraduições dos clássicos, ainda, são sempre bem-vindas, não só pelo aspecto intrínseco de dar luz a novas interpretações por parte dos tradutores e editores que trabalharam em sua confecção (ZILLY, 2017, p. 7), mas também ao divulgar o trabalho de um autor tão célebre quanto Anthony Burgess e permitir que mais falantes do português possam absorver e divulgar suas reflexões de mundo e grande capacidade literária.

Esse é também um ganho nesse trabalho: celebrar a vida e obra de Anthony Burgess, Nelson Dantas e Fábio Fernandes, todos autores d’*A Laranja Mecânica*. Pesquisas futuras poderiam abordar mais profundamente as estruturas de linguagem nas traduções, como as características sintáticas, morfológicas e fonológicas. Para esse fim, dos trabalhos já produzidos que citam as traduções brasileiras de ACO, recomendo a leitura da dissertação de Bianca Czarnobai De Jorge, *A tradução como um fenômeno de linguagem — uma abordagem saussuriana*, que, apesar de não ter *A Clockwork Orange* como foco único, faz um ótimo trabalho em apresentar uma análise mais aprofundada dos aspectos linguísticos da obra. Para análises de traduções de ACO para outras línguas, é válida a consulta ao projeto de corpus paralelo *Ponying the Slovos*²⁴, iniciado na Coventry University, Inglaterra, em 2015.

Espero que todos os ganhos pessoais acumulados ao longo de tantas leituras possam ser compartilhados com a comunidade acadêmica no âmbito dos Estudos da Tradução, e que mais pesquisadores brasileiros se motivem em pesquisar sobre Burgess e a *Laranja*.

²⁴ Disponível no blog <https://ponyingtheslovos.wordpress.com/>.

REFERÊNCIAS

- A BRIEF life. In: **International Anthony Burgess Foundation**. 2019. Disponível em: <https://www.anthonymburgess.org/about-anthony-burgess/burgess-a-brief-life>. Acesso em: 29 dez. 2019.
- A EDITORA que está na sua: seja qual for o seu gosto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 100, p. 51, 29 jul. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/62761. Acesso em: 25 nov. 2019.
- A THOUSAND words before breakfast. **The Economist**, Londres, v. 321, p. 105-106, 12 out. 1991.
- A VOLTA da Laranja. **ISTOÉ**, São Paulo, n. 1824, 22 set. 2004. Disponível em: https://istoe.com.br/10517_A+VOLTA+DA+LARANJA/. Acesso em: 7 dez. 2019.
- AHMED, M. K. & RAHMAN, M. Reading Burgess's A Clockwork Orange: cultural oddities and their social impact. **IUC STUDIES**, Chitagongue, v. 7, dez. 2012, p. 63-72.
- ALVES, L. S. **O Presente da Literatura sobre o Futuro: ficção científica e o mercado editorial brasileiro**. 2009. 101 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- AMARAL, Z. B. Zózimo: Falta um ponteiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 47, p. 34, 2 jun. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/58330. Acesso em: 5 dez. 2019.
- AMIS, K. From the Observer archive, 13 May 1962: A Clockwork Orange reviewed. In: **The Guardian**. Londres, 13 maio 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/news/2012/may/13/kingsley-amis-a-clockwork-orange-review>. Acesso em: 25 dez. 2019.
- ANTHONY Burgess: Além do sexo, o futebol é o único idioma internacional. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1160, p. 24, 13 jul. 1974. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/143721>. Acesso em: 31 out. 2019.
- ANTHONY Burgess. In: **International Anthony Burgess Foundation**. 2019. Disponível em: <https://www.anthonymburgess.org/about-anthony-burgess/>. Acesso em: 29 dez. 2019.
- AOS 71, morre Pierluigi Piazzi, fundador da Aleph. In: **Publishnews**. 23 mar. 2015. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2015/03/23/81149-aos-71-morre-pierluigi-piazzi-fundador-da-aleph>. Acesso em: 27 nov. 2019.

ARANDA, G. A Clockwork Orange. In: **Science book a day**. Melbourne, 22 nov. 2017. Disponível em: <https://sciencebookaday.com/2017/11/22/a-clockwork-orange/>. Acesso em: 25 dez. 2019.

ATIVIDADES subversivas: Levantamento de livrarias especializadas em literatura esquerdista. In: **Memórias Reveladas**. 30 maio 2018. Disponível em: http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado_SIAN.asp?v_CodReferencia_id=1964801&v_aba=1. Acesso em: 14 dez. 2019.

AUTRAN, C. A Laranja Mecânica de Anthony Burgess. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 243, p. 56, 19 jan. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/48756. Acesso em: 30 out. 2019.

AZEREDO, E. Jesus de Nazaré na visão de Zeffirelli. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 332, p. 42, 10 mar. 1978. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/176507. Acesso em: 15 out. 2019.

BAKHTIN, M. M. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário & Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec / Annablume, 2002.

BARNES, L; VAN HEERDEN, C. Virtual Languages in Science fiction and fantasy literature. **Language Matters**, Abingdon, v. 37, ed. 1, p. 102-117, 2006.

BARREIRA, D. Morre, aos 78 anos, o ator Nelson Dantas. In: **O Fuxico**. 19 mar. 2006. Disponível em: <https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/morre-aos-78-anos-o-ator-nelson-dantas/2006/03/19-22974.html>. Acesso em: 11 nov. 2019.

BASSNETT, S. The Translator as Cross-Cultural Mediator. In: MALMKJÆR, K; WINDLE, K. (org.). **The Oxford Handbook of Translation Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 77-85.

BEAUMONT, M. Cacotopianism, the Paris Commune, and England's Anti-Communist Imaginary, 1870-1900. **ELH**, Baltimore, v. 73, ed. 2, p. 465-487, 2006.

BERMAN, A. A retradução como espaço da tradução. Tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène C. Torres. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, ed. 2, p. 261-269, 24 dez. 2019. DOI <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2017v37n2p261>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261/34078>. Acesso em: 24 dez. 2019.

BETTEGA, F. O Senhor dos Anéis, edição Artenova. In: **Valinor**. 18 set. 2008. Disponível em: <https://www.valinor.com.br/8204>. Acesso em: 25 nov. 2019.

BLANE, A. Pasquim Tilê: Sementes Malditas. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 367, p. 26, 15 jul. 1976. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124745/13330>. Acesso em: 14 out. 2019.

BLUME, R. V.; PETERLE, P. (org.). **Tradução e relações de poder**. Tubarão & Florianópolis: Copiart / PGET-UFSC, 2013.

BORGES, J. D. 1984, de George Orwell, com Fromm, Pimlott e Pynchon. In: **Digestivo Cultural**. 2009. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/arquivo/nota.asp?codigo=1591&titulo=1984,_de_George_Orwell,_com_Fromm,_Pimlott_e_Pynchon. Acesso em: 17 dez. 2019.

BOTTMANN, D. 1984, bibliex. In: **Não gosto de plágio**. 2009. Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2009/09/1984-bibliex.html>. Acesso em: 17 dez. 2019.

BOTTMANN, D. Thackeray no brasil. In: **Não gosto de plágio**: um blog contra plágios de tradução, e variedades várias. 21 jul. 2012. Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2012/07/thackeray-no-brasil.html>. Acesso em: 27 nov. 2019.

BR RJANRIO TN.CPR.CIN, CAR.369: laranja mecânica - Dossiê. In: **Memórias Reveladas**. 11 set. 2019. Disponível em: http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado_SIAN.asp?v_CodReferencia_id=2090049&v_abas=1. Acesso em: 14 dez. 2019.

BRASIL. Ministério da Justiça e Cidadania. **Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)**. Disponível em: <http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-dcdp>. Acesso em 08 de julho de 2018.

BRITO, G. Entrevista: Barbara Prince da editora Aleph. In: **Recanto do Dragão**. 15 jun. 2017. Disponível em: <https://recantododragao.com.br/2017/06/15/entrevista-barbara-prince-da-editora-aleph/>. Acesso em: 27 nov. 2019.

BURGESS, A. **A Clockwork Orange**. Londres: Heinemann, 1962.

_____. **A Clockwork Orange**. Nova Iorque: W.W. Norton, 1963.

_____. Berlin: a maldição de uma cidade. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 899, p. 60-69, 12 jul. 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/96147>. Acesso em: 13 nov. 2019.

_____. **Laranja Mecânica**. Tradução de Nelson Dantas. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

_____. **Joysprick**; an introduction to the language of James Joyce. Nova Iorque: Harvest, 1975a.

_____. Sim, é impossível fazer bom cinema com a boa literatura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 30, 17 maio 1975b. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/122682. Acesso em: 31 out. 2019.

_____. Porque preferi o exílio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 37, 1 jun. 1978a. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/180981. Acesso em: 15 out. 2019.

_____. Os espões desencantados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 77, p. 46, 24 jun. 1978b. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/182198. Acesso em: 15 out. 2019.

_____. 1985. Londres: Hutchinson, 1978c. 272 p.

_____. A Clockwork Orange Resucked. In: **A Clockwork Orange**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1986, p. iv-x.

_____. **You've had your time: the second part of the confessions**. Nova Iorque: Grove Weidenfeld, 1991.

_____. **Laranja Mecânica**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

_____. **Laranja Mecânica**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012a.

_____. Geleia Mecânica. In: **Laranja Mecânica**, Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012b, p. 314-321.

BURGESS, de Jesus a Freud. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 354, p. 40, 1 abr. 1978. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/177753. Acesso em: 15 out. 2019.

BYRNES, S. Unveiled: Work by Anthony Burgess suppressed for years. In: **The Independent**. Londres, 5 dez. 2010. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/unveiled-work-by-anthony-burgess-suppressed-for-years-2151578.html>. Acesso em: 4 dez. 2019.

CARNEIRO, A. Alvaro dos Santos Pacheco. In: **CPDOC FGV**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/alvaro-dos-santos-pacheco>. Acesso em: 21 nov. 2019.

CARNEIRO, L. O. McLuhanismo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 141, p. 32, 21 set. 1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/122127. Acesso em: 13 nov. 2019.

CASTRO, A. Álvaro Pacheco. In: **Jornal de Poesia**. 5 ago. 1998. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/apacheco01b.html>. Acesso em: 25 nov. 2019.

CESCO, A; BARBOZA, B. R. G.; ABES, G. J. Entrevista com Fábio Fernandes. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, n. 3, 2017, p. 393-405.

CHAVES, J. Em “1985”, Anthony Burgess anteviu a submissão do Ocidente ao Islã. In: **Jornal Opção**. Goiânia, 25 fev. 2017. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/em-1985-anthony-burgess-anteviu-submissao-do-ocidente-ao-isla-88108/>. Acesso em: 31 dez. 2019.

CINEMA. **Correio Braziliense**, Brasília, n. 4487, p. 26, 9 abr. 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/59579. Acesso em: 14 dez. 2019.

CLAEYS, G. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, G. (ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 107-131.

CLARKE, J. The joy of invented languages, from Nadsat to Newspeak. In: **The Guardian**. Londres, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/higher-education-network/2016/mar/15/invented-languages-nadsat-newspeak-klingon-elvish-dwarvish>. Acesso em: 17 dez. 2019.

CLARKE, J. **The Aesthetics of Anthony Burgess: Fire of Words**. Coventry: Palgrave Macmillan, 2017.

CONDÊ, José. Letras norte-americanas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 22682, p. 20, 16 mar. 1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/80567. Acesso em: 13 nov. 2019.

CONSIGLIO, D. D. B. Hollywood sem máscara. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, n. 13624, p. 17, 20 maio 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/221961_04/34053. Acesso em: 13 nov. 2019.

CUNHA, W. Ponto Crítico: Várias. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 6713, p. 10, 3 jun. 1972a. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/8830. Acesso em: 5 dez. 2019.

CUNHA, W. Ponto Crítico: A mecânica de Burgess. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, n. 6717, p. 10, 8 jun. 1972b. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/8878. Acesso em: 5 dez. 2019.

DANTAS, N. Ao Leitor. In: BURGESS, A. **A Laranja Mecânica**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972a, p. 7-8.

DANTAS, N. Glossário da linguagem nadsat. In: BURGESS, A. **A Laranja Mecânica**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972b, p. 197-205.

DAVID, B. R. Anthony Burgess: A Checklist (1956-1971). *Twentieth Century Literature*, Durham, v. 19, n. 3, 1973, p. 181-188.

DAVID, C. Anthony Burgess: A vida e a arte são coisas diferentes. **Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo**, São Paulo, n. 251, p. 1-3, 7 abr. 1985. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/098116x/12066>. Acesso em: 16 out. 2019.

DEO, A. Uma transição à long terme: a institucionalização da autocracia burguesa no Brasil. In: PINHEIRO, M. (org.). **Ditadura: O que resta da transição**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014, p. 607-668.

DM. Por dentro da laranja. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 13 set. 2004. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/por-dentro-da-laranja-1.390825>. Acesso em: 7 dez. 2019.

E quem é essa tal de Artenova?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 60, p. 63, 17 jun. 1962. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/59363. Acesso em: 25 nov. 2019.

ESCURIAL. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401999/escurial>. Acesso em 18 jun 2019.

EVANS, R. O. Nadsat: The Argot and Its Implications in Anthony Burgess' "A Clockwork Orange". **Journal of Modern Literature**, Bloomington, v. 1, n. 3, 1971, p. 406-410.

EVEN-ZOHAR, I. **Papers in Historical Poetics**. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978.

FAGUNDES, C. T. F. **Retraduções de variedades linguísticas da literatura de língua inglesa: o polissistema brasileiro em transformação**. 2016. 161 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

FALEIROS, A; MATTOS, T. **A Retradução de Poetas Franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert**. 1. ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017. 201 p.

FERNANDES, F. Nota sobre a nova tradução brasileira. In: BURGESS, A. **Laranja Mecânica**. São Paulo: Aleph, 2012, p. 22-33.

FERNANDES, F. About. In: **The Very Slow Book Reviewer**. 2019. Disponível em: <https://theveryslowbookreviewer.wordpress.com/sobre/>. Acesso em: 30 nov. 2019.

FITTING, P. Utopia, dystopia and science fiction. In: CLAEYS, G. (ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 135-153.

FORTES, L. D. S. F. Duas traduções brasileiras da peça Pygmalion de Bernard Shaw: Uma análise inicial a partir dos Estudos Descritivos da Tradução. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 3, n. 4, 2011, p. 85-95.

FRANCIS, P. Dos Estados Unidos: Cinema. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 6587, p. 2, 27 dez. 1971. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/7286. Acesso em: 5 dez. 2019.

FRANCIS, P. Dos Estados Unidos: Bom Burgess. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 6876, p. 2, 14 dez. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/10792. Acesso em: 30 out. 2019.

GAGLIONI, C. O que é ficção especulativa. E como ela cresce no Brasil. In: **Nexo Jornal**. 8 set. 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/09/08/O-que-%C3%A9-fic%C3%A7%C3%A3o-especulativa.-E-como-ela-cresce-no-Brasil>. Acesso em: 27 nov. 2019.

GALE, C. L. **A Study Guide for Anthony Burgess's A Clockwork Orange**. Farmington Hills: Gale, 2017.

GARCIA, A. Conversa em torno de Anthony Burgess. **RED_Revista de Ensaios Digitais**, Rio de Janeiro, n. 1, 2015.

GENETTE, G. **Seuils**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GIORGI, F. 1985: o pesadelo particular de Anthony Burgess. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1389, p. 58-61, 2 dez. 1978. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/181337>. Acesso em: 15 out. 2019.

GIUDICE, V. "Sementes Malditas", o pesadelo de Burgess. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 151, p. 42, 6 set. 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/127849. Acesso em: 31 out. 2019.

GODAYOL, P. Notes on the Francoist Censorship. In: GODAYOL, P; TARONNA, A. **Foreign Women Authors under Fascism and Francoism: Gender, Translation and Censorship**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018. p. 102-105.

GODAYOL, P; TARONNA, A. Introduction. In: GODAYOL, P; TARONNA, A. **Foreign Women Authors under Fascism and Francoism: Gender, Translation and Censorship**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018. p. 1-7.

GÓES, T. Gente muito especial. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 23903, p. 27, 19 mar. 1971. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/18299. Acesso em: 21 nov. 2019.

GOETHE, P. Quando a censura liberou com bolas pretas. In: **Diário de Pernambuco**. Recife, 4 set. 2015. Disponível em: <http://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretoredeacao/2015/09/04/quando-a-censura-liberou-com-bolas-pretas/>. Acesso em: 1 jan. 2020.

GOH, R. B. H. "Clockwork" Language Reconsidered: Iconicity and Narrative in Anthony Burgess's "A Clockwork Orange". **Journal of Narrative Theory**, Ypsilanti, v. 30, n. 2, 2000, p. 263-280.

HALLEWELL, L. **O Livro no Brasil: sua história**. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP/T.A. Queiroz, 1985.

HALLIDAY, M. A. K. Os usuários e os usos da língua. In: HALLIDAY, M. A. K., MCINTOSH, A. & STREVEN, P. **As ciências linguísticas e o ensino de línguas**. Tradução de Myriam Freire Morau. Petrópolis: Vozes, 1974.

HALLIDAY, M. A. K. Anti-Languages. **American Anthropologist**, Arlington, v. 78, ed. 3, 1976, p. 570-584.

HANES, V. L. L. A tradução de variantes orais da língua inglesa no português do Brasil: uma aproximação inicial. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 13, 2013, p. 178-196.

_____. When Cultural Evolution Calls for Translation Revolution: Resistance and Rupture in Brazilian Translations. In: SEEL, O. I. (org.). **Redefining Translation and Interpretation in Cultural Evolution**. Hershey: IGI Global, 2017, p. 161-178.

HEMEROTECA Digital. In: **Biblioteca Nacional Digital**. 2019. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 27 dez. 2019.

INSTITUCIONAL. In: **Memórias Reveladas**. 13 maio 2009. Disponível em: <http://www.memoriasreveladas.gov.br/index.php/institucional>. Acesso em: 14 dez. 2019.

IVES, S. A Theory of Literary Dialect. In: WILLIAMSON, J. V; BURKE, V. M. **A various language: perspectives on American dialects**. Nova Iorque: Holt, Rinehart & Winston, 1971. p. 145-177.

JAGUAR. Horrowshow demais. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 195, p. 23, 27 jun. 1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124745/6007>. Acesso em: 5 dez. 2019.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAKUBOWSKI, M; CLUTE, J. Burgess, Anthony. In: **The Encyclopedia of Science Fiction**. Londres, 10 mar. 2019. Disponível em: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/burgess_anthony. Acesso em: 25 dez. 2019.

JANÁK, P. **Multilingualism in A Clockwork Orange and Its Translations**. 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado em Inglês e Estudos Americanos) – Universidade Carolina de Praga, Praga.

JORGE, B. C. **A tradução como um fenômeno de linguagem – uma abordagem saussuriana**. 2017. 155 f. Dissertação (Mestrado em Teorias do Texto e do Discurso) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

JÚNIOR, A. Entrevista: Traduzindo Philip K. Dick, parte 02: Fábio Fernandes. In: **Cooltural**. 1 out. 2015. Disponível em: <https://coolturalblog.wordpress.com/2015/10/01/entrevista-traduzindo-philip-k-dick-parte-02-fabio-fernandes/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

KOSTECZKA, L. A. História e linguagens: uma leitura de Laranja Mecânica. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem**, Irati, v.1, n.1, 2010, p. 111-130.

LACAYO, R. **All-TIME 100 Novels**. Time, 2010. Disponível em: <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/>. Acesso em 10 dez 2018.

LAMBERT, J., VAN GORP, H. On Describing Translations. In: DELABASTITA, D., D'HULST, L., MEYLAERTS, R. (org.). **Functional Approaches to Culture and Translation: Selected papers by José Lambert**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2006, p. 37-47.

_____. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. In: GUERINI, A., TORRES, M. C., COSTA, W. (org.). **Literatura & tradução: textos selecionados de José Lambert**. Vários tradutores. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 197-211.

- LAMEIRA, D. O ponto cego do mercado editorial. In: **Publishnews**. 26 nov. 2018. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2018/11/26/o-ponto-cego-do-mercado-editorial>. Acesso em: 27 nov. 2019.
- LANDERS, C. E. **Literary Translation: A Practical Guide**. Clevedon: Multilingual Matters, 2001. 214 p.
- LARANJA Mecânica, livro de Burgess, está de volta. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 1 set. 2004. Disponível em: <https://www.tribunapr.com.br/mais-pop/laranja-mecanica-livro-de-burgess-esta-de-volta/>. Acesso em: 7 dez. 2019.
- LEONAM, C. A indigesta violência na sátira de Burgess. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 60, p. 59, 17 jun. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/59352. Acesso em: 5 dez. 2019.
- LEONARDI, V. Foreign Women Writers in Fascist Italy: The case of Danish Bibi and her double censorship. In: GODAYOL, P; TARONNA, A. **Foreign Women Authors under Fascism and Francoism: Gender, Translation and Censorship**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018. cap. 3, p. 61-79.
- LESSA, I. Comezinhas e bebadinhas. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 591, p. 15, 30 out. 1980. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124745/21857>. Acesso em: 16 out. 2019.
- LEWGOY, J. As dicas: 1979. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 132, p. 28, 11 jan. 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124745/4256>. Acesso em: 5 dez. 2019.
- LEWIS, R. **Anthony Burgess**. Londres: Faber & Faber, 2002.
- LIVROS & Autores: Burgess. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 48, p. 43, 26 maio 1979. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/199571. Acesso em: 15 out. 2019.
- LIVROS: Sinfonia Napoleão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 276, p. 33, 11 jan. 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/116628. Acesso em: 31 out. 2019.
- LOBO, L. A Laranja Mecânica. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 155, p. 21, 20 jun. 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124745/4833>. Acesso em: 5 dez. 2019.
- LOPES, R. J. Afinal, com a chegada de 2020 se inicia também uma nova década?. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 3 dez. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2019/12/afinal-com-a-chegada-de-2020-se-inicia-tambem-uma-nova-decada.shtml>. Acesso em: 27 dez. 2019.

MAIS um pouco da ultra-violência. **Correio do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 set. 2004. Disponível em: <http://arquivo.correiodobrasil.com.br/mais-um-pouco-da-ultra-violencia/>. Acesso em: 7 dez. 2019.

MALAMATIDOU, S. Creativity in translation through the lens of contact linguistics: a multilingual corpus of *A Clockwork Orange*. **The Translator**, Abingdon, v. 23, ed. 3, p. 292-309, 2017.

MALMKJÆR, K. & WINDLE, K. **The Oxford Handbook of Translation Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

MARCHIORO, G. Está no ar a Hemeroteca Digital Brasileira. In: **Blog da BC UFRGS**. Porto Alegre, 30 ago. 2012. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/blogdabc/esta-no-ar-hemeroteca-digital-brasileira/>. Acesso em: 5 dez. 2019.

MARTINS, N. S. **Introdução à Estilística: A Expressividade na Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MCDUGAL, S. Y. **Stanley Kubrick's A Clockwork Orange**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MEDGYESI, F. Anthony Burgess enfrenta Napoleão. **Diário de Pernambuco**, Recife, n. 122, p. 71, 8 maio 1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/100295. Acesso em: 15 out. 2019.

MILLARCH, A. Artenova deixa ramo do cinema. **Estado do Paraná**, 27 ago. 1985. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/artenova-deixa-ramo-do-cinema>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MITGANG, A. Anthony Burgess, 76, Dies: Man of Letters and Music. **The New York Times**, Nova Iorque, p. 23, 26 nov. 1993. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1993/11/26/obituaries/anthony-burgess-76-dies-man-of-letters-and-music.html>. Acesso em: 5 nov. 2019.

MOLERO, E. Artenova. In: **Guia dos Quadrinhos**. 31 jul. 2007. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/gibis-da-editora/artenova/230>. Acesso em: 25 nov. 2019.

MORRE no Rio o ator Nelson Dantas, 78. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 19 mar. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903200622.htm>. Acesso em: 11 nov. 2019.

MUFA. In: **DICIONÁRIO informal**. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/mufa/>. Acesso em: 06 jan. 2020.

MUGGIATI, R. Linguística: Você sabe falar Cavernês?. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1546, p. 113, 5 dez. 1981. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/206039>. Acesso em: 16 out. 2019.

NELSON Dantas. In: **AdoroCinema**. 2019a. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-49513/>. Acesso em: 11 nov. 2019.

NELSON Dantas. In: **Museu da TV**. 2019b. Disponível em: <http://www.museudatv.com.br/biografia/nelson-dantas/>. Acesso em: 11 nov. 2019.

NELSON Dantas. In: **Todo Teatro Carioca**. 2019c. Disponível em: <http://www.todoteatrocarioca.com.br/pessoa/2220/nelson-dantas>. Acesso em: 12 dez. 2019.

NETO, G. M. Anthony Burgess. In: **Geneton.com.br**. 17 maio 1985. Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000150.html>. Acesso em: 13 dez. 2019.

NETO, L. Daniel Lameira deixa Aleph e vai para a Intrínseca. In: **Publishnews**. 13 fev. 2017. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2017/02/14/daniel-lameira-deixa-aleph-e-vai-para-a-intrinseca>. Acesso em: 27 nov. 2019.

NETO, S. L. Flashback. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 9067, p. 8, 26 maio 1979. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/35440. Acesso em: 15 out. 2019.

NETTO, A. Anthony Burgess: O humano violento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 86, p. 27, 15 jul. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/61559. Acesso em: 30 out. 2019.

O QUE o mundo lê: Londres. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 196, p. 47, 21 out. 1978. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/188371. Acesso em: 15 out. 2019.

OS MAIS vendidos no Rio: Ficção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 60, p. 52, 17 jun. 1972a. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/59352. Acesso em: 5 dez. 2019.

OS MAIS vendidos no Rio: Ficção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 100, p. 48, 29 jul. 1972b. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/62758. Acesso em: 5 dez. 2019.

OS MELHORES best-seller's. **Diário do Paraná**, Curitiba, v. 4923, p. 23, 5 dez. 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/761672/84648>. Acesso em: 30 out. 2019.

PAGANINE, C. G. **Três Contos de Thomas Hardy**: Tradução Comentada de Cadeias de Significantes, Hipotipose e Dialeto. 2011. 314 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

PANORAMA das Letras. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 163, p. 24, 14 jul. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/86771. Acesso em: 13 nov. 2019.

PETERSON, D. J. **The Art of Language Invention**: From Horse-Lords to Dark Elves, the Words Behind World-Building. Nova Iorque: Penguin Books, 2015. 290 p.

PILTCHER, I. O Espião Triste. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 251, p. 41, 15 dez. 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/97329. Acesso em: 31 out. 2019.

PRADO, M. Letras da Semana: Novos lançamentos da Artenova. **Diário de Pernambuco**, Recife, n. 30, p. 28, 31 jan. 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/52411. Acesso em: 31 out. 2019.

PROCESSO GAB nº 100.292. In: **Memórias Reveladas**. 25 jan. 2010. Disponível em: http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado_SIAN.asp?v_CodReferencia_id=1024680&v_aba=1. Acesso em: 14 dez. 2019.

PYM, A. Exploring Translation Theories. Tradução de Eduardo César Godarth, Yéo N'gana e Bernardo Sant'Anna. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, v. 36, n. 3, 2016, p. 214-268.

RICKS, C. Burgess agora blasfemando. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 120, p. 45, 6 ago. 1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/165423. Acesso em: 15 out. 2019.

ROBINSON, D. 22 Theses on Translation. **Journal of Translation Studies**, Hong Kong, p. 92-117, 2 jun. 1998. Disponível em: <http://home.olemiss.edu/~djr/pages/writer/articles/html/22theses.html>. Acesso em: 11 dez. 2019.

ROBINSON, D. **Who Translates?** Translator Subjectivities Beyond Reason. Albany: State University of New York Press, 2001.

ROBINSON, D. **Becoming a Translator**: An introduction to the theory and practice of translation. Abingdon: Routledge, 2012.

RODRIGUES, F. R. Livros. **Jornal de Caxias**, Caxias do Sul, n. 3, p. 9, 17 mar. 1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/882470/41>. Acesso em: 5 dez. 2019.

ROLLEMBERG, D. A ditadura civil-militar em tempo de radicalizações e barbárie. 1968-1974. In: MARTINHO, F. C. P. **Democracia e ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p. 141-152.

SANTOS, A. P. **O protagonista nas laranjas mecânicas**: um tchelovek bratchni ou um maltchik bizumni?. 2016. 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANTOS, V. "Laranja Mecânica" ganha nova versão. **Folha de S. Paulo**, 07 mar. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0703200216.htm>>. Acesso em 20 jun. 2019.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. Tradução de Celso R. Braida. In: HEIDERMAN, W. (org). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 39-101.

SHOW Business. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, n. 262, p. 15, out. 1963. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/312622/16408>. Acesso em: 13 nov. 2019.

SNELL-HORNBY, M. A “estrangeirização” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução?. Tradução de Tinka Reichmann e Marcelo Moreira. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 15, n. 19, 2012, p. 185-212.

SOBOTA, G. Editora Aleph chega aos 30 anos com grande crescimento. In: **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 6 jan. 2015. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,editora-aleph-chega-aos-30-anos-com-grande-crescimento,1615716>. Acesso em: 27 nov. 2019.

SOUZA, C M; CORDEIRO, J M. Vozes da Transamazônica: Memória e história dos anos Médici nos recônditos da Amazônia. In: DELLAMORE, C; AMATO, G; BATISTA, N. (org.). **A ditadura aconteceu aqui**: A história oral e as memórias do regime militar brasileiro. São Paulo: Letra e Voz, 2017. cap. 4, p. 85-105.

STERLING, B. Mundane Science Fiction. In: **WIRED**. São Francisco, 27 set. 2007. Disponível em: <https://www.wired.com/2007/09/mundane-science/>. Acesso em: 25 dez. 2019.

STUDART, H. A Sinfonia Napoleão: Ritmo novo. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1190, p. 101, 8 fev. 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/149467>. Acesso em: 31 out. 2019.

TEATRO: Néelson Dantas de Ibsen à Ecologia. **O Jornal**, Rio de Janeiro, n. 15900, p. 14, 2 ago. 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/113842. Acesso em: 5 nov. 2019.

TERRON, J R. Tradução preserva idiosincrasias. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 ago. 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47004.shtml>. Acesso em: 7 dez. 2019.

TIKKANEN, A. Anthony Burgess. In: **Encyclopaedia Britannica**. Chicago, 18 nov. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Anthony-Burgess>. Acesso em: 4 dez. 2019.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012.

UCHA, F; CHICO, P; GOODWIN, R. Entrevista – Jaguar. In: **Associação Brasileira de Imprensa**. Rio de Janeiro, 22 maio 2009. Disponível em: <http://www.abi.org.br/entrevista-jaguar/>. Acesso em: 6 dez. 2019.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. **The Translator's Invisibility: a history of translation**. Abingdon: Routledge, 2008.

VIEIRA, F P. A administração do caos. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 973, p. 12, 17 mar. 1988. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124745/31982>. Acesso em: 17 out. 2019.

VIEIRA, L. G. Livro: os mais vendidos. **O Jornal**, Rio de Janeiro, n. 15784, p. 17, 17 mar. 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/110509. Acesso em: 5 dez. 2019.

VIEIRA, K. Icônico ilustrador de 'Laranja Mecânica' e 'Casablanca', Bill Gold morre aos 97 anos. In: **Hypeness: Inovação e criatividade para todos**. 20 maio 2018. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/05/iconico-ilustrador-de-laranja-mecanica-e-casablanca-bill-gold-morre-aos-97-anos/>. Acesso em: 27 nov. 2019.

VINAY, J.; DARBELNET, J. A methodology for translation. Tradução de Juan C. Sager e M. J. Hamel. In: Venuti, L. (ed.). **The Translation Studies Reader**. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2000. p. 84-93.

VINCENT, B; CLARKE, J. The language of A Clockwork Orange: A corpus stylistic approach to Nadsat. **Language and Literature**, v. 26, ed. 3, p. 247-264, 2017.

- VIÑUELA, J. M. C. Ideas sobre lo urbano en mi teatro. In: BAUER-FUNKE, C. (ed.). **Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI**. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2016. p. 365-376.
- WALTER, D. G. The really exciting science fiction is boring. In: **The Guardian**. Londres, 2 maio 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/may/02/thereallyexcitingsciencefi>. Acesso em: 25 dez. 2019.
- WANDERLEY, A. Os Diários Associados na Brasileira Fotográfica. In: **Brasileira Fotográfica**. 30 maio 2018. Disponível em: <http://brasileirafotografica.bn.br/?p=12306>. Acesso em: 5 dez. 2019.
- WINDLE, K; PYM, A. European Thinking on Secular Translation. In: MALMKJÆR, K; WINDLE, K. (org.). **The Oxford Handbook of Translation Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 21-30.
- WOOD, M. Anthony Burgess: Os Fantasmas Existem. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1594, p. 42-46, 6 nov. 1982. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/213155>. Acesso em: 16 out. 2019.
- YANG, W. Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. **Journal of Language Teaching and Research**, Oulu, v. 1, n. 1, 2010, p. 77-80.
- ZALUAR, A. A Laranja Mecânica. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, n. 21242, p. 42, 26 nov. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/100439_11/11228. Acesso em: 5 dez. 2019.
- ZILLY, B. “Procuco chocar e estranhar o leitor” Grande Sertão:Veredas – A poética da criação e da tradução. **FronteiraZ**, São Paulo, n. 19, 2017, p. 4-31.
- ZIMMERMANN, M. Diálogos entre moda e rua: Teddy Boys: de subcultura a cultura de massa. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 11, 2012.

ANEXO A – Quadro com glossário da edição traduzida por Nelson Dantas (BURGESS, 1972)

Nadsat	Língua Portuguesa
babúchca	mulher velha
banda	bando, “patota”
barcaça	"coroa", velha
bezúmine	louco, doido, maluco, alucinado
bíblío	biblioteca
bitva	briga, conflito
Bog	Deus
bôgate	rico/a
bôlche	grande, enorme
bolnói	enjoado, nauseado
brétchene	bastardo, filho-da-puta
bréte	irmão
brítva	navalha
brosar, brostar	jogar, atirar
bruco	barriga
cabo-de-panela	ereção, “páu-duro”
câncer	cigarro
cantóra	escritório, gabinete
carlitos, charles	capelão (de Charles Chaplin - chaplain)
cárman	bolso
cartófel	batata
cháica	bando, quadrilha, “patota”
cherres	nádegas, bunda, rabo, cu
chéste	barreira (de fronteira)
chiéque	pescoço
chilaga	bastão, porrete, clava
chilapa	chapéu
chilarne	preocupação, interesse
chileme	capacete
chume	barulho, ruído

chute	bobo, tolo
clébe	pão
clopar	bater
cliuve	bico (de pássaro)
clutche	chave
cóchca	gato; também no sentido de “cat”, intérprete com bossa
colócol	campainha
copetar	entender, "manjar", “sacar”
cortador	dinheiro, “tutu”
cóte	gatão, gato grande
cracar	ganir
crastar	roubar
crítchar	gritar, berrar
cróve	sangue
cupetar	comprar, pagar
dablhucê	W.C., lavatório
dama	dama, senhora
dar a pitada	morrer
decrépes	decrépitos
déde	homem velho
dengue	dinheiro, “tutu”
devótchca	moça, garota
djísene	vida
dóbe	bom
dome	casa
dorogói	caro, valioso
dratsa	briga, luta, “porrada”
drencrom	droga, tóxico
drugue	amigo, "faixa", "chapa"
dva	dois
entra-sai-entra-sai	cópula, “trepada”
escolioul	escola, colégio
escorre	rápido, depressa

escotina	"vaca", pejorativo
esládique	doce
eslôvo	palavra, termo
esluchar, eslochar	escutar, ouvir
eslutchatar	acontecer
esméque; esmecar	riso, rir
esmotar	olhar
esnite	sonho
espatar	dormir
espátcheca	sono, dormida
esplóche	mergulho
esquezetar	dizer
esquivatar	agarrar
estarre	velho, antigo
estréque	horror
estrumar	defecar, cagar
esvonóque	cordão de campainha
esvuque	som
forela	"mosca morta" – otária
gargalha	gargalhada debochada
gazeta	jornal
glaze	olho
glúpe	burro, pouco inteligente, "babaca"
golhe	a unidade monetária
golósse	voz
górlo	goela
govorite	conversa, discurso
gréjine	sujo, escroto
grédze	sujo, não limpo
gromque	alto, barulhento
grude	seio, peito
grupa	grupo
gúber	lábio, beijo
gulhar	andar, caminhar

gúliwer	cabeça (de goiwo em russo)
horrorshow	bom, bem, gostoso, “bacana”, “genial”, “legal”, etc.
iama	buraco (ânus, no caso)
iarbos	testículos, colhões
iáziwe	língua
iequetar	ir, dirigir, dirigir-se
igra	jogo, brincadeira
ímia	nome
interessowotar	interessar
itar, itiar	ir, ir para
jina	mulher (esposa)
lapa	pata (de animal)
lítso	rosto
líudes	peçoas, gente
lomtique	pedaço
lovetar	apanhar, pegar
lubilubi	cópula
malenque	pequeno, minúsculo
maltchique	rapaz, garoto
maslo	manteiga
mérsque	sujo, imundo
méssel	pensamento
méssito	lugar, local
milicente	policia l
minuta	minuto
molôco	leite
molodói	jovem (adjetivo)
mórder	focinho
mosgue	cerébro
múdge	homem
nadmenhe	arrogante
nadsat	adolescente (teenage)
nagói	nu

natchinatar	começar
naze	bobo, tolo, “babaca”
níjenes	calcinhas (de mulher)
niucar	cheirar, rescender
nóga	pé, perna
nóje	faca
nópca	botão (de eletricidade)
nótchi	noite
ôcno	janela
ôdin	um
odinóque	só, sozinho, solitário
osuchar	limpar
ótchques	óculos
ouro-em-brasa	bebida, trago, drinque
pê e eme	pai e mãe
piânitsa	bêbedo
píchtcha	comida, “bóia”, “rango”
pítar	beber
platchar	chorar
plene	preso, prisioneiro (substantivo)
plésque	mergulho
plétes	roupas
plétcho	ombro
plóche	mergulho
plóte	corpo
podúchca	travesseiro
pól	sexo
polésine	útil
policle fe	chave-mestra
poniar	entender, compreender
prestúpniq	criminoso (substantivo)
prisesta	prisão estatal
privoditar	conduzir a algum lugar
prodar	produzir, fabricar

ptitsa	guria, garota, “mina”
púchca	“canhão”, arma
pugle	assustado
punhar	socar
quel	fezes, merda
quíchcas	tripas, entranhas
rábite	trabalho, emprego
rascadze	história
radóste	alegria
rasdraz	transtornado, “queimado”
rassudocar	pensar, imaginar, “bolar” (rassudoque – mente)
rasrezar	rasgar
raze	vez
ródze	policia l
róte	boca
rúquer, rúque	braço, mão
rusqui	russo
sabógue	sapato
sácar	açúcar
sâmie	generoso
sarca	sarcástico
sintemesque	droga, tóxico
sobiratar	apanhar, pegar
soviete	conselho, ordem
sumca	puta velha
tachetuque	lenço
tchácha	xícara
tchái	chá
tchasso	guarda, carcereiro
tchelovéque	pessoa, homem, “cara”
tchina	mulher
tchipuca	absurdo
tchistar	lavar

tchudéssine	maravilhoso
tolchocar	bater ou empurrar, golpe, pancada, "porrada"
tri	três
tufas	chinelos, pantufas
ubivatar	matar
ucaditar	sair, partir, deixar
uco	orelha, ouvido
ujássine	terrível, péssimo
úmine	que tem cérebro, "crânio"
uze	corrente (de metal)
varitar	tramar
velocete	droga, tóxico
véque	(v. tchelovéque)
véssiche	coisa
videar	ver, olhar
volósse	cabelo
vone	cheiro, odor
vredar	danificar, causar dano
zamechate	notável
zasnutar	dormir (zasnute - sono)
zubes	dentes

**ANEXO B – Quadro com glossário da edição traduzida por Fábio Fernandes
(BURGESS, 2012)**

Nadsat	Língua Portuguesa
aforar	tirar (do bolso)
babushka	velha
banda	gangue
bitva	luta, batalha
bizumni	louco
bog	Deus
bolnói	doente
bolshi	grande
bratchni	miserável, filho da puta
brati	irmão
britva	navalha
brosatar	jogar, atirar
bruko	barriga, estômago
buabuar	chorar
bugati	rico
cabelagem	corte de cabelo
camburoza	camburão
câncer	cigarro
categutes	estômago, tripas
chapelão	capelão (igreja)
chasha	xícara
chasso	guarda, carcereiro
chudesni	maravilhoso
cine-cínico	cinema
correntar	bater com a corrente
cortador	dinheiro
decreps	decrépitos
ded	velho
denji	dinheiro
desculpaculpas	desculpas

devotchka	garota
discbutique	loja de discos
dobi	bom
domi	casa
dorogoi	valioso
dratar	brigar
drencrom	droga alucinógena
drugui	amigo
duk	sombra
dva	dois
eme	mãe
escolacola	escola
estica	mulher
fakia	fátia
filar	brincar
flatblocos	prédios de conjuntos habitacionais
forela	otária
geleia leca	geléia
glazi	olho
glupi	burro, imbecil
goli	unidade monetária
goloz	voz
gordurado	engordurado
gorlo	garganta
govoretar	falar, conversar
grazni	sujo
gromki	alto
grudis	seios
grupa	gangue
guber	lábio
guliar	caminhar
gúliver	cabeça
horrorshow	ótimo, excelente, legal
ialpi	boca

igra	jogo
imya	nome
interessovatar	interessar
ítar	ir, andar, acontecer
jina	mulher, esposa
jizna	vida
joelhar	ajoelhar
kal	merda
kali	esmerdeado, cheio de merda
kantora	escritório
karman	bolso
kartofel	batata
kishka	intestino, tripa
klebi	pão
klutch	chave
kluv	bico
kolokol	sineta, campainha
kopatar	compreender
koshka	gato (genérico)
kot	gato (macho)
krastar	roubar
krikar	gritar
króvi	sangue
kupetar	comprar
litso	rosto
lomtik	fatia
lovetar	capturar, prender
lubilubilando	fazendo sexo
machucaboys	leões de chácara
malenk	pequeno, pouco
maltchik / maltchikvik	garoto
mascareta	pequenas máscaras com caricaturas de personalidades
mascamascar	mascar

maslo	manteiga
mastiguete	comida
merzki	sujo, nojento
messel	pensamento, impressão
mesto	lugar
miliquinha	policia l
minueto	minuto
molodoi	jovem, novo
moloko	leite
morda	focinho
mosga	cabeça, cérebro
mudji	homem
nachinar	começar, iniciar
nadmeni	arrogante
nadsat	adolescente
nagoi	nu
naz	idiota
nijnis	calcinhas
noga	pé ou perna (dependendo do contexto)
noja	canivete, navalha
nopka	botão
notchi	noite
nukar	cheirar
odin	um
odinoki	sozinho
okna	janela
oko	ouvido
otchkis	óculos
ouro-de-fogo	cerveja
ovovo	ovo
pê	pai
pianitza	bêbado
pishka	comida

piskpiscar	piscar
pítar	beber
platchar	chorar
platis	roupas
pleni	presidiário
plesk	chapinhar, chafurdar
pletchos	ombros
ploti	corpo
podushka	travesseiro
pol	sexo
polezni	útil
policlave	chave-mestra, gazua
ponear	entender
prestupnik	criminoso
privodetar	levar (para algum lugar)
prodar	produzir
ptitsa	garota
pugli	apavorado
pushka	arma
radóstia	alegria
rascar	cantar com voz rouca
rasgarazgar	rasgar
rassudok	cabeça, mente
raz	vez
razdraz	irritado
razkaz	história
robotar	trabalhar
rot	boca
roza	policia1
ruka	mão ou braço (dependendo do contexto)
saboga	sapato
sakar	açúcar
sameadura	generosidade

sarki	sarcástico
shaika	ganguê
shako	saco
shesta	cancela
shia	pescoço
shilarnia	preocupação
shina	mulher
shlaga	cassetete
shlapa	chapéu
shlemi	capacete
shom	som
shut	bobo
sintemesc	droga alucinógena
skazatar	dizer
skivatar	tomar algo de alguém
skorre	rápido, depressa
skotina	fêra
sladki	doce
slovo	palavra
sluchar	escutar
sluchatar	acontecer
smekar	sorrir, gargalhar
smotar	olhar
sniti	sonho
sobiratar	pegar
sofistis	sofisticadas
soviete	conselho
spatchkar	dormir
spugui	aterrorizado
starre	velho, velha
strak	horror, horrível
subalveks	subalterno
suishar	zunir
sumka	mulher (pejorativo)

talya	cintura
tashtuk	lenço
tass	xícara
tchai	chá
tchelovek	sujeito
tchepuka	bobagem
tchestar	lavar
tia pecúnia	dinheiro
toltchok	golpe, porrada
tri	três
tufliś	pantufas, chinelos
ubivatar	matar
uishar	zunir
ujasni	horrível
uji	corrente
ukadetar	ir embora
umni	esperto, inteligente
usushar	secar
varetar	aprontar alguma
vek	sujeito
vekio	velho
velocet	droga alucinógena
veshka	coisa
videar	observar
vino	vinho
vinte-contra-um	estupro coletivo
voloz	cabelos
von	cheiro, fedor
voni	fedido
vreditar	machucar
yahuds	judeus
yama	ânus
yarbli / yarbloko	testículo
yazik	língua

yekatar	dirigir
zamechatı	notável
zasnutar	dormir, cochilar
zubis	dentés
zvonoka	campainha (de porta)
zvuk	som, ruído