

LARANJA MECÂNICA: DA OBRA LITERÁRIA À PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

Isabella Tagata Ferreira*

Giulia Micaly Vareschi**

Priscila Aparecida Borges Ferreira Pires***

RESUMO: A adaptação do texto ficcional para o cinema é, sem dúvidas, considerada uma produção significativamente popular na indústria cinematográfica, arrecadando bilheterias milionárias ao redor do mundo. Particularmente, as adaptações de obras literárias sobre distopias crescem tanto quanto os títulos lançados a cada ano, sendo igualmente populares e exercendo influência sobre a cultura popular. Desse modo, esse artigo tem por objetivo fazer uma análise da distopia *A laranja mecânica* (1962 [2015]), de Anthony Burgess, e sua adaptação cinematográfica feita pelo diretor americano Stanley Kubrick em 1971, que leva o mesmo nome, apoiada na teoria da adaptação proposta por Linda Hutcheon (2013).

PALAVRAS-CHAVE: Laranja Mecânica. Distopia. Adaptação. Cinema.

ABSTRACT: The adaptation of a fictional text to movie theaters is, without a doubt, considered a particularly popular type of production in the cinematographic industry, having millionaire box offices all around the world. Specifically, adaptations of literary works about dystopias increase just as much as the number of books being released each year, being equally popular and influencing popular culture. Therefore, this paper aims to do an analysis of the dystopia *A clockwork orange* (1962 [2015]), by Anthony Burgess, and its cinematographic adaptation of the same name by the American director Stanley Kubrick in 1971, supported by the theory of adaptation proposed by Linda Hutcheon (2013).

KEYWORDS: Clockwork orange. Dystopia. Adaptation. Cinema.

1 Introdução

Adaptações não são, de acordo com Hutcheon (2013), algo novo, existindo desde a era Vitoriana na Inglaterra, ou até mesmo antes, na qual era hábito adaptar

* Graduanda em Letras – Português/Inglês na Universidade Estadual do Norte do Paraná.

** Graduanda em Letras – Português/Inglês na Universidade Estadual do Norte do Paraná.

*** Mestra em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Professora colaboradora do departamento de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Norte do Paraná.

qualquer coisa para qualquer meio, fossem poemas, romances, óperas, dentre outros, e de volta para o meio do qual foram adaptados. Segundo a autora, os tempos modernos herdaram o mesmo hábito, tendo agora novas mídias à sua disposição para tanto. Elas estão por todos os lados e, na maioria das vezes, fazem sucesso entre o público consumidor.

Ao longo dos anos, as distopias se tornaram um dos principais alvos das adaptações cinematográficas feitas por Hollywood devido a sua imensa popularidade, especialmente entre a audiência mais jovem a partir do período pós-Segunda Guerra Mundial, o que as tornam atrativas aos olhos dos produtores e diretores. O que antes surgiu como uma parábola e depois um modo de criticar regimes políticos por meio de sátira e exagero, no século XXI tornou-se a ficção do desamparo e do pessimismo, na qual o jovem é responsável por ocasionar a mudança no mundo destruído pelos adultos (RODRIGUES, 2015).

Com essa popularidade em mente, foram selecionados como objetos de análise o romance do escritor britânico Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (1962 [2015]), e sua adaptação feita para o cinema de igual nome, tendo como diretor Stanley Kubrick, em 1971, uma vez que, segundo o próprio diretor, a obra foi adaptada da maneira mais fiel possível, com algumas invenções e mudanças feitas por ele, que também escreveu o roteiro do longa-metragem, sucesso de bilheteria e crítica na época de seu lançamento, ao contrário do romance que recebeu críticas divididas. A partir disso, são colocadas em pauta a maneira com que o diretor adaptou o romance, os elementos mantidos por ele em seu processo de adaptação e as mudanças e cortes que escolheu fazer ao transpor, segundo a teoria de Hutcheon (2013), do *telling mode* para o *showing*. Além de fundamentar a análise na teoria de Silverman (1991) sobre os elementos fílmicos para analisar as escolhas feitas por Kubrick em suas escolhas como diretor, no que diz respeito à narrativa e edição de sua obra fílmica.

2 Da utopia de more à distopia do século XXI

As utopias surgiram como uma promessa de sociedades melhores que aquelas que já existiam, propondo uma ruptura total com elas para pudessem propriamente ser chamadas utopias, uma sociedade radicalmente melhorada, porém não perfeita, segundo Claeys (2013), na concepção proposta por Thomas More, escritor e filósofo que deu origem a palavra “utopia” com a publicação de seu livro de igual nome em 1516. De acordo com a filósofa Marilena Chauí (2008), a utopia nasce não só como um gênero literário, mas também como um discurso político sobre uma sociedade justa.

[...] a sociedade imaginada pode ser vista como negação completa da realmente existente [...], mas em outros, como visão de uma sociedade futura a partir da supressão dos elementos negativos da sociedade existente [...] e do desenvolvimento de seus elementos positivos [...] numa direção inteiramente nova. (CHAUÍ, 2008, p. 01)

Embora a palavra tenha surgido com a obra de More, é possível encontrar exemplos de sociedade ditas utópicas em diversas culturas do mundo antes disso, alguns dos exemplos mais clássicos são o Campo de Asfódelos da mitologia grega e a sociedade de Atlântida, como descrita por Sólon e Dionísio de Mileto.

No ocidente, de acordo com Martins (2011), a utopia tem fortes raízes no cristianismo, opondo o mundo terreno ao transcendental, visto como o mundo correto, criando uma utopia transcendente, essa que se opõe ao mundo faltoso, ilustrada pelas figuras do Jardim do Éden e pelo Paraíso. Contudo, alguns estudiosos afirmam que a utopia ocidental, como conhecemos atualmente, foi uma invenção do Renascimento e, portanto, essas representações ao longo da história seriam consideradas utopismos e não utopias propriamente ditas.

A palavra utopia, de acordo com Claeys (2013), desde sua invenção, foi utilizada como sinônimo para algo irreal, aquilo que é inatingível, algo idealizado. Entretanto, para Thomas More ela não está associada à ideia de perfeição, mas sim, como dito anteriormente, de algo radicalmente melhorado. O autor apresenta em sua

obra uma crítica social à Inglaterra de seu tempo, colocando o problema da pobreza e como seria possível resolvê-lo como ponto central do livro.

Desse modo, é possível estabelecer que as utopias são retratos, representações, do momento histórico no qual foram escritas, evidenciando como os autores responsáveis por elas viam o mundo de seu tempo ao mesmo tempo em que, segundo Koop (2013), mostram o que o oposto daquilo que enxergavam poderia ser. Assim, a utopia seria “[...] uma expressão cunhada para designar uma concepção, uma representação de um lugar, de uma situação, de uma realidade que hoje – aqui e agora – não existe”. (MARTINS, 2011, p. 11)

No entanto, o fato de não existir no momento presente não significa que ela não tenha existido anteriormente ou que não vá existir no futuro. Segundo Claeys (2013), a utopia não é o domínio do impossível, mas sim algo que explora o espaço entre aquilo que é de fato possível e o que não é. A utopia não é algo impossível, nem mesmo aquilo que não está em lugar nenhum, ela

Esteve “em algum lugar” ao longo de boa parte da história, mesmo antes do próprio conceito existir. É um lugar onde estivemos e de onde às vezes saímos, assim como um local ainda desconhecido que almejamos visitar. [...] É uma estrela polar, um guia, um ponto de referência do mapa comum de uma eterna busca pela melhora da condição humana. (CLAEYS, 2013, p. 15)

Foi em decorrência do capitalismo industrial que a utopia viu seu momento mais profícuo, estando diretamente relacionada à consolidação de um ideal de nacionalidade e dos estados-nações que tinham seu poderio medido pelo tamanho de suas riquezas, medidas por meio de seu desenvolvimento industrial. Nessa época em específico, o ideal de perfeição, a utopia, passou a ser “[...] marcada pelo fato de que viver em uma boa sociedade era viver em um espaço mapeado e controlado”. (PONE, 2014, p. 223)

É nesse cenário, após a Revolução Francesa, como consequência dela, que surge o socialismo, baseado nos pensamentos utópicos da época. A partir de então, a utopia passa a ser encarada como um projeto político e se torna uma ciência. Marilena Chauí (2008) ressalta que, nesse contexto, os filósofos Marx e Engels (1880) criticam o socialismo codificado por eles como utópico, empregando o termo de forma

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

a rebaixar seus antecessores políticos, propondo uma visão científica do sistema político e econômico em *Do socialismo utópico ao socialismo científico*, publicado em 1880 por Engels. Em vista disso, o termo, que permaneceu no vocabulário filosófico, adquiriu gradativamente a conotação pejorativa de algo fantasioso e irrealizável que persiste até os dias atuais.

Entre o fim do século XIX e início do século XX, as utopias, que vinham desde o século XVI dependendo cada vez mais da tecnologia, enxergaram a modernidade como sua nova forma, o que despertou o fascínio pelas máquinas, além de estudar a teoria seleção natural de Charles Darwin, agregando eugenia aos seus ideais. Claeys (2013) aponta a propensão que a eugenia, que buscava reduzir o tamanho das famílias e erradicar doenças danosas, possui para a distopia, ocultada pela visão positiva que se tinha dela.

Nesse panorama industrial, em dado momento, as utopias entram em declínio, Pone (2014) aponta a crise das forças produtivas como uma das causas, tendo em vista que isso tornaria impossível pensar de maneira utópica. Outro fator está relacionado ao progresso científico constante, advindo da revolução e do capitalismo industrial, que incutiu na sociedade o medo das máquinas, que antes eram vistas como o progresso das civilizações mundiais. Esses fatores aliados ao medo da implementação de uma sociedade utópica, que ia contra os ideais capitalistas, e ao florescimento do sistema socialista resultaram no nascimento das distopias.

Enquanto as utopias eram a representação das falhas da sociedade corrigidas, as distopias apresentavam uma versão malsucedida delas, um lugar desfavorável, uma sociedade de defeitos. Segundo Becker (2017), uma distopia é uma expressão do medo, uma criação literária que “[...] delineia um mundo ficcional mergulhado em dilemas e problemas cujas origens residem, também, na contemporaneidade do autor empírico”. (BECKER, 2017, p. 54)

No início do século XX, segundo Koop (2011), o declínio das utopias gerou uma onda de ficções antiutópicas. Obras como *The Time Machine* (1895), de H. G. Wells, *The Time Stops* (1909), de E. M. Forster, e *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin, foram algumas das primeiras publicações dessa onda ficção distópica, expondo

representações fantasiosas fundadas primariamente no medo, contudo, um medo endereçado às máquinas e não à inconstância da natureza ou a um Deus punitivo.

As distopias também estão relacionadas à governos totalitários que exercem enorme influência sobre as obras, como afirma Claeys (2013), fazendo alusão às figuras de grandes ditadores como Adolf Hitler, Josef Stalin, Mao Tsé-Tung, Benito Mussolini, Il-sung Kim, dentre outros. Nenhuma das obras, porém, como *1984* (1949), de George Orwell, que apresentam uma opressão selvagem contra o indivíduo, superam a brutalidade descomunal demonstrada no cotidiano dos regimes dos ditadores mencionados.

Por conseguinte, as distopias são uma maneira de criticar por meio do exagero regimes políticos e modos vigentes na sociedade, demonstrando um mundo pior, denotando um sistema de governo totalitário e hegemônico, cerceamento e diversas regras. Assim, a sociedade seria levada à “[...] vigilância e abolição da individualidade em nome de uma coletividade abstrata e deturpada; linguagem escassa devido às relações artificiais, superficiais ou regulamentadas; inibição dos sentimentos; apagamento do passado histórico” (BECKER, 2017, p. 64), à violência e à presença exorbitante ou mesmo negativa da tecnologia, essa que deveria se tornar emancipatória, mas acaba por tornar-se paradoxalmente em instrumentos de dominação, de acordo com Hilário (2013).

No século XX, mais especificamente no período pós-Segunda Guerra Mundial, as obras distópicas ganharam popularidade, sobretudo entre o público mais jovem, ocasionando o crescimento de títulos sobre o tema. *A Clockwork Orange* (1952 [2015]) foi adaptado para o cinema no início da década de 1970, sendo um sucesso de público e crítica.

3 Teoria da Adaptação

Linda Hutcheon (2013) explica que a definição de adaptação abrange, em um mesmo termo, o processo e o produto: “Uma dupla definição de adaptação como um produto (como uma transcodificação extensiva, particular) e como um processo (como uma reinterpretação criativa e intertextualidade palimpsesta) é um dos meios de

endereçar as diversas dimensões do amplo fenômeno da adaptação”. (p. 22, tradução nossa)¹ A pesquisadora afirma que, em certos casos, a transposição criativa de uma obra adaptada implica uma alteração de “mídia”. O conceito de mídia, por sua vez, é compreendido como os diversos suportes, plataformas, “materiais” existentes, por meio dos quais uma obra pode ser transmitida ao público. Podem ser eles filmes, romances, jogos de videogame, óperas, peças teatrais, e outros, como explica Rosa Junior (2016). Desse modo, o romance analisado neste estudo sofre uma alteração de mídia de um texto narrativo para uma produção cinematográfica.

A autora explica que textos adaptados podem manter relações com outros gêneros textuais e que podem ser transpostos entre mídias divergentes, processo que é nomeado como *palimpsestuous*. O termo é utilizado para demonstrar que, a partir de uma obra original, é possível produzir novas obras, atualizadas e com mudanças em vários aspectos, em relação à obra em que ela está baseada. Dessa forma, não há necessidade de uma obra apresentar total fidelidade à sua versão original. Isso pode ser explicado devido a adaptação ser encarada como um produto, que, por meio do processo, sofre alterações necessárias ao campo no qual está sendo transposta. O campo cinematográfico, por exemplo, abrange particularidades específicas.

A projeção esperada para o cinema, segundo a estudiosa, é aquela que busca atingir o público alvo da melhor forma. Uma obra fílmica depende de sua recepção em uma proporção imensa, e são os produtores, diretores e demais membros de uma produção cinematográfica que garantem o sucesso de uma adaptação. Hutcheon (2013) pontua, ainda, que os personagens e o enredo de uma história podem, livremente, ser modificados para que se adequem ao cinema e atendam aos parâmetros do *telling* e *showing*, processo que ocorre quando uma narrativa textual é transposta para o cinema, por exemplo. A autora explica esse elemento no trecho a seguir: “Na mudança do *telling* para o *showing*, a performance de uma adaptação deve ser dramatizada: descrição, narração, e pensamentos representados devem ser

¹ A doubled definition of adaptation as a product (as extensive, particular transcoding) and as a process (as creative reinterpretation and palimpsestic intertextuality) is one of the way to address the various dimensions of the broader phenomenon of adaptation.

transcodificados em discurso, ações, sons e imagens visuais”. (HUTCHEON, 2013, p. 40, tradução nossa)²

Estes aspectos podem ser vistos em *A Clockwork Orange* (1971), já que a narrativa textual de Burgess é transposta para sons e recursos visuais. Vários fatores são modificados entre a obra fílmica e a literária das duas produções abordadas neste estudo, como o fato de a idade/estatura de alguns personagens ser demonstrada como maior no filme, a velocidade com a qual os fatos são contados ser consideravelmente maior, a forma com a qual as cenas são retratadas, e alguns outros, que serão explicados mais detalhadamente adiante.

Hutcheon (2013) expõe que 85% dos filmes vencedores do Oscar de melhor filme, de acordo com pesquisas da década de 90, são adaptações de obras literárias, o que demonstra o evidente faturamento econômico advindo desse tipo de produção. Há, também, certo apelo do qual a indústria cinematográfica usufrui produzindo adaptações: “[...] o prazer epistemológico encontrado pelo público nas obras adaptadas, em que a segurança de um reconhecimento aumenta o prazer obtido com o frescor da novidade” (ROSA JUNIOR, 2016, p. 7). Este sentimento de satisfação é um dos motivos pelos quais tantas adaptações vêm sendo desenvolvidas no mercado.

O retorno financeiro está atrelado ao conceito de indústria cultural, que surge a partir do processo de industrialização, proposto por Adorno e Horkheimer (apud PIRES, 1944), designando um tipo de produção cultural orientada pela demanda do mercado, essa que seria assimilada pela indústria, responsável por disseminar sua ideologia. A cultura de massa, segundo Coelho (1993), é o principal produto dessa indústria, que coisifica e aliena o ser humano, possuindo pouco ou nenhum valor cultural.

Nesse quadro, também a cultura — feita em série, industrialmente, para o grande número — passa a ser vista não como instrumento de nossa expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. (COELHO, 1993, p. 06)

² In the move from telling to showing, a performance adaptation must be dramatize: description, narration, and represented thoughts must be transcoded into speech, actions, sounds, and visual images.

A noção de intertextualidade também é importantíssima quando o assunto é adaptação, e pode ser definida como um diálogo existente entre dois textos ou entre outras representações artísticas. Julia Kristeva (1967) afirma que o texto literário é um sistema de múltiplas conexões, em que a linguagem poética é um diálogo entre dois discursos. Baseada em Bakhtin, o primeiro a introduzir essa ideia na teoria literária, ela ainda defende que todo texto “[...] se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Como pontuado por Hutcheon, histórias derivam de outras histórias e as adaptações recebem influências e realizam intertextos com outros textos, desse modo, “Como as paródias, adaptações têm uma relação clara e definida com textos anteriores, usualmente chamados de “fontes”. Diferente das paródias, porém, adaptações geralmente anunciam abertamente essa relação”.³ (HUTCHEON, 2013, p. 03, tradução nossa)

Existem, ainda, algumas constatações que Hutcheon faz acerca de quatro tipos de *Clichés*, que consistem nos truísmos teóricos mais comuns contra a atual prática de adaptação. Um deles, que pode ser percebido entre as obras aqui analisadas, é o segundo cliché, que, como a autora explica, alguns acreditam que “interioridade é o terreno do *telling*; Exterioridade é melhor retratada e pelo *showing* e especialmente pelo *interactive*”.⁴ (2013, p. 05, tradução nossa) Nele, é desconstruída a ideia de que interioridade não pode ser demonstrada em filmes, por exemplo, e de que exterioridade não pode retratada pela linguagem verbal.

4 Elementos Fílmicos

Considerando a existência de elementos específicos de obras cinematográficas, assim como outros tipos de produções artísticas possuem,

³ Like parodies, adaptations have an overt and defining relationship to prior texts, usually revealingly called "sources." Unlike parodies, however, adaptations usually openly announce this relationship.

⁴ Interiority is the terrain of the telling mode; Exteriority is best handled by showing and especially by interactive modes.

abordaremos alguns deles, por meio de Silverman (1991), a fim de inseri-los no processo de análise. Segundo o autor,

[...] para escrever um poema você precisa de caneta e papel; para fazer teatro você precisa de atores e espaço, e as vezes um roteiro. Mas para alcançar os efeitos mais “naturais” em um filme você precisa (além de “algo” a ser fotografado) de uma câmera, filme, equipamento de edição, laboratórios, um projetor, uma tela.⁵ (SILVERMAN. 1991, p. 1452)

Verissimilitude, de acordo com Silverman (1991), é a verdade intrínseca de um filme. Esse tipo de obra, de forma geral, não precisa seguir um determinado conceito de realidade para ser considerado correto, sendo que cada obra cria sua própria noção de realidade. A audiência, por sua vez, deve compreender como funciona esse padrão determinado e escolhido pelos produtores fílmicos, de modo a aceitar suas funções e regras. Da mesma forma, os produtores não devem quebrar os padrões construídos em um primeiro momento, modificando-os em outras etapas da obra. É importantíssimo, então, manter essa realidade previamente estabelecida.

O processo de narração de uma obra fílmica também possui suas especificidades para essa manifestação artística, principalmente quando esta advém de uma produção literária. Dependendo da obra, escolher o modo como a história será narrada influencia diretamente no efeito causado ao público. No caso de *A Clockwork Orange* (1971), pode-se constatar a narração por meio do narrador interno, já que ela se caracteriza, segundo Silverman, por ser “[...] comum em romances que utilizam a narrativa de primeira pessoa. Aqui a câmera e a narração trabalham frequentemente em contraponto; que é, a câmera grava o mundo enquanto a voz do personagem principal interpreta e explica em forma de áudio”. (1991, p. 1471)

Outros recursos singulares desse tipo de trabalho são o *shot* e o *take*, por exemplo. O primeiro pode ser diferido do segundo, já que todo *shot* pode ser considerado um *take*, mas alguns *takes* nunca se tornarão *shots*. O primeiro consiste em uma unidade ou porção da uma filmagem editada que é incluída em um filme,

⁵ In order to write a poem you need pen and paper; in order to do theater you need actors and space, and sometimes a script. But to achieve the most “natural” effects on film you need (besides a “something” to be photographed) a camera, film, editing equipment, laboratories, a projector, a screen.

sendo que o segundo tem início sempre que a câmera é ligada, sem qualquer tipo de edição, que termina assim que o diretor pedir para pararem as filmagens.

5 A adaptação cinematográfica de *A Laranja Mecânica*: um verdadeiro *horrorshow*

A Clockwork Orange (1962 [2015]), foi escrito pelo escritor, compositor e crítico Anthony Burgess, publicado primeiramente em 1962 na Inglaterra, inspirado em fatos de sua vida e que experimenta com língua de modo a criar uma linguagem repleta de gírias, o *Nadsat*, utilizada pelos adolescentes da obra. Nela, a história de Alex, um adolescente de 15 anos, líder de uma gangue de delinquentes juvenis que promovem atos de ultraviolência nas noites de uma Inglaterra futurista é apresentada.

Durante o livro, dividido em três partes, pode-se acompanhar o agir da gangue em suas empreitadas noturnas violentas, contadas em detalhes pelo autor; o posterior encarceramento de Alex e sua submissão ao tratamento Ludovico, que tem como finalidade fazer com que ele sinta aversão à violência; e sua liberdade e reversão do tratamento após controvérsias causadas por sua tentativa de suicídio, terminando com uma espécie de redenção, na qual Alex deixa de ver sentido na violência que pratica, a deixando de lado para se tornar um membro produtivo da sociedade e construir uma família.

A primeira adaptação da obra veio em 1965, em formato de um filme experimental do diretor Andy Warhol intitulado *Vynil.*, contudo, a adaptação mais conhecida e bem sucedida foi lançada em 1971, dirigida por Stanley Kubrick, um dos mais importantes cineastas da segunda metade do século XX, responsável por filmes de sucesso como *Spartacus* (1960), *Lolita* (1962), adaptação do romance de mesmo nome de Vladimir Nabokov, *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) e *O Iluminado* (1980), adaptação do romance de mesmo nome de Stephen King.

O filme, que possui 136 minutos de duração, foi adaptado, produzido e dirigido pelo próprio Kubrick. De acordo com o diretor, o roteiro foi escrito mantendo fidelidade ao romance, declarando: “Acredito que qualquer coisa que Burgess tivesse para dizer sobre a história foi dita no livro, mas eu inventei algumas ideias narrativas úteis e refiz

algumas cenas”. (KUBRICK apud BUGGE, [197-], sp.)⁶ Essas mudanças comentadas por Kubrick fazem parte do processo de adaptação descrito por Hutcheon (2013), no qual o adaptador se apropria da história a fim de criar outra, escolhendo aqui que será mantido, subtraído ou ampliado de acordo com a mídia para que se pretende adaptar.

A ultraviolência de que as obras tratam é tida como uma das temáticas principais, tanto na obra fílmica quanto na literária. A sequência narrativa é constituída, basicamente, pelos mesmos acontecimentos, sendo que, em um primeiro momento, as obras retratam o cotidiano da gangue liderada por Alex, demonstrando diversas situações de extrema violência que os jovens fazem por gosto, como afirma Alex, “[...] o que faço, faço porque gosto” (BURGESS, 2015, sp.). Uma das mais chocantes, dentre elas, é a invasão a casa de um escritor e sua esposa, em que o grupo espanca o casal e estupra a mulher.

Durante a cena na obra de Kubrick, o protagonista Alex, interpretado por Malcolm McDowell, canta a canção *Singing in the Rain*, famosa na voz de Gene Kelly após ser usada no filme musical que leva o mesmo nome. Assim como nessa, em outras cenas violentas o diretor faz uso da música clássica como trilha sonora, contrapondo o belo e o feio, atenuando a dramaticidade das cenas, segundo Menezes (1997), diferente do que é feito no livro, no qual a violência é retratada de maneira crua e com detalhes, uma vez que não é possível utilizar o recurso auditivo. O carisma do personagem Alex é outro fator importante durante as cenas de ultraviolência, presente em ambas as obras, a simpatia que o leitor ou espectador adquire por ele legitima suas ações violentas, a igualando àquela perpetrada contra ele pelo Estado, pela Igreja e pela família.

Entretanto, Menezes (1997), pontua que Kubrick, ao escolher fazer as cenas dessa maneira, pudesse estar colocando em questão o fato de alguns pensarem ser possível e aceitável construir um mundo diferente, ao fazer uso dos mesmos artifícios e métodos que são condenados quando usados pelo adversário.

Ao nos mostrar alguém aparentemente sem valores, Kubrick acaba nos forçando a reavaliar os valores que orientam a nossa própria conduta e a sua homogeneização. Nos mostra até mesmo aqueles

⁶ I think whatever Burgess had to say about the story was said in the book but I did invent a few useful narrative ideas and reshape some of the scenes.

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

valores que nem percebíamos que tínhamos, e que ele coloca em questão com aquelas imagens para as quais não havíamos encontrado nenhuma importância e ligação coerente com o próprio desenrolar da história. Imagens que só por existirem invadem lugares escondidos de nossa visualidade, e porque não, de nossa própria moralidade. (MENEZES, 1997, p. 74)

Como mencionado anteriormente, a obra de Burgess sofreu alterações ao ser adaptada para o cinema, de acordo com Kubrick, com ideias narrativas úteis e alteração de cenas. Uma das principais alterações é a idade de praticamente todo o elenco de personagens, até mesmo de personagens secundários ou que possuem pouco tempo de tela. Alex e seus amigos, ou *drugues* no dialeto *Nadsat*, tem por volta de 18 anos no início da adaptação, ao contrário dos 15 anos do romance; o casal espancado foi bastante envelhecido, com o escritor possuindo até mesmo cabelos grisalhos; as garotas que aparecem no longa não aparentam ser muito mais novas do que a gangue, enquanto no romance todas possuem 10 anos de idade.

Uma cena no romance envolvendo duas das garotas de 10 anos é completamente alterada no longa cinematográfico. Na obra, Alex encontra duas garotas, Marty e Sonietta, em uma loja de discos de vinil e as leva para sua casa, com a desculpa de lhes mostrar seu equipamento de som, as embebedando para que pudesse estuprá-las em seguida. Na adaptação de Kubrick, ambas são adolescentes com idades mais próximas à do protagonista e a cena de estupro foi trocada por uma cena de sexo consensual, filmada em apenas um *take* e acelerada na pós-edição. A isso, Hutcheon (2013), dá o nome de adaptação transcultural.

De acordo com a autora, o contexto de recepção sempre irá determinar as mudanças de estilo e contexto, para manter a relevância, os adaptadores procuram pela melhor recontextualização e reambientação.

Adaptações transculturais frequentemente significam mudanças em políticas raciais e de gênero. Algumas vezes, adaptadores eliminam de um texto anterior elementos que suas culturas em particular em algum momento ou espaço possam achar difíceis ou controversos; outras vezes, a adaptação “desreprime” um texto adaptado anterior de suas políticas (Stam 2005b: 42-44). Mesmo dentro de uma única cultura, as mudanças podem ser tão grandes que podem ser consideradas, de fato,

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

transculturais, em um nível micro ao invés de macro. (HUTCHEON, 2013, p. 147, tradução nossa)⁷

Sendo uma adaptação feita para o mercado cinematográfico mundial, Kubrick precisou remover de sua obra elementos que poderiam gerar controvérsia entre o público e a crítica. Apesar de escolher manter o nível exacerbado de violência, as idades dos personagens foram trocadas para evitar um choque ainda maior do público, assim como o corte da cena de estupro de duas crianças. “No livro Alex tem quinze anos. Não gostaríamos de ver meninos de quinze anos abusando de garotas de dez, o que é ainda muito diferente de um homem de vinte e cinco abusando de garotas de dez”. (PHILLIPS apud FIGUEIREDO, DINIZ, 2007, p. 42) Dessa forma, o diretor atenua a violência, sendo uma adaptação necessária para minimizar o impacto causado pelas atitudes de Alex.

Outro corte realizado pelo diretor é do capítulo final da obra de Burgess, que foi completamente retirado na adaptação. Isso se deve ao fato de Kubrick ter escrito o roteiro tendo como base a versão do romance lançada nos Estados Unidos, que já era publicado sem o capítulo 21. Desse modo, o desfecho da obra é alterado, mostrando ao público uma visão pessimista do futuro com uma onda de violência perpétua, uma vez que após se ver livre do tratamento Ludovico, Alex se encontra livre para praticar atos violentos novamente. Desse modo, o longa contraria o amadurecimento do personagem explicitado por Burgess em sua obra, mostrando que o autor acredita na regeneração de presos ao finalizar a história de Alex com a busca de um emprego e uma família.

Durante a cena em que o protagonista e sua gangue invadem a casa do escritor e sua esposa, Kubrick realiza outro corte, dessa vez retirando o manuscrito no qual o escritor trabalhava e que levava o nome da obra de Burgess, por meio do qual o autor do romance expressa sua opinião acerca do livre arbítrio, questão que ele considera ser a principal da obra: a repressão da liberdade de expressão feita pelo Estado e o controle de suas vidas cotidianas faria com que as pessoas perdessem sua

⁷ Transcultural adaptations often mean changes in racial and gender politics. Sometimes adapters purge an earlier text of elements that their particular cultures in time or place might find difficult or controversial; at other times, the adaptation "de-represses" an earlier adapted text's politics (Stam 2005b: 42–44). Even within a single culture, the changes can be so great that they can in fact be considered transcultural, on a micro- rather than macrolevel.

individualidade e sua capacidade de decisão, as tornando máquinas, laranjas mecânicas.

Ao escolher subtrair o manuscrito, Kubrick também corta qualquer relação autobiográfica da obra com Anthony Burgess, que baseou o ataque ao casal em um acontecimento de sua vida, no qual sua esposa foi atacada por quatro desertores americanos, o que a levou a ter um aborto. Consequentemente, de acordo com Figueiredo e Diniz (2007), ao omitir o nome do manuscrito, Kubrick escolhe não fazer referência a Burgess ou a obra original.

Assim como Kubrick buscou minimizar a violência na adaptação, a paixão do protagonista Alex por música clássica, apesar de ser demonstrada no longa-metragem, é minimizada em relação ao romance. Alex sabe o nome de inúmeros compositores, reconhece cada uma de suas sinfonias, os instrumentos utilizados pela orquestra que as tocam, o que faz com que o tratamento Ludovico seja ainda mais excruciante para ela quando as imagens ultraviolentas são combinadas com música clássica e o levará a ser impedido de escutá-las após o tratamento ter sido concluído.

Na adaptação de Kubrick, a paixão por música clássica de Alex está mais relacionada a Ludwig van Beethoven, especificamente à nona sinfonia do compositor, sendo ela a única música clássica a lhe causar sofrimento após o tratamento Ludovico. O uso de música clássica como trilha sonora para o filme não se limita a Beethoven, porém. Gioachino Rossini e Edward Elgar, dois compositores eruditos também fazer parte da trilha sonora usada pelo diretor. Contudo Alex se mantém restrito à Beethoven.

A escolha por excluir os demais compositores pode derivar de inúmeros fatores, um deles sendo diretos autorais. No entanto, as adaptações são uma simplificação do texto adaptado (HUTCHEON, 2013) e retirar tantas referências clássicas torna o longa-metragem mais simples, mais palatável ao público. Além disso, é necessário que o adaptador seja capaz de fazer com que a adaptação seja entendida tanto por aqueles que conhecem o material original quanto para aqueles que nunca tiveram contato com ele. Dessa maneira, Kubrick encontrou um modo de não eximir o personagem completamente de sua essência, simplificando a narrativa e se fazendo entender por todos os públicos.

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

Um dos aspectos presentes no romance e que foi adaptado para o cinema, é a narração em primeira pessoa feita por Alex, o que mantém a atmosfera narrativa proposta por Burgess no romance. Como participante ativo dos eventos descritos, Alex se dirige à audiência por diversas vezes no decorrer das obras, se dirigindo a ela como “irmãos” e se identificando como “seu humilde narrador”. Para Figueiredo e Diniz (2007), isso é uma estratégia utilizada para que a audiência se identifique com ele e venha a se compadecer com o que lhe acontecerá no decorrer da história. Dessa forma, tem-se a noção de narrador interno definida por Scholes et al. (1991). Por meio dele, ainda é possível conferir a quebra do segundo cliché, pois, como Hutcheon explica, “a separação do som e imagem, em último caso, pode permitir que o estado interno do personagem seja comunicado para a audiência enquanto permanece desconhecido para os outros personagens em cena” (2013, p. 59).

Para além disso, Burgess criou a uma linguagem poética para Alex, o Nadsat, que atrai a atenção do leitor por essa poeticidade e pela novidade que traz, e a medida que esse desvenda seus significados, sem precisar recorrer ao glossário que acompanha as edições do romance, o leitor começa a se identificar com esse narrador de primeira pessoa.

Ao sermos capazes de decifrar o código secreto do Nadsat, percebemos os atos de violência praticados sob a perspectiva de um menor que, apesar de excluído da língua e da sociedade padrão, possui certa orientação culta, habilidade no uso de palavras e gosto pela música clássica. À medida que cresce a identificação com o Nadsat e com Alex, a marginalização do “nosso humilde narrador” torna-se mera consequência dos horrores de um Estado repressor e de uma sociedade totalmente submissa. (FIGUEIREDO; DINIZ, 2007, p. 41)

Por julgar o Nadsat parte importante da narrativa para a caracterização do personagem e da atmosfera, bem como o efeito que essa produz sobre o espectador, Kubrick decide manter o narrador de primeira pessoa na adaptação. Para tanto, o diretor utiliza a técnica de narração denominada *voice over*, que implica no uso de um dos personagens para fazer a narração sobre as cenas que são passadas na tela para os espectadores, muitas vezes concedendo acesso a informações extras, fora do alcance da audiência que assiste aquelas cenas, ou ao interior do personagem. A

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

escolha da permanência do Nadsat na adaptação corrobora com a verossimilitude do universo criado por Burgess, ainda que os personagens tenham sido envelhecidos, eles continuam sendo adolescentes, portanto, fazem uso desse dialeto particular deles, incompreensível para os adultos.

Consequentemente, é possível perceber que o clichê mencionado por Hutcheon (2013), de que apenas o *telling mode* é capaz de expressar interioridade, enquanto o *showing mode* representaria melhor a exterioridade, não é verdadeiro. Ao fazer uso do recurso narrativo de *voice over*, Kubrick proporciona ao espectador acesso à mente de Alex, à sua visão e sentimentos sobre os eventos que se desenrolam na tela. Além disso, durante uma das cenas, logo no início do filme, o diretor utiliza da trilha sonora e da montagem de cenas para expressar o interior do personagem durante a seguinte cena:

Enquanto eu esluchava, meus glazes bem apertados pra trancar do lado de dentro a beatitude que era melhor do que qualquer Bog ou Deus de sintemesque, eu via imagens tão lindas. Tinha veques e ptitsas, tanto jovens quanto estarres, caídos no chão, gritando por misericórdia, e eu esmecando com a rote inteira e moendo os litsos deles com a bota. E tinha devótebecas rasgadas e critchando contra as paredes e eu metendo nelas como uma chilaga e, realmente, quando a música, que tinha só um movimento, chegou ao topo da sua torre mais alta, então eu gozei e esporrei e gritei aaaaaaaahhhhh de beatitude. E a linda música deslizou para o seu término cintilante. (BURGESS, 2015, sp.)

Para transmitir essa sensação sentida por Alex, Kubrick deixa de lado a narração e passa a direcionar o espectador através da música de fundo e da edição, utilizando uma sequência de shots em uma montagem para contar o que está acontecendo sem precisar usar da voz do personagem para isso, fazendo apenas uma pequena referência quando o personagem diz: “Enquanto esluchava, eu via tais belas imagens” (KUBRICK, 1971).

A narração de Alex, segundo Figueiredo e Diniz (2007), é ainda não-confiável, uma vez que, apesar de contar os fatos da maneira como ocorrem, o personagem não é capaz de reconhecer seus próprios erros, constantemente tentando manipular a opinião de seus ouvintes. Sendo ele um narrador imparcial, há também uma grande distância entre aquilo que Alex descreve e o que a audiência vê em tela. Assim,

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

verifica-se que “[...] além de estabelecer a atmosfera da narração e o caráter de Alex, o *voice-over* no filme *Laranja Mecânica* constitui-se como um elemento fundamental para o controle da opinião da audiência sobre o protagonista” (FALSETTO apud FIGUEIREDO; DINIZ, 2007, p. 42).

6 Considerações Finais

Segundo Hutcheon (2013), adaptações possuem apelo, uma sensação de conforto, por repetirem aquilo que já conhecido pelo público, mas ao mesmo tempo o expõe a algo inteiramente novo, uma vez que o adaptador se apropriou da história a ser adaptada para criar outro produto, fazendo modificações, acréscimos e subtrações que julga necessárias. Por ser uma adaptação direta do romance de Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (1971) de Kubrick, que afirmou ter sido o mais fiel possível ao original, mas ainda abrindo espaço para seu lado inventivo como diretor e roteirista, as modificações no enredo em si foram mínimas.

O foco durante o processo de adaptação foi atenuar a violência presente no livro, para que o longa-metragem pudesse ser exibido nos cinemas, mas sem perder sua essência. O envelhecimento de personagens e mudança de cenas consideradas muito pesadas por seu contexto tinham como objetivo não chocar tanto a população, principalmente a americana, uma vez que o contexto de produção do roteiro se deu nos Estados Unidos da década de 1970, fazendo uma adaptação transcultural para evitar tocar em assuntos sensíveis e polêmicos.

A narrativa em primeira pessoa, o uso da linguagem *Nadsat* e a estrutura da obra foram transpostas para obra com o máximo de fidelidade permitida pela mídia escolhida, a obra fílmica, e pelo adaptador que julgou serem elementos essenciais da história. É possível concluir, portanto, que a fidelidade da obra adaptada foi mantida, em uma perspectiva geral, em relação a original. Os principais personagens e suas personalidades foram retratados, na versão de Kubrick, de forma a manter uma semelhança fiel aos de Burgess, assim como o enredo da narrativa. Assim, maioria dos elementos adaptados dizem respeito aos aspectos condizentes às exigências de uma obra cinematográfica.

No entanto,, elementos como a transculturalidade da obra e o conceito de realidade apresentados, exigiram modificações, assim como Kubrick precisou determinar os personagens por meio de autores reais para a produção fílmica, além de ocultar ou modificar cenas que pudessem ser consideradas demasiadamente brutais. Preocupando-se sempre com a forma com que sua obra atingiria o público alvo, o diretor utilizou, ainda, diversos elementos específicos de obras cinematográficas para beneficiar o aspecto imagético e sonoro da produção.

Dessa forma, durante o processo de produção fílmica, ele alterou as características que em sua perspectiva foram possíveis modificar, de forma a não perder a essência da obra literária, já que esse era um de seus objetivos. Um novo produto artístico pôde, assim, ser concebido.

Referências

- BECKER, C. V. *Inscrições distópicas no romance português do século XXI*. 2017. 180 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- BURGESS, A. *A laranja mecânica*. São Paulo: Editora Aleph, 2015.
- CLAEYS, G. *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: Sesc, 2013.
- CHAUÍ, M. Notas sobre Utopia. In: *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 60, n. spe1, p. 7-12, julho/2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 nov. 2019.
- COELHO, T. *O que é indústria cultural*. 35. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- FIGUEIREDO, C. A. P. de. DINIZ, T. F. N. A real “horrorshow”: os elementos da narrativa em laranja mecânica sob o olhar de Stanley Kubrick. IN: REICHMANN, B. T. *Scripta Uniandrade*. Curitiba: UNIANDRADE, n. 5, 2007, p. 35-44.
- HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literatura: A distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 18, n. 2, 2013, p. 201-215.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2013. 2nd ed.
- KOPP, R. Distopia no ocidente. In: *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação da Faculdade

de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. IN: _____. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 65-96.

KUBRICK, S. *A clockwork orange*. Warner Bros, 1971.

MARTINS, E. R. Utopia: Uma história sem fim. IN: LOPES, M. A; MOSCATELI, R. (Org.). *Histórias de países imaginários: variedades dos lugares utópicos*. Londrina: Eduel, 2011, p. 11-19.

MENEZES, Paulo. Laranja Mecânica: violência ou violação? IN: *Rev. Sociol. USP*, São Paulo, 9(2), out. 1997, p. 55-77.

PIRES, P. A. B. F. *Entre novas e velhas distopias: Admirável livro novo*. 2016. 129 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza) – Programa de Mestrado em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Londrina, 2016.

PONE, P. F. M. O momento histórico das distopias (uma leitura de *The Handmaid's tale*, de Margaret Atwood, e *Never let me go*, de Kazuo Ishiguro, através do conceito de forças produtivas). *Revista Virtual de Letras*, 2014.

RODRIGUES, P. M. *A narrativa distópica juvenil: um estudo sobre Jogos Vorazes e Divergente*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

ROSA JUNIOR, P. A. F. da. De reinos muito, muito distantes para as telas dos cinemas: as transformações nos contos de fadas no século XX. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 5, n. 2, p. 05-29, maio-ago. 2016.

SILVERMAN, M. The elements of film. IN: SCHOLLES, R. et al. *Elements of literature: Essay, Fiction, Poetry, Drama, Film*. New York: Oxford University Press, 1991.

Recebido em: 10/09/2019.

Aprovado em: 10/11/2019.

DIÁLOGO E INTERAÇÃO