

Duas laranjas mecânicas: transcrição, literatura e música

Lázaro Barbosa¹ (UFRN)

Resumo:

A transcrição, conforme proposta por Haroldo de Campos, aponta para o desafio da tradução de obras literárias como a tarefa de criar uma obra paralela, mas recíproca ao original. Embora sua proposta seja, em sentido estrito, relacionada à literatura, pode-se ampliá-la para a abordagem de obras produzidas a partir de textos literários. Desejo aqui confrontar o romance “Laranja Mecânica”, do escritor inglês Anthony Burgess, e o álbum musical “A-Lex”, da banda brasileira Sepultura. Observarei aqui a transformação de um texto em prosa – o romance – para um texto musicado em versos – o álbum –, observando as peculiaridades estruturais de cada gênero. A análise deverá demonstrar, finalmente, um dos aspectos apontados pelo teórico brasileiro – a importância do fator semântico na transcrição. Dessa forma, pretendo concluir que a releitura musical feita pelo grupo Sepultura se pauta pela observação desse fator, recriando a atmosfera sombria e perversa do texto original e produzindo um material dotado de notável efeito estético.

Palavras-chave: literatura comparada, literatura e música, Anthony Burgess

Cinquenta anos atrás, Haroldo de Campos lançou um programa teórico-artístico voltado para a tradução de textos literários (CAMPOS, 1992). Seu ponto de partida são os problemas da intraduzibilidade da sentença absoluta, de Albrecht Fabri, e da informação estética, de Max Bense. Enquanto o primeiro diz respeito à discrepância entre sentido e palavra na atividade tradutória, o segundo concerne à produção de informação na obra de arte. Ora, no que diz respeito à literatura, teríamos duas dificuldades. Por um lado, as sentenças absolutas na obra literária apontam para uma dificuldade em separar a representação do representado (o que, segundo Fabri, acontece na arte em geral, não somente na literatura); a tradução opera no intervalo entre a forma e o conteúdo, a palavra e aquilo que ela deixa significar – de modo que a tradução de textos literários, necessariamente, se dará como operação crítica (FABRI apud CAMPOS, 1992, p. 32). Por outro lado, a informação estética na obra de arte, diversamente de outros tipos de informação (documentária e semântica), não pode ser reproduzida; sua força reside na forma como foi engendrada pelo artista. No que diz respeito à obra literária, a tradução pode conservar o conteúdo semântico do texto original, mas produzirá outro conteúdo dotado de informação estética (CAMPOS, 1992, p. 33).

A transcrição surgiria, entretanto, como a possibilidade de recriação de textos criativos, que se encontra par a par com a impossibilidade de tradução desses textos. O critério da transcrição é, segundo Campos, o fator semântico – mas o objetivo da transcrição é a informação estética. Campos fala de uma “isomorfia” entre o texto original e o traduzido, mas essa isomorfia não deve ser compreendida nos termos de uma tradução literal, que corre o risco de fazer vacilar a tarefa do tradutor. O teórico ressalta ainda que a tradução envolve também a fisicalidade do signo; as propriedades imagéticas visuais e sonoras do texto traduzido são tão dignas de atenção quanto o significado que comportam (CAMPOS, 1992, p. 34-35).

Lucia Santaella observa que o projeto transcriador de Campos retoma a dimensão benjaminiana da transmissão de mensagem. Comparado ao anjo (*ángelos*, mensageiro), o tradutor deve considerar a língua do texto original, segundo a ideia mallarmeana, como uma

miragem da língua pura, na qual se encontraria a intencionalidade última de todas as línguas. A mensagem da qual se encarrega o tradutor é a mensagem da forma, não do conteúdo. Porém, a empresa transcriadora não se resume a uma relação servil com o texto original, apresentando mesmo uma relação luciferina, transgressora; o objetivo de uma tradução criativa seria, assim, elaborar um texto tão potente que transformaria o “original na tradução de sua tradução”, chegando mesmo a obliterá-lo. Por fim, o trabalho de tradução inclui uma leitura crítica. O olho do tradutor deve estar atento aos mínimos detalhes do texto a ser vertido, enxergando-o não como um produto frágil, mas como uma máquina passível de ser montada e remontada. Esse labor esmiuçado permitirá, assim, a consecução da tradução criativa (SANTAELLA, 2005).

Em sentido estrito, a transcrição se aplica a obras literárias que desafiem o tradutor a criar um texto paralelo, de força estética comparável ao original. Neste texto, defendo, em linhas gerais, que os princípios da transcrição também são aplicáveis quando se tem a tradução do texto literário para outras linguagens verbais e não-verbais. Proponho um breve confronto entre o romance **Laranja Mecânica**, de Anthony Burgess (2004), e o álbum **A-Lex**, da banda Sepultura. O exame cuidará das relações entre um texto verbal – o romance – e um texto verbal e não-verbal – o álbum conceitual –, e demonstrará como a tarefa do Sepultura logrou produzir um trabalho de notável interesse estético, comparável ao romance.

Laranja Mecânica foi escrito em 1962, tendo como pano de fundo as brigas entre gangues existentes na cidade de Londres. Burgess, chocado com esses eventos, e temendo morrer em decorrência de um câncer, escreveu vários livros com o objetivo de prover a esposa com a venda desse material. Alex, o protagonista, narra as memórias de sua juventude, quando chefiava uma gangue de quatro jovens e promovia atos de vandalismo pela cidade, dando vazão ao que denominava “ultraviolência”. Dotado de notável inteligência, era bastante assertivo, mas muito arrogante e agressivo, o que provocou o afastamento dos membros de sua gangue, que o deixaram isolado em uma casa que tentariam assaltar e cuja dona ele, acidentalmente, acabou por assassinar. Indo para a cadeia, terminou por se voluntariar para um experimento do governo (a técnica Ludovico), que prometia recuperar detentos violentos para a sociedade em quinze dias. O experimento terminou por se tornar um tormento para o jovem, que sairia dali com um sintoma curioso: sempre que desejasse estuprar ou bater em alguém, automaticamente sentiria náuseas e se sentiria paralisado. O livro termina com um Alex já maior de idade, pai de uma criança e já desgostoso com o passado perverso que havia vivido, mas profundamente cético com a possibilidade de mudança.

O texto lança mão de diversos recursos estilísticos. Os mais notáveis correspondem à linguagem adotada pelo narrador-personagem, mesclando gíria *cockney* (empregada pela classe trabalhadora londrina) com uma linguagem pseudoelizabetana, emprestando assim um tom cínico e falsamente solene ao protagonista; tal linguagem se materializa na forma de uma gíria adolescente, à qual foram acrescentados diversos elementos, entre os quais se destaca a presença notória da língua russa – o *nadsat*, que vem da partícula russa equivalente ao inglês *-teen* e nosso *dez-*. Há um quê de infantilidade em sua linguagem, dada a excessiva repetição de palavras. No entanto, **Laranja Mecânica** pode ser considerado um romance de formação, na medida em que Alex narra sua progressiva compreensão das responsabilidades da vida adulta (BURGESS, 2004, p. x). A chegada à maioridade está implícita na quantidade de capítulos no texto – vinte e um ao todo (divididos em três partes), correspondentes à maioridade legal vigente na época em que foi

publicado, que era de vinte e um anos. São capítulos curtos, que imprimem um ritmo de leitura mais ou menos acelerado, mesmo com o desafio que o *nadsat* representa ao leitor.

O álbum conceitual¹ do Sepultura, **A-Lex**, representa uma tradução criativa do romance de Burgess, acrescentando ao elemento verbal – a letra – a dimensão não-verbal – o arranjo musical e a arte da capa. O título do álbum representa um trocadilho com o nome do jovem delinquente, reenviando para o latim *a* (sem) + *lex* (lei), já sugerindo seu comportamento rebelde e desgovernado. A arte da capa, realizada pelo artista plástico Kris Kuksi, dá uma interpretação imagética do título original do romance, explorando visualmente a esquisitice (e complexidade) de uma laranja mecânica e retomando a expressão *cockney* que originou o título (*as queer as a clockwork orange*).



Estruturado em dezoito faixas (divididas por quatro faixas instrumentais em quatro partes), **A-Lex** se vale especialmente do arranjo musical para recriar a atmosfera sombria do romance. A velocidade rítmica e a extensão das faixas remetem à velocidade da leitura e à extensão dos capítulos oferecidas pelo texto; embora duas faixas possuam mais que cinco minutos (**Sadistic Values** e **Ludwig Van**), a maior parte delas dura entre dois e três minutos. No entanto, há um ritmo mais veloz nas cinco primeiras faixas, assim como na narrativa nos capítulos da primeira parte do romance. Há enxertos de trechos do romance nas letras, seja do vocabulário *nadsat*, seja de trechos completos: “Oh my brothers, have another glass/Moloko plus vellocet, drencom, synthemesc/ I viddy with my glazys the ultra-violence ball/Bloody chained faces, a real horrorshow” (SEPULTURA, 2009, faixa 2), “Cause what I do, I do cause I like to do” (SEPULTURA, 2009, faixa 5). A faixa 17, **A-Lex IV**, também representa um enxerto, mas de uma música da

¹ O álbum é um formato de divulgação de produtos musicais surgido na década de 1950, consolidando-se na década seguinte. Reúne um conjunto determinado de músicas, possuindo em geral uma duração de 30 minutos; além da música propriamente dita, há o aspecto visual, visível no trabalho gráfico de suas capas, muitas delas dotadas de caráter artístico. O álbum conceitual, por sua vez, apresenta uma unidade temática, podendo esta ser instrumental, composicional, narrativo ou lírico (SHUKER, 2006, p. 8).

trilha sonora para o filme de Stanley Kubrick, composta por Wendy Carlos (CARLOS, 1971).

Pode-se perguntar, aqui, se há de fato uma proposta de transcrição por parte da banda. Como afirmei no início do texto, o programa desenvolvido por Campos diz respeito, estritamente, aos textos literários, em especial àqueles que apresentam grandes dificuldades de tradução. Seria o caso, então, de confrontar a tradução brasileira com o original inglês. Com efeito, a transcrição opera largamente no domínio da forma; a tradução criativa de obras como **A Divina Comédia**, **Fausto** ou **Íliada** implica, em larga medida, uma transposição da estrutura formal dessas obras. Ocorre, porém, que o aspecto semântico também é levado em conta, embora com propósitos diferentes dos da tradução literal ou de traduções desprovidas de projeto estético, voltadas ou não a textos literários. É bem verdade, ainda, que sugeri que há uma relação de reciprocidade entre o romance e o álbum conceitual, mais do que detalhei; deixei em aberto, portanto, a possibilidade de mergulhar nos detalhes de ambas as obras, procurando embasar a análise ainda mais solidamente em oportunidades futuras. O que se segue, à guisa de conclusão, são três motivos para considerar **A-Lex** uma transcrição de **Laranja Mecânica** (pelo menos no sentido lato que venho explorando aqui) e, *a fortiori*, dotada de valor estético tão notável quanto a obra na qual se inspirou:

1. O fator semântico é entendido aqui por aquilo que une ambos os trabalhos: a continuidade narrativa propiciada tanto pelo romance e pelo álbum conceitual. Se os episódios narrados por Alex em **Laranja Mecânica** são esparsos e acontecem de modo deveras veloz, também vemos a dispersão e velocidade desses episódios pelas faixas de **A-Lex**. Aqui e ali há mais sugestão de imagens do que sua exposição, como ocorre na transposição clássica de Stanley Kubric – o que não significa que a obra cinematográfica tolhe a apreciação do romance, mas que o fator semântico nela não é observado do mesmo modo que no álbum conceitual.

2. A fisicalidade do texto literário, verbal, é desdobrada em três dimensões no álbum: a verbal, constituída pelas letras; sonora, pelo arranjo musical; imagética, pelo trabalho artístico da capa. Com isso, o grupo Sepultura conseguiu, a um só tempo, três objetivos: a) compensar a deficiência de uma tradução puramente verbal, b) ampliar a fisicalidade do signo verbal e c) contribuir para a observação do fator semântico acima citado. A diferença aqui é que, enquanto Campos alude a uma iconicidade do signo estético (confrontando as traduções, por exemplo, em termos das similaridades semióticas que apresentam com os textos originais), o que se tem neste caso é uma relação mais arbitrária, num nível simbólico; no entanto, o signo simbólico aqui também é balizado pelo fator semântico, sem o qual a empresa recriadora não seria possível.

3. O *heavy metal*, gênero de rock ao qual pertence o Sepultura, é dotado de uma sensibilidade estética peculiar, respondendo a problemas engendrados em nossa era pós-moderna (SENRA, 2011). Isso se torna mais claro quando notamos que um desses problemas diz respeito à construção de subjetividades. Nesse contexto, o trabalho transcriador de **A-Lex** atualiza e empresta um novo teor à atmosfera sombria de **Laranja Mecânica**. No romance, Alex não parece pôr em dúvida o próprio eu, nem mesmo quando se submete à técnica Ludovico e se vê involuntariamente enojado quando ouve música clássica – embora se possa preannunciar mudanças no vigésimo primeiro capítulo, quando o anti-herói abandona o bando ao qual se havia juntado três anos mais tarde (Alex começa a narrar as memórias de quando tinha quinze anos) e já não dá importância às brigas entre gangues, “como se alguma coisa mole estivesse entrando dentro de mim e eu não conseguisse ponear [entender] por quê” (BURGESS, 2004, p. 185). As letras do álbum de

Sepultura, ao contrário, já apresentam um desnorteamento sintomático, o que é potencializado pelos arranjos musicais: “I look inside myself/And feel there's someone else/Just a creature with no limit/ I've lost all moral choice” (SEPULTURA, 2009, faixa 7).

REFERÊNCIAS

A CLOCKWORK ORANGE. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Warner Bros. e Hawk Films. Warner Bros., 1971, 136 min.

BURGESS, A. **Laranja Mecânica**. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

CAMPOS, H. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: _____.
Metalinguagem e Outras Metas. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

_____. Transluciferação Mefistofáustica. In: _____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209.

CARLOS, W. **A Clockwork Orange**. New York: Columbia Records, 1971.

SANTAELLA, L. Transcriar, Transluzir, Transluciferar: A Teoria da Tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da. **Céu Acima: Para um Tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 221-232.

SENRA, F. P. **Heavy Metal, Trilha Sonora da Pós-Modernidade**. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SEPULTURA. **A-Lex**. Hannover: Steamhammer, 2009.

SHUKER, R. **Popular Music: The Key Concepts**. New York: Routledge, 2006.

ⁱAutor

Lázaro BARBOSA, Mestrando
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Departamento de Letras
lazaras.ufrn@gmail.com