



## **Estética do filme**



# Tão bizarro quanto uma laranja mecânica: o romance-de-formação de Stanley Kubrick<sup>1</sup>

Patrick Pessoa\*

“Um sofrimento extremo pode transformar-se em violência – mas na maior parte dos casos toma a forma de apatia...”

Joseph Conrad<sup>2</sup>

“*As queer as a clockwork orange*”. Perguntado sobre a proveniência do título de seu mais célebre romance, Anthony Burgess esclareceu que se tratava de uma referência a essa antiga expressão *cockney*, que evoca algo “tão bizarro quanto uma laranja que funciona com a mecânica precisão de um relógio”. Burgess, porém, que escreveu dois livros sobre Joyce<sup>3</sup> e era um amante das dobras da linguagem, acrescenta que, quando servira na Malásia como membro do exército colonial inglês, aprendera que, em malaio, *orang* significava justamente “homem”.<sup>4</sup> Ainda mais bizarro do que uma laranja que funciona como um relógio seria, portanto, um homem mecanizado, reificado, alienado – um homem, em suma, desumanizado.

Por mais problemático que seja qualquer humanismo calcado em uma definição fixa da “essência do homem”, quase sempre alimentado pela volúpia de determinar os critérios pretensamente objetivos que devem ser respeitados para que alguém possa ser considerado “autenticamente” humano – ou ao menos tão humano quanto aquele que se arroga a pretensão de estabelecer tais critérios –, a dialética entre humanização e desumanização, fulcro do problema da educação (*Bildung*) como o apresenta Burgess, é o ponto de partida do romance *Laranja mecânica*.<sup>5</sup> Sua proposta, ao contrário do que a subversiva adaptação cinematográfica dirigida por Stanley Kubrick dá a entender, é mostrar como o protagonista e narrador Alex se torna, depois de muitas peripécias, um homem adulto, responsável, sociável – um homem, em suma, civilizado.

Parodiando as idades do homem de que fala Shakespeare em *As you like it*<sup>6</sup>, Burgess divide o seu livro em três partes, com sete capítulos cada uma, assim estruturando a trajetória de seu personagem em três idades claramente reconhecíveis: a juventude, marcada pelo predomínio dos impulsos (sexuais e violentos) e a recusa da tradição; a dolorosa transição para a maturidade, ao longo da qual o herói experimenta como uma violência os imperativos sociais que o obrigam a diversas renúncias pulsionais; e, finalmente, a idade adulta, na qual prevalecerá uma solução de compromisso entre as exigências pulsionais e as demandas civilizatórias.

\* Professor adjunto 1 do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense. patrickpessoa@gmail.com

<sup>1</sup> O presente ensaio é o desdobramento de uma comunicação intitulada *A teoria da vanguarda de Stanley Kubrick*, que foi apresentada no *Congresso Internacional Deslocamentos da Arte*, realizado na UFOP entre os dias 20 e 23 de outubro de 2009 e promovido pela ABRE (Associação Brasileira de Estética), a UFMG e a UFOP.

<sup>2</sup> CONRAD, J. *Coração das trevas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 79.

<sup>3</sup> Os livros são: *ReJoyce* (1965) e *Joyce: an introduction to the language of James Joyce* (1973). Além deles, Burgess ainda publicou em 1967 *A shorter Finnegans Wake*.

<sup>4</sup> Cf. McDOUGAL, S.Y. (Org.) *Stanley Kubrick's A clockwork orange*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

<sup>5</sup> Na realidade, essa dialética, inseparável da “questão da técnica” como compreendida por Heidegger no ensaio homônimo de 1953 (Cf. HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2006), é central nas três obras da assim chamada “santíssima trindade distópica”

da ficção científica. Além do romance de Burgess, publicado em 1962, os romances de Aldous Huxley, *Admirável mundo novo* (1932) e George Orwell, *1984* (1949), também são reflexões sobre o tema.

<sup>6</sup> Cf. SHAKESPEARE, W. *As you like it* (Act II, Scene VII, lines 139-166).

\*\*\*

<sup>7</sup> MORETTI, F. *The way of the world: the Bildungsroman in european culture*. London: Verso, 1997, p. 15.

<sup>8</sup> A tese de Moretti é que os romances-de-formação clássicos apresentam, na ficção, uma solução alternativa ao conflito entre burguesia e aristocracia, liberdade individual e mundo dado, que culminou na revolução francesa. Por isso o capítulo em que ele analisa os maiores paradigmas do gênero (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, e *O orgulho e preconceito*, de Jane Austen), chama-se “O conforto da civilização”, como se tal conforto fosse possível (ou mesmo desejável).

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>10</sup> Cf. BURGESS, A. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004, p. 179-191.

<sup>11</sup> Cf. GOETHE, J. W. v. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

Mesmo que deixemos de lado as intenções de Burgess, o fato é que a estrutura de *Laranja mecânica* reproduz fielmente a estrutura do romance-de-formação (*Bildungsroman*) clássico, que, segundo a definição de Franco Moretti, encena “o conflito entre o ideal de auto-determinação e as igualmente imperiosas exigências de socialização, tendo necessariamente um final feliz”<sup>7</sup>. Ainda segundo Moretti, no romance-de-formação clássico, de índole politicamente conservadora<sup>8</sup>, “é necessário que, como um ‘indivíduo livre’ e um cidadão convicto, não como um sujeito amedrontado, o homem perceba as normas sociais como suas. É preciso que ele as internalize a ponto de fundir a compulsão externa e os impulsos internos em uma nova unidade que os torne indistinguíveis.”<sup>9</sup>

No capítulo 21 de *Laranja mecânica*, em que o protagonista simbolicamente alcança a maioridade, o fato de que, “sem conseguir explicar como aquilo havia parado lá”, Alex internalizou as normas sociais é tornado explícito através de uma série de indicações: ele perde o interesse pela prática da “boa e velha ultraviolência”; ele se torna “tipo assim mesquinho” com o dinheiro que recebe com o “sacrifício do trabalho” que lhe foi arranjado pelo Ministro do Interior no “Arquivo Nacional de Gramodiscos”; ele está “sluchando mais tipo assim canções um malenque românticas, que eles chamavam de *Lieder*, apenas uma goloz e um piano, diferentes de quando tudo eram bolshis orquestras” tocando a Nona de Beethoven; ele anda com uma fotografia no bolso de “um bebê fazendo gugugu com tipo assim moloko escorrendo da rot e olhando para cima tipo smekando para todo mundo, com a carne cheia de dobrinhas porque era um bebê muito gordinho”, indicação de sua inexplicável vontade de ser pai; e, finalmente, depois de abandonar os seus novos drugues e encontrar Pete, um de seus velhos drugues, agora casado com uma bela mulher, vestido com um elegante terno e uma linguagem purificada de gírias, ele conclui a sua narrativa dizendo que, “antes de tudo, irmãos, era preciso achar uma devotchka que fosse uma mãe para esse filho. Eu teria de começar isso amanhã, eu não parava de pensar. (...) É isso o que vai ser então, irmãos, quando chego ao fim desta história.”<sup>10</sup>

Tendo em vista que a narrativa de Alex começara com a pergunta “Então, o que é que vai ser, hein?” (*What's it going to be then, eh?*), refrão repetido pelo narrador na abertura de cada uma das três partes do livro, o fato de que termine com uma resposta inesperada, porém inequívoca, – a saber: “casamento é o que vai ser, ó meus irmãos” – aproxima perigosamente Alex do principal modelo seguido por Burgess: Wilhelm Meister.<sup>11</sup> Assim, valeria também para ele o que vale para o protagonista do romance de Goethe, cujo desfecho é não menos implausível que o de *Laranja mecânica*. Escreve Moretti, comentando a problemática síntese entre pólos aparentemente tão irreconciliáveis quanto o são o da liberdade individual e o da estabilidade social (ou felicidade conjugal): “Conclusão desconcertante: nos romances-de-formação clássicos, a maturidade fala a língua dos contos de fada. (...) Eis o modelo ideal da socialização moderna: eu quero fazer o que em todo caso sou obrigado a fazer. O casamento

no final, quando Wilhelm é forçado a ser feliz a despeito de suas intenções, é a miniatura perfeita e a conclusão de todo o seu processo de formação.”<sup>12</sup>

Para Stanley Kubrick, o capítulo 21 do romance de Burgess terá parecido tão insuportável em sua defesa do *status quo*, de um pretensão “conforto da civilização”<sup>13</sup>, que o cineasta simplesmente o excluiu de sua adaptação cinematográfica. Se, por um lado, é fato que o editor americano de Burgess teve a idéia da exclusão antes de Kubrick – a primeira edição americana de *Laranja mecânica* terminava com o capítulo 20, no mesmo ponto em que termina o filme –, por outro lado chega a ser cômico o argumento de alguns críticos do filme, que atribuem a “infidelidade” do cineasta à sua pretensa ignorância do desfecho do romance, como consta na edição original inglesa. Supondo que a intencionalidade da obra ultrapassa e, muitas vezes, condena à irrelevância as possíveis intenções do autor<sup>14</sup>, a proposta deste ensaio é investigar por que o filme de Kubrick, ao interromper o fluxo da narrativa de Alex, no ponto exato em que esta começaria a falar a linguagem dos contos de fada, garante-lhe uma potência e um alcance que o romance, por si só, jamais teria alcançado – vale lembrar que Burgess, a despeito de si mesmo, foi elevado a patrono do movimento *punk*. Nossa hipótese é a de que, ao permanecer fiel a um momento histórico em que a reconciliação proposta por Burgess, no capítulo 21 de seu livro, só pode soar como escárnio, Kubrick abandona não apenas o terreno do romance-de-formação clássico (*Bildungsroman*), mas sobretudo constrói uma escrita de imagens em que a dialética tradicional terá, necessariamente, de ceder lugar a uma espécie de dialética negativa.

Mantendo-nos fiéis à estrutura do filme de Kubrick, este texto será dividido também em três partes: na primeira, mostraremos como Alex tem uma claríssima consciência do parentesco entre ultraviolência e arte (de vanguarda), assim preservando sua singularidade face aos drugues que o acompanham e afirmando-se como artista performático, mais do que como simples arruaiceiro; na segunda, relativizaremos essa compreensão de Alex como um artista de vanguarda, mostrando como a ultraviolência que ele exerce sobre os mais fracos mimetiza a violência do Estado, ao qual desde o início do filme ele é mais submisso do que gostaria de crer; finalmente, discutiremos em que medida o desfecho do filme de Kubrick expõe não só os dilemas da luta política, pela transformação de uma sociedade com tendências totalitárias, mas também a situação paradoxal das vanguardas históricas na arte, que aparecem a um só tempo como um distúrbio e um pilar da ordem constituída.<sup>15</sup>

## 1. Retrato do artista quando jovem

A despeito das diferenças substanciais entre o romance de formação criado por Burgess e a deformativa adaptação cinematográfica de Kubrick, que, ao eliminar o capítulo 21, recusa-se a difundir a visão “burguesa” da arte, como solução de compromisso entre os impulsos violentos de Alex e as exigências da civilização, a descon-

<sup>12</sup> MORETTI, F. Op. Cit., p. 19-21.

<sup>13</sup> No já citado livro de Moretti, o primeiro capítulo, dedicado aos romances-de-formação clássicos, chama-se justamente “O conforto da civilização”, pois, dada a possibilidade de conciliação entre as necessidades individuais e as exigências sociais neles encenadas, a civilização ainda pode ser vista como confortável. Em romances-de-formação distintos daqueles do tipo clássico, como *O vermelho e o negro*, de Stendhal, e *Educação sentimental*, de Flaubert, tal conforto não seria mais possível.

<sup>14</sup> Para uma discussão detalhada do problema, ver PESSOA, P. *A segunda vida de Brás Cubas: A filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 56-60.

certante constatação de que ambos partem é a mesma: o “progresso da razão”, imaginado como meio de emancipar os homens do poder superior e incompreensível da natureza, acabou por gerar uma cultura da heteronomia, em que, escravo da técnica, o homem foi convertido em peça de uma engrenagem social e econômica que substituiu e de certa forma aprofundou a antiga sujeição. Não tendo como compreender e muito menos como controlar esse mecanismo – situação lida em chave irônica por Kubrick, em *Dr. Fantástico* –, o homem acaba subserviente a máquinas como o computador HAL, que no filme *2001: Uma odisséia no espaço* é apresentado como uma figura mais humana do que os próprios astronautas, excessivamente ascéticos, funcionais, mecânicos.<sup>16</sup>

Se o ponto de partida de *2001* (1968), filme imediatamente anterior à *Laranja mecânica*, é a guerra de paus e pedras que se seguiria ao apocalipse nuclear que marca o desfecho de *Dr. Fantástico* (1963), filme imediatamente anterior a *2001*, talvez seja possível interpretar *Laranja mecânica* (1971) como o fechamento dessa trilogia. Trata-se agora, para o cineasta, de apresentar um retrato do cotidiano das grandes cidades contemporâneas, as mesmas que tremem diante do perigo da hecatombe nuclear e depositam grandes esperanças na corrida espacial, mostrando as conseqüências sociais, políticas e sobretudo estéticas da marcha da civilização, como apresentada nos filmes anteriores e chamando a atenção para aquelas forças que são, a um só tempo, sintoma dessa marcha e resistência a ela.

No filme *Laranja mecânica*, essas forças em tensão dialética configuram o personagem Alex, ou melhor, Alexander De Large. Seu apelido remonta, imediatamente, à noção de sem lei ou fora da lei, do latim *a-lex*; seu prenome, Alexander, remonta à idéia de “defensor dos homens”, do grego, *aléxo-andrós*; e, finalmente, seu nome completo remonta à figura histórica de Alexandre, o Grande, célebre difusor da civilização – isso, é claro, para não falar nas óbvias conotações fálicas envolvendo a “largura” de Alex, que ele, aliás, trata de proteger com aquela indefectível colhoneira, um dos mais extravagantes adereços de sua indumentária.

Uma articulação entre os múltiplos sentidos contidos no nome do protagonista do filme revela que a ultraviolência por ele praticada, cujos alvos principais são sempre representantes da tradição e da lei paterna, pode ser encarada como uma forma de resistência à mais-repressão ou mais-castração embutida nessa lei e, portanto, como um modo de defender os homens contra as forças desumanizadoras contidas no processo civilizatório em meio ao qual se viu lançado.

Com o intuito de fazer jus à sua vocação de defensor dos homens contra a violência da lei, Alex incorpora o projeto de vanguardas históricas como o dadaísmo e o surrealismo e, ao longo dos primeiros 40 minutos do filme, com a ajuda da câmera de Kubrick e de seus 3 drugues, realiza uma série de ações violentas que, a seus olhos, outra coisa não são que verdadeiras performances, isto é, modos de transposição da arte para a práxis vital, que colocam em xeque a autonomia da arte, promovendo uma intensificação das forças vitais

<sup>15</sup> Cf. SEESLEN, G. e JUNG, F. *Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren, 1999, p. 196: “Alex aparece como caricatura de todos os dadaístas, surrealistas e artistas performáticos, que começaram exigindo uma radical subversão de todos os valores, mas acabaram sucumbindo, eles próprios, à lógica que se propunham a combater. O que *Laranja mecânica* investiga não é apenas a contradição entre a liberdade do indivíduo e a violência social, para a qual parece não haver conciliação possível, mas também o conceito de modernidade estética como perturbação e, simultaneamente, como parte integrante do Estado.”

\*\*\*

<sup>16</sup> Esta é, ao menos, a interpretação de Kubrick, ao filmar de modo pungente a desagregação da memória de HAL no momento da sua “morte”, quando ele se recorda de uma canção aprendida na infância.

e combatendo a apatia que contamina o seu entorno, a começar pelo comportamento de seus pais biológicos.

O filme começa com um primeiríssimo plano do olhar de Alex, que, como logo se tornará evidente, mimetiza o olhar de seu principal modelo, Ludwig van Beethoven, cujo pôster adorna o seu quarto e cuja música o transporta para aquelas mesmas alturas que ele busca com suas ações. Estabelecido o ponto de vista do narrador, cujo olho direito é realçado por uma forte maquiagem e cílios pretos falsos, que propõem uma analogia com o olho da câmera de Kubrick, esta recua lentamente e somos introduzidos ao seu contexto imediato: juntamente com os seus drugues, ele está numa espécie de palco ao fundo da “Leiteria Korova”, tomando o seu leite com mescalina sintética (*Milk plus vellocet or synthemesc or drencom*) e preparando-se para mais “um pouco da boa e velha ultraviolência”. O ambiente da leiteria freqüentada pelo coletivo de Alex é claramente inspirado na *Pop Art*, com esculturas de mulheres nuas à moda de Allen Jones servindo como mesas e os seus seios funcionando como fonte de leite – e não de cerveja, como é praxe na propaganda brasileira, não menos fecunda em mulheres-objeto.

Na cena seguinte passada dentro de um pequeno túnel com uma iluminação que remonta, diretamente, ao expressionismo alemão, deparamos com as sombras dos quatro jovens caindo sobre um velho bêbado que entoava “Molly Malone”, canção popular de sua Dublin natal. Em OFF, ouvimos a explicação de Alex: “Uma coisa que nunca suportei é ver um bêbado velho e imundo uivando as imundas canções de seus pais e fazendo ‘blurp, blurp’ toda hora, como se houvesse uma velha orquestra imunda em suas vísceras.” Nos momentos que antecedem o anunciado espancamento do velho, cuja imagem suja, feia e decadente confunde-se com a imagem que Alex faz das antigas tradições contra as quais se insurge, ainda temos tempo de ouvir o sermão do velho que, iracundo, vocifera: “Acabem logo comigo, covardes desgraçados! Eu não quero viver mesmo! Não neste mundo fedorento! É fedorento porque a lei e a ordem não existem mais! É fedorento porque deixa que os jovens batam nos velhos, como vocês estão fazendo. Não é um mundo onde um velho possa viver. Que tipo de mundo é este, afinal? Homens na lua, homens girando ao redor da terra e ninguém mais presta atenção na lei e na ordem terrestres!” O discurso é tão familiar que chega a ser paradigmático: ecoa a voz das forças conservadoras que, ao mesmo tempo em que afirmam o descompasso entre o progresso tecnológico e o humano, choramingam nostalgicamente a totalidade perdida, alimentando-se da quimera de um paraíso onde a lei e a ordem, os cânones políticos e estéticos, seriam onipotentes, ao passo que a liberdade individual e a correlata originalidade do gênio que não se submete a quaisquer prescrições apareceriam como criminosas. O modo como Kubrick filma toda a cena, guardando uma certa distância do espancamento, mas intercalando-o com um primeiríssimo plano do olhar infantil e malvado de Alex, não deixa dúvidas: o velho merecia apanhar!

Em seguida, Alex e seus drugues chegam ao teatro de um cassino abandonado, cheio de detalhes arquitetônicos grotescos, que a

câmera de Kubrick explora, ao som operístico de *La gazza ladra*, de Rossini. Sobre o palco, vemos Billy Boy, líder de uma gangue rival, e seus quatro drugues, “prontos para começar um pouco do velho entra-sai-entra-sai com uma jovem devotchka chorosa” – como didaticamente nos esclarece o narrador. Vindo de onde outrora ficava a platéia, Alex interrompe o rival como o teria feito um diretor insatisfeito com o desempenho de seu elenco. As palavras com que ele chama Billy Boy para a briga não o recriminam pela imoralidade de seu ato, mas sim pela sua feiúra, imundície e falta de gosto: “Ora, ora, ora, se não é o gordo e fedorento Billybode, Billyboy em peçonha! (E, numa paródia da linguagem shakespeariana:) *How are thou?* Como vai você, ó garrafa lambuzada de óleo barato e fritura?”.

Como já ocorrera na cena do espancamento do velho, em que a perspectiva estetizante de Alex sobrepõe-se a qualquer outra, Kubrick encena o estupro como Alex o vê, isto é, como um balé bizarro e intoleravelmente feio, seja pela incapacidade dos dançarinos, seja pela sua falta de sentido estético. Essa falta será corrigida na cena da briga, coreografada como uma dança contemporânea, que mostra a superioridade estética de Alex e seus drugues sobre o bando rival. A câmera e a montagem de Kubrick, agora, bailam com os dançarinos, não apenas borrando os limites entre o palco e a platéia, como também parodiando, ao longo da briga, diversos movimentos do balé clássico, que, ao serem descontextualizados, adquirem um novo vigor.

A verdadeira lição do vanguardista Alex ao cafona Billy Boy, que sequer sabe escolher a roupa mais adequada a cada situação – o clichê da associação entre estupro e emblemas nazistas não terá escapado ao apurado gosto do narrador –, ocorrerá na cena seguinte, quando, depois de roubarem um carro e horrorizarem os outros motoristas em uma bucólica estrada rural, “nossos heróis” chegam a um verdadeiro lar doce lar burguês: pelo menos é isso, HOME, que se encontra escrito em uma grande placa de neon diante da casa que será o cenário da próxima performance do líder do grupo. Fingindo precisar usar o telefone por causa de um “terrível acidente”, Alex e os seus drugues acabam conseguindo invadir a casa. Como virão a saber mais tarde os espectadores, seu dono é F. Alexander, um escritor subversivo casado com uma mulher bem mais jovem, alguém que justamente por compartilhar o mesmo nome de Alex aparece como a sua mais evidente figura paterna: as outras seis sendo o apático pai biológico, o lascivo agente da condicional, o ambíguo capelão da prisão, o guarda fascistóide com bigodinho *à la* Hitler, o científico Dr. Brodsky e, finalmente, o pragmático Ministro do Interior. Reconhecendo F. Alexander como uma espécie de pai, Alex acaba por tratá-lo do mesmo modo como os pais merecem ser tratados – ao menos desde Cronos e Urano. Não apenas invade sua casa portando uma máscara com um grande pênis no lugar do nariz, mas destrói o seu trabalho intelectual, derrubando suas estantes de livros e sua máquina de escrever, como se essa não fosse uma maneira eficaz de autodefesa contra a violência da civilização.<sup>17</sup> Em vez da pena, Alex prefere mesmo a espada, ou melhor, taco e colhoneira. E, para castrar de uma

<sup>17</sup> Embora Kubrick omita essa informação, Burgess justifica o título de seu romance justamente nesse episódio: *Laranja mecânica* era o título do livro que estava sendo escrito por F. Alexander. Explica-nos o narrador: “Sempre tive a maior admiração por aqueles que sabem escrever livros. Então olhei a folha de cima e lá estava o nome – LARANJA MECÂNICA – e eu disse: – Mas que título glupi. Onde já se ouviu falar numa laranja mecânica? – Então eu li um malenque alto fazendo um tipo de goloz alta de pastor: ‘A tentativa de impor ao homem, uma criatura evoluída e capaz de atitudes doces, que escorra suculento pelos lábios barbados de Deus no fim, afirmo que a tentativa de impor leis e condições que são apropriadas a uma criação mecânica, contra isto eu levanto minha caneta-espada...’” (Cf. BURGESS, A. Op. Cit., p. 24).

vez por todas a ameaça da castração, ele obriga o escritor a assistir, em estado de absoluta impotência, ao estupro de sua mulher. Ocorre que o estupro, e aí mais uma vez a câmera de Kubrick identifica-se com o olhar de Alex, não é filmado sob uma perspectiva moralizante, que privilegia a identificação com a vítima, mas, ao contrário, sob a perspectiva estetizante de Alex, para o qual o horror de qualquer cena está apenas em ser mal encenada – o que, evidentemente, não é o que ocorre na performance de um artista tão genial quanto ele se julga. Uma performance que, descontextualizando a famosa canção *Singing in the rain*, imortalizada por Gene Kelly no filme homônimo, realça as virtualidades violentas de sua coreografia – em vez de chutar a água, Alex chuta a barriga de F.Alexander – e, sobretudo, desespirtualiza a sua letra, escarnecendo da compreensão burguesa do amor romântico vendida pelos estúdios hollywoodianos e levando ao pé da letra o que é estar “*ready for love*”.

Nessa performance, além da relação paródica com a tradição, da relação irônica com o clichê e da descontextualização alegórica, Alex introduz um outro elemento radicalmente subversivo e central para as vanguardas históricas que inspiraram os artistas contemporâneos: a ênfase na materialidade do corpo, em detrimento da dicotomia metafísica que privilegiava o espiritual na arte.

Como, para Kubrick e Alex, o importante na cena do estupro são as preliminares, um corte seco nos reporta diretamente do close do rosto da mulher de F.Alexander de volta à “Leiteria Korova”, onde Alex e seus drugues foram tomar a saideira. Nessa breve cena, torna-se visível a consciência que Alex tem de si mesmo como um artista de vanguarda, à diferença de seus drugues, que não têm qualquer consciência das motivações estéticas de suas ações. Conta-nos o narrador: “Havia uns sofistas da TV perto da gente, rindo e govoritando. A devotchka esmecava sem se preocupar com os males do mundo. Aí, o disco do estéreo tocou sua última nota e, no curto silêncio antes da próxima música, ela repentinamente começou a cantar. E foi por um momento, meus irmãos, como se um grande pássaro voasse para dentro da leiteria. Senti todos os pelinhos malenques do meu plote ficando arrepiados, calafrios subindo e descendo como malenques e lentos lagartos, porque eu conhecia aquilo. Era um trecho da gloriosa Nona, de Ludwig van.”

Justamente no trecho da “Ode à alegria”, de Schiller, que, conjugado à música de Beethoven, Nietzsche vê como exemplar para a promoção do êxtase dionisíaco<sup>18</sup>, Dim, o drugue animalesco, interrompe a cantora com uma impertinência verbal, a sonora imitação de um flato. Alex imediatamente o castiga, com o seu taco, dizendo que fez aquilo porque Dim era “um bastardo sem modos, sem a mais pálida idéia de como se comportar em público.” O que soa como uma ironia, vindo de alguém que acabou de praticar um estupro, confirma não obstante a visão que Alex tem de si mesmo: ele sabe se comportar em público, sabe sempre o que fazer diante de seu público, nesse mundo que para ele é um palco. Se seu comportamento pode aparecer como violência gratuita, é apenas porque a maior parte das

<sup>18</sup> Cf. NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 31: “Se se transmuta em pintura o jubilo hino beethoveniano à ‘Alegria’ e se não se refreia a força da imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco.”

peças não é capaz de diferenciar a verdadeira arte – que, para efetivamente transformar, precisa transtornar – da falsa – que, para permitir a conservação do *status quo*, precisa preservar a sua autonomia e o seu caráter de objeto de contemplação ou, conforme o caso, puro entretenimento.

A paulada em Dim, motivada pela sua incompreensão do projeto estético de que fazia parte, é o momento em que se dá o definitivo isolamento de Alex. No reencontro com os seus drugues, no dia seguinte, fica evidente que Dim e Georgie, que tampouco entendia o alcance das ações do grupo, haviam se unido para tirar Alex do comando. Georgie, o materialista, está cansado de ações pouco rentáveis e aparentemente inúteis. Diz a Alex que está na hora de crescer, isto é, de planejar verdadeiros assaltos e depois vender os despojos para atravessadores. Pragmaticamente, porém, utiliza a força bruta de Dim como garantia última para a “racionalidade” de seus argumentos. Alex, espremido entre o risco de uma recaída na pura animalidade e o risco ainda maior de uma subserviência à mesquinha razão calculadora, tem uma súbita inspiração e, performaticamente como é de seu feitio – o fato de que Kubrick filma toda a cena em câmera lenta ajuda bastante! –, espanca Dim e Georgie, no caminho entre a sua casa e a “Leiteria Korova”, para, em seguida, jogá-los em um lago e assim esfriar os seus ânimos. Momentaneamente, portanto, recobra a liderança, mas para se mostrar generoso e reconquistar a simpatia dos rebelados, aceita invadir a casa sugerida por Georgie, um spa isolado cuja dona, que estaria sozinha naquela noite, era uma colecionadora de gatos e obras de arte.

Ao penetrar sozinho nos domínios da *CatLady*, uma “ptitsa rica” que não caíra no truque do acidente de carro, Alex se vê a um só tempo sem a sua platéia habitual e cercado por obras de arte que, apesar de sua pretensão de serem vanguardistas, representam para ele a perversão burguesa de sua revolta. Não apenas porque a colecionadora diz que o obsceno pênis gigante que Alex insiste em ridicularizar é “uma obra de arte muito importante”, mas sobretudo porque, além de chamar de arte as pinturas eróticas e sádicas que inundam as paredes de sua casa, ela resolve atacar Alex, com um pequeno busto de Beethoven, com o qual se importa muito menos – heresia das heresias! – do que com as obras contemporâneas que coleciona. Ao contrário de todas as outras mulheres do filme, além disso, a *CatLady* não aceita passivamente a posição de objeto, parece não temer Alex, não pára de chamá-lo de “fedelho” e, traíndo a ideologia de sua classe, de “miserável inseto das favelas”, chegando mesmo a acertá-lo com o pequeno Beethoven. Conclusão: para que Alex possa continuar levando a sério a sua revolta e a sua arte, ele precisa calar uma matrona que, ao se apropriar de sua insurreição contra a tradição e ao reconvertê-la em obra de arte autônoma que só serve para adornar as paredes das casas da burguesia, merece morrer. A *CatLady* acaba morrendo na paradoxal situação da burguesa amante de arte contemporânea: teme pela obra-propriedade que será destruída e teme a propriedade-obra que irá destruí-la.<sup>19</sup> Mas, ao morrer, precipita a

<sup>19</sup> Cf. SEESLEN, G. e JUNG, F. Op. Cit., p. 197.

queda de Alex que, traído pelos comparsas que estouram uma garrafa de leite em sua cabeça tão logo ele sai da casa da colecionadora, é preso e, doravante, no lugar do glorioso Ludwig van, será submetido à técnica Ludovico de docilização.

O fato de que Alex caia nas mãos do Estado logo após deixar os domínios da *Catlady* não pode ser reputado casual: se a dondoca colecionadora de arte representava um tipo de apropriação que tornava inócuo o projeto estético vanguardista corporificado por Alex, o Estado realizará a sua própria tentativa de neutralizar o perigo por ele encarnado, reformando-o até transformá-lo num homem conformado. Cumpre investigar se Alex conseguirá resistir ao poder do Estado como resistiu – ou pelo menos tentou resistir – ao terrorismo curatorial da “mulher-gato”.

## 2. Retrato do artista quando jovem cão

Se, na primeira parte deste texto, pudemos descrever todas as atrocidades cometidas por Alex – os espancamentos (do velho bêbado, da gangue de Billy Boy, de F. Alexander e de seus próprios drugues), o estupro (da mulher de F. Alexander) e mesmo o assassinato (da *Catlady*) – como verdadeiras performances artísticas, fiéis ao projeto vanguardista de promover “a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital”<sup>20</sup>, isso se deve tanto à posição do narrador no romance de Burgess – a opção por um narrador em primeira pessoa é quase sempre um convite à identificação – quanto sobretudo às lentes de Kubrick, que estetiza despididamente a violência praticada por Alex e seus drugues.<sup>21</sup> Entretanto, não faríamos justiça à complexidade da obra se simplesmente ignorássemos a ironia que a caracteriza e perpassa todas as falas do narrador. Afinal, por mais que concedamos que Alex se compreende como um artista de vanguarda, inspirado pela dionisíaca música de Beethoven, é impossível fechar os olhos ao que há de terrível em suas ações: o fato de que ele sempre volta a sua ultra-violência contra os mais fracos, perdendo de vista o real inimigo, o qual, como ele logo aprenderá, não comete o mesmo erro, jamais relaxando a sua vigilância sobre ele, como lhe diz textualmente o seu obscuro agente da condicional, no dia seguinte ao da briga com a gangue de Billy Boy.

Nesse sentido, por mais que o filme o apresente como um artista de vanguarda, nisso operando de modo muito mais radical do que o livro – basta lembrar que a performance mais importante do filme, quando Alex interpreta à sua maneira *Singing in the rain*, não está no romance e nasceu de uma idéia que Kubrick teve durante as filmagens –, ele é igualmente apresentado como alguém que “não faz qualquer tentativa de esconder de si mesmo e de seu público as suas corrupção e maldade. Ele é a própria personificação do mal. (...) E era absolutamente necessário dar relevo à brutalidade de Alex pois, do contrário, haveria confusão moral com relação ao que o governo faz com ele. Se ele fosse menos vil, sempre se poderia pensar que ‘obviamente, ele não deveria ser submetido àquele condicionamento psicológico, horrível demais, e que no fundo ele não era tão mau

<sup>20</sup> Cf. BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008, p. 113: “Resumindo, os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual. A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital.”

<sup>21</sup> Em entrevista ao *New York Times* à época do lançamento do filme, Kubrick explicou que “parte do desafio artístico era apresentar a violência como Alex a experimenta subjetivamente. Se fosse dada ao espectador a possibilidade de sustentar um olhar moralista, desaprovador, estaria perdida a força subversiva contida na trajetória do personagem.” (Cf. McDOUGAL, S.Y. (Org.) *Stanley Kubrick's A clockwork orange*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.)

assim'. Por outro lado, quando o mostramos cometendo uma série de atrocidades e, ainda assim, somos capazes de perceber o imenso mal que lhe é feito por um governo que visa a transformá-lo em algo menos do que humano, sob o pretexto de torná-lo bom, então acho que a principal idéia moral do livro fica clara.”<sup>22</sup>

Em outras palavras: se por um lado o charme, o humor e a inteligência de Alex o aproximam de Ricardo III<sup>23</sup> e de diversos artistas de vanguarda violentos e degenerados como ele – *entartete Künstler*, vale lembrar, é como os modernistas costumavam ser chamados no 3º Reich –, permitindo que nos identifiquemos com a sua louvável resistência às tendências totalitaristas da ordem constituída, por outro lado ele e o seu grupo de jovens arruaceiros tornam-se facilmente instrumentos dessa mesma ordem. Como outrora os jovens cooptados pela Juventude Nazista, por exemplo, eles recusam a luta no campo do debate político (sua união não é partidária, mas paramilitar, com direito inclusive a um líder que se impõe pela força); ridicularizam a inteligência (como fica evidente no comportamento de Dim, mas também no de Alex, quando ele destrói o trabalho do escritor F. Alexander, ou quando afirma que “pensar é para aleijados” na cena em que espanca os seus drugues rebeldes); sentem como uma espécie de degeneração a admiração da burguesia pela arte moderna (outra chave de leitura para o episódio da *CatLady*); negam sumariamente toda a tradição, propondo fazer dela uma *tabula rasa* não muito distinta daquela visada pelo tratamento do Dr. Brodsky, na sua lida com a “humanidade” de seus pacientes; e, finalmente, estão sempre prontos a espancar violenta, impiedosa e, por que não, esteticamente aquelas minorias que não correspondem aos seus padrões de limpeza, pureza, beleza.

Feitas essas considerações, se por um momento conseguirmos deixar entre parênteses a interpretação defendida na primeira parte deste texto, na qual Alex era apresentado como um fora da lei justamente porque lutava em nome de uma humanidade distinta da produzida nas fábricas do Estado, virá à tona uma outra camada de leitura de *Laranja mecânica*, na qual Alex e Billy Boy aparecem como jovens arruaceiros protofascistas – o fato de Billy Boy vestir-se com emblemas nazistas não pode ser reputado casual e diz algo também sobre Alex! – que, indiscutivelmente, caberia ao Estado educar.

Mas como o Estado, no filme de Kubrick (e fora dele), concebe a educação? Eis a pergunta que será respondida ao longo da segunda parte do filme, na qual o paralelo entre Alex e Ricardo III ganhará uma nova dimensão: se, na peça de Shakespeare, o rei usurpador (e clarividente) acaba imolado como um porco<sup>24</sup>, em *Laranja mecânica*, Alex acabará tratado como um cão. Mais especificamente, como o cachorro de Pavlov.

As indicações cênicas para o condicionamento pavloviano a que o malfeitor será submetido antecedem, no filme, o tratamento propriamente dito, idealizado por um certo Dr. Brodsky. Tal condicionamento começa, na realidade, ainda na delegacia, quando Kubrick justapõe ironicamente dois distintos hábitos dos policiais ingleses:

<sup>22</sup> PHILLIPS, G. D. (Org.) *Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 128.

<sup>23</sup> Kubrick recorre a essa comparação em todas as entrevistas que deu à época do lançamento do filme. Cf. *Ibidem*, p. 110, 123 e 128.

<sup>24</sup> Cf. SHAKESPEARE, W. *Ricardo III* (Ato 1, Cena III): Rainha Margarida (diz a Ricardo, que tinha um javali em suas armas, que ela interpretará como um porco): “Marcado pelo espírito do mal, aborto, porco devastador, selado ao nascer para escravo da natureza e filho do inferno! Difamador do ventre pesado de tua mãe! Produto maldito dos rins de teu pai! Farrapo de honra! Detestado...”

a tortura e o chá das cinco, revelando o quanto a violência do Estado, apesar de muitas vezes encoberta pela fleuma de seus porta-vozes, é irresistível. Alex, pela primeira vez em todo o filme, termina a cena sem nenhum controle da situação, prostrado no chão depois de uma surra, todo ensangüentado e confrontado com o sorriso escarninho de seu agente da condicional, o primeiro a lhe informar, com uma expressão de júbilo, que ele agora é um assassino, isto é, que ficará doravante inteiramente à mercê do Estado.

Na seqüência do relato, Alex nos conta as palavras que lhe foram endereçadas ao longo do seu julgamento, em que, pela primeira vez em todo o filme, ele é forçado a prestar atenção à opinião que os outros têm sobre ele, condição para a domesticação de qualquer animal – ou ser humano, como já nos ensinava Jeremy Bentham. “Depois de um julgamento com vários juízes e um júri, no qual palavras muito duras foram ditas contra este seu amigo e humilde narrador, ele foi sentenciado a 14 anos na staja número 84F”.

Findo o julgamento, Alex chega à sua nova casa. O processo, como em tudo o mais no cinema de Kubrick, perde muitíssimo ao ser descrito, mas algumas indicações se fazem necessárias: o prisioneiro é obrigado a dizer o seu nome completo – e não o apelido que o acompanhava desde o início da película; a revelação do nome em toda a sua extensão – “Alexander De Large” – é imediatamente seguida de sua supressão, já que Alex é convertido em um número, 655321, que será sua única identidade na prisão, lembrete contínuo de que ficar inteiramente à mercê do Estado implica a perda da própria singularidade e, quiçá, da própria humanidade; finalmente, enquanto entrega todos os seus pertences à guarda do Estado e fica inteiramente nu, como alguém pronto para renascer, Alex é obrigado pelo guarda da prisão, com o bigodinho à la Hitler, que comicamente só fala gritando, a respeitar os limites estabelecidos pela ordem constituída. A exigência de autolimitação imposta pela tirania da lei é comentada, de maneira especialmente caricatural, numa cena em que, a despeito de seu caráter arbitrário e nada pragmático, Alex é constrangido a não ultrapassar uma linha desenhada no chão, sendo forçado a assinar um papel com o braço muito esticado, o que, aliás, também o priva da possibilidade de ler o que está assinando.

Mas, na prisão, nem tudo são pedras. Se, por um lado, Alex é obrigado a conviver com os pervertidos mais infames, que não se cansam de mandar beijinhos lascivos para aquele “sangue novo no pedaço”, por outro ele logo fica amigo do capelão, de quem espera algum tipo de ajuda ou proteção. Depois de dois anos como uma espécie de coroinha da prisão, vemos que ele já decorou longas passagens do Livro Sagrado. Mas, ao contrário do que seria de se esperar de um criminoso efetivamente convertido, Alex interpreta a seu próprio modo as cenas sagradas e Kubrick mostra-nos o que ele vê ao ler o episódio da crucificação e alguns outros episódios bíblicos: “Li tudo a respeito da flagelação e da coroação com espinhos, e podia me videar ajudando e até mesmo me encarregando da toltchocação e da crucificação, vestido com o melhor da moda romana. Eu não gostava

tanto do resto do livro, que tem sermões demais. Não tem lutas nem o velho entra-e-sai. Eu gostava das partes em que os iaúdes velhos se toltchocavam e depois bebiam o seu vinho hebreu, deitados na cama com as criadas das esposas.”

Depois de dois anos na prisão, Alex continua o mesmo: sob a ótica da primeira parte deste texto, continua sendo um artista transgressor, com a propensão de se relacionar criticamente com os clichês culturais e morais que infestavam o seu entorno – por que identificar-se com os humilhados e ofendidos, no caso, representados pelo próprio Cristo, e não com os bem vestidos soldados romanos, ávidos pelas coisas simples e boas da vida, por sangue e por sexo? Sob a ótica da segunda parte deste texto, no entanto, as fantasias bíblicas de Alex mostram que ele continua tendendo a se identificar com o opressor, com a engrenagem do Estado, no caso, representado por Roma, mesmo quando essa engrenagem tende a esmagá-lo.

Felizmente, porém, depois de dois anos, ele vem a saber de um novo tratamento – ou projeto educacional – que promoveria rapidamente a conciliação sonhada pelos romances-de-formação clássicos: aquela entre os impulsos subjetivos e as exigências objetivas da sociedade, entre o imperativo de auto-determinação e o imperativo de socialização. O Ministro do Interior visita a prisão e, depois de explicar os motivos políticos do novo projeto ao cético diretor que o acompanhava – “O Governo não pode mais se preocupar com teorias penais ultrapassadas. Logo precisaremos de todo o espaço disponível para os prisioneiros políticos.” –, motivos que apontam ironicamente para as tendências totalitárias do novo governo, menos preocupado com os criminosos comuns do que com os dissidentes, acaba escolhendo Alex como cobaia para o tratamento Ludovico, pelas suas impetuosidade, juventude e... maldade.

À revelia do diretor da prisão e do chefe da guarda, com o bigodinho hitleriano, Alex é então conduzido ao Centro Ludovico, onde passará pelo condicionamento necessário, para que possa voltar a viver em sociedade. Basicamente, e aí a crítica de Kubrick ao cinema comercial de sua época, à televisão e à indústria cultural, de um modo geral, não tem como passar despercebida, esse tratamento consiste em submeter Alex a incontáveis sessões de cinema, com o “espectador” sentado na primeira fila, em uma camisa de força, e os médicos e seus equipamentos nas últimas filas, a uma distância segura do sofrimento indizível que impingem a ele. Nessas sessões, nas quais não lhe é dado sequer o direito de piscar os olhos, e muito menos o de virar a cabeça, para não ver o que se passa na tela, o “paciente” é bombardeado com imagens de ultraviolência, estupros, assassinatos, lutas sangrentas e, curiosamente, também com as célebres imagens feitas por Leni Riefenstahl, documentando o congresso do Partido Nazista em Nüremberg, em 1934. O consumo dessas imagens, associado à ingestão de certas drogas experimentais, visam a condicionar o corpo de Alex a ser tomado de uma náusea insuportável, sempre que confrontado com a eclosão de seus próprios impulsos sexuais e violentos, assim, impedindo-o de lhes dar vazão. “A violência é horrível”, diz-lhe uma

das enfermeiras, “agora o seu corpo está aprendendo isso. As pessoas saudáveis reagem à violência com medo e náusea. Agora você está se tornando uma pessoa saudável.”

Apesar do insuportável mal-estar, Alex tenta se comportar como um “bom maltchik” durante o tratamento, sentando-se voluntariamente na “cadeira de torturas”, feliz com a promessa de ser “um homem livre”, em apenas 15 dias. O seu único momento de verdadeira rebelião se dá quando percebe que a música de fundo que acompanha as imagens feitas por Leni Riefenstahl, em *O triunfo da vontade*, é de Beethoven, o 4º movimento da Nona Sinfonia. “Parem, parem, eu imploro! É um pecado! Um pecado! Por favor, parem!” Como os médicos a princípio não entendem o que ele quer dizer, Alex explica: “É um pecado usar Ludwig van desse jeito! Ele nunca fez mal a ninguém. Beethoven só compunha música. (...) Não é justo que eu me sinta mal ouvindo o adorável Ludwig van.” Voltando-se para a enfermeira, o Dr. Brodsky comenta: “Não há nada a ser feito. Talvez seja esse o elemento punitivo. O diretor da prisão vai gostar de saber.” E, voltando-se para Alex: “Você precisa correr esse risco, garoto. A escolha foi toda sua.”

O episódio com Beethoven encerra o tratamento de Alex e aponta em ao menos duas direções, as mesmas duas direções opostas que o filme segue, simultaneamente, desde o princípio, mas que, neste texto, dada a ordem de exposição escolhida, aparecem separadas. Por um lado, incapacitar Alex de ouvir o seu principal modelo estético é literalmente castrá-lo como artista, inviabilizando a sua rebelião naquilo que ela tinha de mais singular, e que desde sempre o distinguiu dos protofascistas puros que são seus drugues Dim e Georgie. Por outro lado, o fato de que a grandiloquente Nona Sinfonia de Beethoven serve – ao menos na montagem de Kubrick – como pano de fundo à estetização da política promovida por Hitler não pode ser reputado casual. É como se a própria admiração de Alex por Beethoven tivesse raízes não apenas estéticas, como parecia à primeira vista, mas também (e sobretudo) políticas. Será que, no imaginário de Alex, a dionisíaca música de Beethoven estaria em condições de promover uma experiência semelhante à que os nazistas costumavam atribuir à música de Wagner, modelo da obra de arte total que deveria ser o Reich de mil anos?

Se o papel de Beethoven na estrutura do filme permanece equívoco, como, aliás, quase tudo em *Laranja mecânica*, o tratamento de Alex tem um resultado unívoco: sucesso total. Como o próprio Ministro do Interior mostrará numa exibição para uma platéia eminente (estão presentes o diretor, o chefe da guarda e o capelão da prisão, além de assessores do Ministro e de toda a equipe médica do Dr. Brodsky), ao fim das sessões de cinema, promovidas no Instituto Ludovico, Alex não apenas se tornou incapaz de ouvir a Nona de Ludwig van, mas sente uma náusea incontrolável quando, agredido, precisa reagir ou, seduzido por uma bela mulher, deseja “jogá-la no chão e fazer o bom e velho entra-e-sai bem selvagem”. No momento mesmo em que é acossado por impulsos violentos ou eróticos, “a

náusea vem rápida como um raio, como se houvesse o tempo todo um detetive na esquina me espreitando.” Mesmo que quisesse, portanto, Alex agora está incapacitado de andar fora da lei – ou da linha, para retomar a metáfora visual utilizada por Kubrick na prisão. Se isso, por um lado, faz com que ele deixe de ser uma ameaça para o Estado e o converte em mais um apático zumbi, como seu pai, pronto para engrossar a linha de produção de uma fábrica ou as fileiras do exército, por outro lado, torna repugnante o seu comportamento sobre o palco (que para ele sempre foi o mundo) e inviáveis as empolgantes performances de outrora.

O paralelismo estabelecido pelo filme de Kubrick parece claro: a incapacidade para a violência gera a incapacidade para a criação, a mudança, a transformação, a arte. E o mais grotesco de tudo no espetáculo dirigido pelo Ministro do Interior é o seu desfecho: ao aplaudir entusiasticamente o sucesso na formação do novo Alex, a platéia endossa a tese de que o fim da liberdade é um preço pequeno a se pagar pelo fim da violência – ao menos da violência de determinados indivíduos contra a ordem estabelecida, já que, para coibi-la, a violência do Estado teria que ser ampliada até o seu paroxismo.

Uma única voz se levanta contra os aplausos da maioria. A voz do padre: “Escolha. Na verdade, esse garoto não tem escolha, tem? O interesse próprio, o medo da dor física levaram-no a esse grotesco ato de auto-humilhação. A sua insinceridade ficou evidente. Ele deixa de ser um malfeitor, mas deixa também de ser uma criatura capaz de escolhas morais! Quando um homem não pode escolher, ele deixa de ser um homem!”

Ao que o Ministro, simpático como todo canalha realmente digno desse apodo, retruca: “Padre, isso são sutilezas! Não estamos preocupados com as motivações ou com o fomento de uma ética mais elevada. Estamos preocupados apenas com a diminuição da criminalidade e com uma solução para a superlotação de nossas prisões. Ele será o seu verdadeiro cristão, pronto a oferecer a outra face, pronto a ser crucificado em vez de crucificar, profundamente enojado até mesmo com a idéia de matar uma mosca! Redenção, alegria ante os anjos de Deus, o importante é que funciona.”

Ao discurso do Ministro, pragmático em seu cinismo, ou cínico em seu pragmatismo, seguem-se aplausos entusiásticos. O próprio Alex sorri contente por ter assistido à refutação das “sutilezas” do padre. Em OFF, ele encerra o segundo ato de sua narrativa com uma frase lapidarmente irônica: “E no dia seguinte, o seu amigo e humilde narrador era um homem livre.”

### 3. Retrato do artista quando célebre

Por mais curioso que isso possa parecer para quem acompanhou as seqüências de introdução ao personagem do padre, que soa sempre ridiculamente fora do tom em ambientes – a prisão e o sarau dos bacanas convidados para assistir à “cura” milagrosa do assassino da *CatLady* – onde a sua pregação só poderá cair em ouvidos moucos – ou, no caso de Alex, ativamente hipócritas –, Kubrick afirma que, sendo

uma sátira, *Laranja mecânica* “finge dizer uma verdade inquestionável, com o intuito de destruí-la. A única exceção à lógica da sátira é o personagem do padre, que expressa a moral da história apesar de ter sido apresentado com algumas das características de um bufão.”<sup>25</sup>

Ainda que consigamos resistir à tentação de polemizar com o diretor do filme, esse estranho depoimento exige que formulemos ao menos três questões, as quais deverão nos conduzir ao desfecho deste ensaio, a saber: 1) qual exatamente seria a “verdade inquestionável” que o filme visa a destruir? 2) qual exatamente seria a “moral da história” que coube ao personagem do padre exprimir (como se ele pudesse ser considerado uma espécie de porta-voz de Kubrick ou mesmo de Burgess)? 3) será mesmo possível afirmar que o filme *Laranja mecânica* tem *uma* moral, *um* sentido unívoco, uma mensagem?

Antes de enfrentar essas questões, cumpre-nos resumir o terceiro e último ato do filme, marcado por uma série de reencontros, nos quais o novo Alex, recém “curado” pelo Estado de suas tendências asociais e transformado no mais novo queridinho da mídia – a notícia de sua soltura aparece em diversos jornais –, será confrontado com todos aqueles que vitimou no primeiro ato do filme. “A estrutura da história”, como explica o próprio Kubrick, “é a de um conto de fadas, na medida em que grande parte do seu charme e a maioria de seus efeitos mais fortes dependem de uma série de coincidências e da simetria do enredo, no qual cada uma das vítimas de Alex reaparecerá para se vingar.” É curioso que Kubrick fale aqui em conto de fadas, já que, como vimos na introdução deste texto, Franco Moretti chama justamente a atenção para o fato de que os romances-de-formação clássicos acabam falando a língua dos contos de fadas. Essa coincidência precisará ser explorada mais adiante, mas voltemos ao enredo.

O primeiro refúgio que Alex busca ao sair da prisão é a casa dos seus pais, filmada para parecer ainda mais kitsch do que no começo do filme. (Vale lembrar que o kitsch pode ser pensado como uma outra forma de perversão da estetização da vida, proposta pelas vanguardas históricas, das quais o Alex do primeiro ato seria um expoente...). No velho quarto de Alex, por exemplo, em vez da imagem de Beethoven, vemos diversas fotos de esportistas musculosos afixadas à parede, cujo dono logo conheceremos. O problema é que os pais desse filho pródigo, acostumados ao trabalho na linha de produção de uma fábrica – o que torna possível compreender, ao menos em parte, a sua radical apatia, mãe do mau gosto –, já o haviam substituído por um outro inquilino, que faz questão de dizer a Alex que é um novo filho para eles, outrora tão mal tratados pelo seu rebento biológico. Nesse mundo em que todos foram reduzidos a números ou a peças de uma engrenagem, nem os filhos são insubstituíveis. Alex tenta agredir o seu sucedâneo, mas a náusea o impede. Vai embora sem saber o que fazer e sem poder contar com os pais, que só querem “se manter longe de problemas.”

Desorientado, à beira do Tâmbisa, é assaltado pela idéia do suicídio, mas, enquanto mira fixamente a água do rio, é reconhecido pelo velho que havia espancado no primeiro ato do filme. Este convoca

<sup>25</sup> PHILLIPS, G. D. (Org.) Op. Cit., p. 122.

uma confraria de mendigos e todos se lançam sobre Alex, com a fúria reprimida da velhice à qual é dada a oportunidade de vingar-se da juventude. Alex, incapaz de reagir, está prestes a morrer sob aquela massa humana, mas felizmente é salvo por dois policiais.

Ao encará-los, nova surpresa: Dim e Georgie haviam se tornado homens da lei. “Impossível”, exclama Alex. “Nada disso”, explica-lhe Georgie, “a polícia é apenas um trabalho para dois [jovens] em idade de trabalhar” – uma indicação do parentesco essencial entre a violência paramilitar daqueles antigos arruaceiros e a violência estatal da polícia. Passada a surpresa inicial, Alex ainda tenta convencer os seus antigos drugues de que os velhos tempos ficaram para trás, de que ele está curado. Mas Georgie retruca que se lembra do suficiente. Ambos o levam então até uma banheira infecta onde a polícia costumava torturar os seus presos e se vingam impiedosamente dele – a banheira, evidentemente, é uma referência ao lago da primeira parte do filme, no qual Alex jogou os dois drugues rebeldes depois de espancá-los.

Quase morto, Alex é abandonado pelos dois, mas consegue arrastar-se até uma casa próxima, que ostentava um letreiro de neon à porta: HOME. Desorientado como estava, ele sequer percebeu tratar-se da casa de F. Alexander, escritor cuja mulher estuprara no começo do filme e que como viria a saber faleceu em virtude do ocorrido. O escritor, por sua vez, ficara aleijado. A princípio apreensivo Alex logo relaxou, pois se lembrou que, nas performances daquele tempo, costumava trabalhar mascarado. O escritor opositorista que reconheceu Alex como o criminoso manipulado pelo Governo, sobre o qual lera nos jornais, logo pensou em diversas maneiras de usá-lo politicamente para produzir a queda do Governo. Mas, quando totalmente relaxado na banheira, Alex se entregou ao prazer vadio de entoar uma canção, pôs tudo a perder, já que a canção que lhe ocorreu e que ele começou a cantar, cada vez mais animadamente, foi justamente *Singing in the rain*. Ao reconhecer o seu algoz, os planos do escritor mudaram e, munido de informações precisas sobre a aversão de Alex à Nona, decidiu provocar o seu suicídio. Encarcerou-o num quarto no terceiro andar de uma casa, com a Nona Sinfonia sendo tocada em um volume elevadíssimo. Incapaz de suportar aqueles sons que outrora tanto júbilo lhe haviam trazido, Alex acaba mesmo se jogando pela janela. Mas não morre.

Ao despertar no hospital, percebeu que o Ministro do Interior já havia reassumido o controle da situação, prendendo o escritor opositorista e seus comparsas, e providenciando para Alex um tratamento tão bom que incluía até mesmo desfazer o condicionamento ao qual fora submetido pelo Dr. Brodsky, sobre o qual recaiu toda a culpa, quando o novo projeto do governo para combater a criminalidade passou a ser achincalhado pela opinião pública. Em troca de tratamento tão atencioso a um Alex agora duplamente castrado, com as duas pernas e os dois braços quebrados e incapaz de levantar-se da cama, o simpático Ministro do Interior só pediu um favor: que Alex manifestasse publicamente o seu apoio ao Governo.

Alex atendeu ao pedido do Ministro e o filme termina com os dois abraçados, sendo fotografados sorridentes por uma miríade de jornalistas, depois de Alex, literalmente, comer na mão do Ministro. Antes dos créditos finais, Kubrick faz ainda um último comentário, fundamental para a compreensão da interpretação do romance de Burgess apresentada na primeira parte deste ensaio: ele mostra Alex encenando uma relação sexual “bem selvagem”, com uma mulher loura, diante de um público com roupas vitorianas, que permanece bem comportado e apático até mesmo diante daquela performance pretensamente tão transgressora. “É, eu estava mesmo curado”, ainda nos diz jocosamente o narrador, antes do fim, quando, junto com os créditos, ouvimos a gravação original de *Singing in the rain*.

Retomando, agora, as três questões formuladas, a partir do depoimento de Kubrick – 1) qual seria a “verdade inquestionável” combatida satiricamente pelo filme?; 2) qual seria a “moral da história” contida na trajetória de Alex?; e 3) o filme *Laranja mecânica* tem mesmo *uma* moral? –, talvez seja possível afirmar que as duas primeiras são complementares e, no filme, aparecem corporificadas pelos dois personagens que mais didaticamente encenam o conflito ideológico que interessava ao cineasta: de um lado, a figura do Ministro; de outro, a do padre.

Como ficou evidente, na cena que encerra o segundo ato do filme e a segunda parte deste ensaio, na qual ambos digladiaram-se pela “alma” de Alex, o Ministro, um dos pilares do governo com tendências totalitaristas, que queria esvaziar as prisões dos prisioneiros comuns para enchê-las com dissidentes políticos, acha que o problema da liberdade humana é não apenas irrespondível, mas supérfluo. “Padre, isso são sutilezas!” Sua posição, que, aliás, vai ao encontro do título da obra, é que “só importa o que funciona”, de preferência com a mecânica precisão de um relógio. Em outras palavras: em nome da lei e da ordem, da paz e da segurança, o terrorismo de Estado, desde que funcione, é não apenas permitido, mas desejável. Falar em educação, em direitos humanos, na necessidade de lidar com os problemas sociais, sem reduzir excessivamente a sua complexidade, é coisa de intelectual decadente e defensor de bandidos! Eis a inquestionável verdade (BOPEana) combatida satiricamente pelo filme.

Servindo de alternativa ideológica a esse duvidoso pragmatismo, o padre faz jus à batina e defende entusiasticamente a idéia de que o livre-arbítrio é o predicado mais essencial à condição humana. “Quando um homem não pode escolher, ele deixa de ser um homem!” A liberdade, sob essa ótica, aparece como o Bem supremo, como condição fundamental para a dignidade humana, e precisa ser defendida, mesmo que isso implique a permissividade com relação a inevitáveis afrontas à lei e à ordem. A posição do padre é, decerto, mais simpática do que a do Ministro, já que pressupõe a perfectibilidade do homem e, portanto, valoriza a educação, ainda que tenda a confundir educação com conversão espiritual. O problema é que, assim como o seu Deus, essa liberdade pensada como absoluta ausência de condicionamentos é quimérica, porque incompatível com a

situação histórica do filme e com todas as descrições mais contemporâneas da condição humana, seja em Marx, em Freud, em Nietzsche, em Heidegger ou em Adorno. Se, em 1886, Nietzsche já se referia ao livre-arbítrio como uma “teoria cem vezes refutada”<sup>26</sup>, fica difícil aceitar que, como afirmou Kubrick, a “moral da história” por ele filmada possa ser confundida com a posição do padre.

Em todo caso, oscilando entre esses dois amores, a liberdade irrestrita e o Estado plenipotenciário, reencontramos Alex. Para além dessas pretensas “verdade inquestionável” combatida pelo filme e “moral da história” por ele endossada, para além de qualquer contraposição didática entre indivíduo e sociedade, violência privada e terrorismo do Estado, o irônico desfecho da trajetória de Alex não deixa de roçar a tragédia. Afinal, em nenhuma das duas leituras aqui propostas, por mais antagônicas que à primeira vista pudessem parecer, foi dada ao personagem qualquer possibilidade de autodeterminação. No mundo de Alex, nunca houve escolha.

Encarado como protofascista, *Führer* de uma gangue que repetia, em miniatura, os procedimentos terroristas do Estado, ele já desde sempre fora capturado pela violência institucionalizada, que mimetizava cegamente sem se dar conta de que “a boa e velha ultraviolência” nada mais era do que a outra face daquela apatia que capturara os seus pais biológicos.

Encarado como artista de vanguarda, seu destino curiosamente acaba sendo o mesmo. Afinal, se a princípio reage violentamente à violência do Estado, com performances subversivas que defendiam aquele resto de humanidade que parecia resistir mesmo em tempos de “mobilização total”, de mecanização da vida e do homem, quando finalmente, com a ajuda do Ministro do Interior, consegue se curar das seqüelas da técnica Ludovico que lhe fora imposta por esse mesmo Ministro, o que faz Alex? Ao som da Nona de Ludwig van, tocada no potente estéreo com o qual o Ministro selara a nova aliança entre os dois, ele sonha uma derradeira performance: uma relação sexual “bem selvagem” ou talvez mesmo um estupro estetizado, como aquele da mulher de F. Alexander. À primeira vista, a última cena do filme parece apenas indicar que o velho Alex, de fato, conseguiu curar-se da cura. Essa interpretação, porém, infelizmente é enganosa, já que, à diferença do que ocorria quando ele era de fato um artista identificado com o projeto das vanguardas, agora Alex sonha para si um público cultivado, bem vestido e comportado, que saberá apreciar a “arte” sem se deixar, em qualquer medida, transtornar e muito menos transformar por ela. Nesse momento, em que Alex sonha a sua inserção no mercado, através da produção de obras de arte autônomas que agradam os “cartolas”, o fracasso do seu projeto vanguardista original já se apresenta como irreversível: sua nova obra não consegue mais borrar os limites entre a vida e a arte. A última cena do filme mostra que o preço do sucesso, da fortuna e da celebridade em tempos de terrorismo curatorial é a alienação do “artista”, que precisa fingir que não vê a sua sujeição ao Estado e a uma platéia vitoriana para continuar a ostentar suas pretensas liberdade, criatividade e originalidade.

<sup>26</sup> NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 23.

Assim, ao cabo do filme de Kubrick, a arte não aparece mais como o refúgio dos impulsos sexuais e violentos que, embora não possam ser negados, poderiam ser sublimados, de modo a possibilitar uma solução de compromisso entre a liberdade individual e a harmonia social. Contra a pseudomaioridade “burguesa” que fala a linguagem dos contos de fada, Kubrick coloca-nos diante de um beco sem saída. Mais do que questionar o projeto educacional implícito nos romances-de-formação clássicos, ele questiona a própria possibilidade da *Bildung*, em um mundo onde nem mesmo o criador mais violento e original consegue abalar as estruturas de poder e a apatia de seus bem educados espectadores.<sup>27</sup>

E então, o que é que vai ser, hein?

### Referências bibliográficas

- . BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- . BURGESS, A. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.
- . CONRAD, J. *Coração das trevas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- . GOETHE, J. W. v. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- . HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- . McDOUGAL, S. Y. (Org.) *Stanley Kubrick's A clockwork orange*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- . MORETTI, F. *The way of the world: the Bildungsroman in european culture*. London: Verso, 1997.
- . NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- . \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- . PESSOA, P. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Rocco, 2008.
- . PHILLIPS, G. D. (Org.) *Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- . SEESLEN, G. e JUNG, F. *Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren, 1999.
- . SELBMANN, R. *Der deutsche Bildungsroman*. Weimar: Metzler, 1994.
- . SHAKESPEARE, W. *As you like it*. London: Magpie Books, 1992.
- . \_\_\_\_\_. *Ricardo III*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

<sup>27</sup> Valeria a pena discutir se o violento Alex da primeira parte do filme conseguia transformar a ponto de transformar os seus “espectadores”. O velho mendigo, por exemplo, entregue à bebida, à nostalgia e à passividade, no começo do filme, consegue a energia necessária para agir e se vingar de seus algozes apenas depois de ser espancado. O mesmo acontece com F. Alexander, que troca a caneta pela espada. É certo, porém, que essa linha de argumentação dá margem a afirmações no mínimo perigosas, como aquele célebre depoimento de Karlheinz Stockhausen, segundo o qual “o atentado de 11 de setembro foi a maior obra de arte de todos os tempos”. Será possível que o terrorismo tenha se tornado o último modelo para uma arte que resiste a se deixar converter em mercadoria?