

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

ALINE PETERSON DOS SANTOS

**O PROTAGONISTA NAS LARANJAS MECÂNICAS: UM
TCHELOVEK BRATCHNI OU UM MALTCHIK BIZUMNI?**

Porto Alegre

2016



"The Prisoners in A Clockwork Orange" Artista: Selói Peters
Material: Grafite 2B/6B em papel Canson 180g/m² 297x420mm. Pintura digital.

ALINE PETERSON DOS SANTOS

**O PROTAGONISTA NAS LARANJAS MECÂNICAS: UM
TCHELOVEK BRATCHNI OU UM MALTCHIK BIZUMNI?**

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito para a obtenção do título de
Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de
Lima e Silva

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Aline Peterson dos

O protagonista nas laranjas mecânicas : um tchelovek bratchni ou um maltchik bizumni? / Aline Peterson dos Santos. -- 2016.
167 f.

Orientadora: Maria Ivana de Lima e Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Protagonista. 2. Burgess. 3. Warhol. 4. Kubrick. 5. Bem VS Mal. I. Silva, Maria Ivana de Lima e, orient. II. Título.



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras



Of.111/2016-PPG Letras Porto Alegre, 02 de maio de 2016.

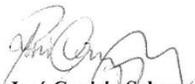
Prezada Aline:

Em nome do Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade, queira aceitar nossos cordiais cumprimentos pela Defesa de sua Dissertação de Mestrado na área/especialidade de Estudos de Literatura/Literatura Comparada, intitulada *O protagonista nas laranjas mecênicas: um tchelovek bratchni ou um maltchik bizummi?*, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS).

A referida Defesa, cuja Banca Examinadora foi composta pelos professores Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino (UFRGS), Dra. Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS) e Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann (Sociologia/UFRGS), sendo presidida pela orientadora do trabalho, ocorreu em 02 de maio de 2016, às 14 horas, nesta Universidade.

Sendo o que tínhamos para o momento e desejando-lhe pleno sucesso profissional, subscrevemo-nos.

Atenciosamente,


José Canisio Scher
Secretário do PPG-Letras
UFRGS

Ilm(ª) a. Sr(a).
Prof(a). **Aline Peterson dos Santos**
Mestrado em Estudos de Literatura

DEDICATÓRIA

Para minha mãe, que com sua ternura, gentileza e apoio tornou minhas tardes de escrita mais doces e agradáveis. Obrigada também por ser a única pessoa na sala a não dormir quando sou eu quem escolhe o filme.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais, pela proteção e amor infinito. Chegamos até aqui de mãos dadas. Sem vocês, muitos sonhos não teriam se realizado. O amor de vocês me orgulha e me fortalece.

Agradeço ao meu irmão, pela amizade que tanto nos une.

À minha orientadora Márcia Ivana, pela dedicação, sensibilidade, amizade e por inspirar seus alunos a fazerem o que amam.

À banca examinadora pelas preciosas contribuições a esse trabalho.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela acolhida e por tornar possível a realização dessa conquista.

Aos amigos quase irmãos, que me proporcionaram muitos momentos divertidos, tornando essa trajetória mais leve.

Aos amigos que conquistei no mestrado, com os quais dividi muitos sentimentos semelhantes, entre eles, alegrias e vitórias.

Agradeço a todos os professores do programa de Pós-Graduação, que, nos proporcionando conhecimento, contribuíram imensamente para a construção desse texto.

À minha gatinha Lili, que durante boa parte do mestrado me fez companhia enquanto eu escrevia, me mostrando que amar é simples e incondicional.

Aos meus familiares, por entenderem a minha ausência.

Agradeço ao universo pela oportunidade de estar aqui, por colocar as pessoas certas no meu caminho, pelas portas que se abrem e por me desafiar continuamente para que eu possa evoluir.

“Como uma pessoa despe as roupas usadas e as troca por novas, assim também o Eu que habita o corpo despe os corpos usados e os troca por novos. Impenetrável, incombustível, insolúvel, inabalável, esse Eu não é permeado, consumido pelo fogo, dissolvido pela água, abalado pelo vento. Eterno, imutável, imóvel, todo penetrante, o Eu é para sempre inalterável”.

Bhagavad-gita

RESUMO

Esta dissertação discute os protagonistas do romance *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, e dos filmes *Laranja Mecânica* e *Vinyl*, de Stanley Kubrick e Andy Warhol, respectivamente, comparando como tais personagens representam o indivíduo em sociedade. Para tanto, se apóia nas teorias de Joseph Campbell, Antonio Candido e Paulo Emílio Sales Gomes, sobre as personagens, e de Ítalo Calvino sobre a Leveza. São analisadas as três obras, para o entendimento das peculiaridades presentes em cada uma das narrativas, bem como a trajetória do protagonista nas três narrativas, até que estas atinjam o desfecho. Os conceitos de bem e de mal, mantidos sob concepções estabelecidas na nossa sociedade, são ameaçados quando o protagonista é submetido à Técnica Ludovico, tratamento que tem o objetivo de diminuir a quantidade de presos nas prisões e que, para isso, retira o poder de escolha do indivíduo, que passa a ser capaz de praticar somente atos de bondade, já que toda a exposição ao mal o leva à dor e ao incômodo insuportável.

Palavras-chave: Protagonista; Burgess; Warhol; Kubrick; Bem VS Mal.

ABSTRACT

This M.A. thesis discusses the protagonists in Burgess' *A Clockwork Orange* and the films *A Clockwork Orange* and *Vinyl*, directed by Stanley Kubrick and Andy Warhol, respectively, comparing how such characters represent the individual in society. The thesis draws on the theories by Joseph Campbell, Antonio Candido, and Paulo Emílio Sales Gomes, concerning the characters, and by Italo Calvino, concerning Lightness. The three works are analyzed aiming at the understanding of the peculiarities present in each one of the narratives, as well as the trajectory of the protagonist in the three narratives, until they reach the end. The concepts of good and evil, maintained under conceptions established in our society, are threatened when the protagonist is subjected to the Ludovico Technique, treatment that has the objective of reducing the quantity of prisoners in jails. For that, it eliminates the power of choice of the individual, who happens to be able to practice acts of kindness only, since all exposure to evil brings him to pain and to unbearable discomfort.

Keywords: Protagonist; Burgess; Warhol; Kubrick; Good *vs* Evil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Álbum *Too Tough to Die*, Ramones (1984), p.31.

Figura 2: Álbum de David Bowie: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), p.32.

Figura 3: Álbum *Velvet Underground & Nico* (1967), p.33.

Figura 4: *Cena 9min 47seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p.72.

Figura 5: *Cena 11 min 59 seg , A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 72.

Figura 6: *Cena 13min18 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p.74.

Figura 7: *Cena 04min 07seg, Vinyl*, Andy Warhol (1965), p. 119.

Figura 8: *Cena 49min 28 seg, Vinyl*, Andy Warhol (1965), p. 123.

Figura 9: *Cena 10 min 56 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 127.

Figura 10: *Cena 11 min 01 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 128.

Figura 11: *Cena 10 min 57 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 129.

Figura 12: *Cena 12min 23 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 130.

Figura 13: *Cena 17 min 34 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 131.

Figura 14: *Cena 20 min 28 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 132.

Figura 15: *Cena 26 min 40 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 134.

Figura 16: *Cena 33 min 37 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 135.

Figura 17: *Cena 45 min 10 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 137.

Figura 18: *Cena 45 min 40 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 138.

Figura 19: *Cena 1h 02 min 52 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 141.

Figura 20: *Cena 2h 00 min 35 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 146.

Figura 21: *Cena 2h 08 min 38 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 147.

Figura 22: *Cena 2h 09 min 18 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 148.

Figura 23: *Cena 2h 13 min 48 seg, A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971), p. 149.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... | 13 |
| 1. O ROMANCE DE BURGESS | 16 |
| 1.1. A ARTE DE HAMLET EM <i>LARANJA MECÂNICA</i> | 26 |
| 1.2. OUTRAS ARTES NO ROMANCE | 30 |
| 2. A ARTE DE ANDY WARHOL | 34 |
| 3. O CINEMA DE STANLEY KUBRICK | 57 |
| 4. A LEVEZA EM <i>LARANJA MECÂNICA</i> | 67 |
| 4.1. LEVEZA NA LINGUAGEM: <i>NADSAT</i> | 68 |
| 4.2. LEVEZA DAS IMAGENS: <i>LARANJA MECÂNICA</i> DE KUBRICK | 70 |
| 4.3. LEVEZA NA VISÃO A RESPEITO DA VIOLÊNCIA: A VIOLÊNCIA RETRATADA SOB O PONTO DE VISTA DE ALEX, NO LIVRO E NO FILME ... | 73 |
| 5. O PROTAGONISTA | 76 |
| 5.1. O PROTAGONISTA COMO EIXO CENTRAL REPRESENTATIVO NA NARRATIVA | 80 |
| 5.2. A CONSTRUÇÃO DO PROTAGONISTA NO ROMANCE <i>LARANJAMECÂNICA</i> E NAS SUAS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS | 86 |
| 5.2.1. A construção do protagonista no romance | 91 |
| 5.2.2 A trajetória do protagonista em <i>Vinyl</i> | 117 |
| 5.2.3. A trajetória do protagonista em <i>Laranja Mecânica</i> de Kubrick | 125 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 150 |
| REFERÊNCIAS | 154 |
| ANEXO | 160 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Analisar uma narrativa é como decompô-la em seus componentes. É a partir do ato de decompor, durante o qual adquirimos o distanciamento necessário para que a análise seja realizada, que obtemos a construção de um significado maior, visto através dos elos que os elementos dessa narrativa formam entre si. De acordo com Umberto Eco, podemos utilizar um filme para analisar uma sociedade. Interrogamos *Laranja Mecânica*, livro e filmes, tentando achar respostas a partir de um conjunto de representações que apontam direta ou indiretamente para a nossa sociedade.

As artes muitas vezes se associam umas as outras. Esse estudo trabalhará com duas delas: a Literatura e o Cinema. Essas duas artes aqui se combinam, mas não no sentido de copiar, e sim, no de adaptar, já que cada uma delas, de naturezas distintas, possui suas próprias particularidades. Cada uma delas será investigada sob suas próprias características individuais.

Para que se efetive essa análise, essa dissertação será composta de cinco capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *O Romance de Burgess*, falará brevemente a respeito da vida do escritor, já que muito da sua própria história se reflete no romance que ele escreveu. O capítulo também nos informará acerca do romance em si, inserindo-o no contexto histórico da época, e discorrendo de maneira breve acerca da linguagem utilizada, criada pelo autor. Além disso, será explicada a divisão de capítulos realizada por Burgess na confecção da narrativa, além de esclarecer a razão para a existência de dois finais para essa mesma narrativa. Além de recordar outros livros que têm como assunto um mundo distópico tal qual há em *Laranja Mecânica*, esse capítulo ainda citará outros personagens da literatura e do cinema que, assim como Alex, mesmo com suas características não aceitáveis, são adorados pelo público. Sob essa perspectiva, haverá um subcapítulo, de título *A arte de Hamlet em Laranja Mecânica*, que falará sobre esse personagem em especial, Hamlet, analisando brevemente sua trajetória através de uma aproximação com a trajetória de Alex. Um segundo subcapítulo, intitulado *Outras artes no romance*, apontará para a presença de

outras artes dentro da narrativa de Anthony Burgess, e ilustrará a influência que o romance tem desde que foi escrito, presente em diversas áreas, como o cinema, a música e a própria literatura.

O segundo capítulo, *A arte de Andy Warhol*, traçará a trajetória do artista, desde a infância até o Cinema Underground, já que *Vinyl*, primeira adaptação cinematográfica inspirada no romance *Laranja Mecânica* e, objeto de estudo nesta dissertação, está inserido nesse gênero cinematográfico. A importância de se conhecer o percurso de Warhol deve-se ao fato de seu cinema, diferente do restante de sua arte, não ser tão divulgado. *Vinyl*, particularmente, é conhecido por poucos. Explorar sua trajetória artística me auxiliará no entendimento acerca da realização de *Vinyl*, desde o modo peculiar como este foi filmado, que se aproxima muito de suas telas devido à posição imutável da câmera, até a música e o local utilizados para a filmagem.

O capítulo intitulado *O cinema de Stanley Kubrick*, terceiro da dissertação, discursará brevemente acerca da infância do diretor, das atividades que inspirariam seu cinema. Logo após, discorrerá acerca do seu trabalho como diretor, apontando seus principais filmes e características cinematográficas, destacando, obviamente, a narrativa estudada nesta dissertação.

O quarto capítulo, intitulado *A Leveza em Laranja Mecânica*, apresentará, sob a perspectiva de Ítalo Calvino em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, o conceito de Leveza dentro de *Laranja Mecânica*. Utilizando o conceito de Calvino para a Leveza, explorarei a linguagem utilizada pelo protagonista, o *Nadsat*, assim como as imagens do filme de Kubrick. O filme de Warhol não será abrangido neste capítulo, já que, por tratar-se de um tipo de filmagem peculiar, com a câmera na mesma posição ao longo de todo o filme, não possui a mesma multiplicidade interpretativa que o filme de Kubrick possui; e também por não utilizar a linguagem *Nadsat*, criada por Anthony Burgess em seu livro e utilizada por Stanley Kubrick em seu filme. O propósito é mostrar a existência da Leveza através da retirada do peso, por intermédio do *Nadsat* e das imagens. Esse capítulo também abordará a leveza contida na própria violência e o conseqüente distanciamento que adquirimos através dessa leveza, já que a violência é retratada através do ponto de vista do protagonista.

O quinto capítulo será o último e mais longo de todos, já que debaterá a respeito do protagonista, objeto principal deste estudo. No início, falarei a respeito dos protagonistas de um modo geral, confrontando-os com Alex Delarge. Tomarei como suporte a leitura do livro *A personagem de ficção*, de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes. No primeiro subcapítulo, intitulado *O protagonista como eixo central representativo na narrativa*, utilizarei a leitura de Joseph Campbell, *O Herói de Mil Faces*, fazendo uma análise da trajetória do protagonista e destacando as características deste que são semelhantes e diferentes das do herói como é visto por Campbell. Há um segundo subcapítulo, de título *A construção do protagonista no romance Laranja Mecânica e nas suas narrativas cinematográficas*, que introduzirá a análise do livro de Anthony Burgess e dos dois filmes realizados a partir dele: *Vinyl*, de Andy Warhol e *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick, focando sempre no protagonista. Nesse subcapítulo, haverá mais três segmentos, cada um analisando o protagonista em uma das narrativas, desde o início de sua trajetória, até o final dela. Cada análise envolverá os atributos da narrativa que está sendo investigada, que possuem naturezas distintas e, por isso, detêm características muito próprias, fazendo com que os pontos ressaltados também se diferenciem muitas vezes. No entanto, todas as análises apresentarão o mesmo objetivo de compreender a trajetória do protagonista e os dois desfechos apresentados no romance e nas narrativas cinematográficas, com o intento de fazer-se pensar sobre a possibilidade de desestruturação do poder de escolha do protagonista. Existiria, de fato, a possibilidade de alterarmos a essência de um indivíduo para ele agir de modo aceitável?

1. O ROMANCE DE BURGESS

“Mas que título glupi. Onde já se vui falar de uma laranja mecânica? – Então eu li um malenk 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 bárbaros de Deus no fim, afirmo que a tentativa de impor leis e condições que são apropriadas a uma criação mecânica, contra isso eu levanto minha caneta-espada...” (BURGESS, *Laranja Mecânica*)

John Burgess Wilson nasceu em 25 de fevereiro de 1917, em Manchester, Inglaterra e cresceu nas cidades de Harpurthey e de Moss Side. Escolheu acrescentar “Anthony” como “nome de confirmação”, já que na tradição católica, a Confirmação, também chamada de Crisma, permite que se inclua um novo nome, geralmente de um santo ou personagem bíblica. Criado no catolicismo romano, Burgess frequentou a Bishop Bilsborrow Memorial School, de 1923 até 1928, e o Xaverian College, de 1928 até 1935, ambos em Manchester. Nessa época, publicou seus contos e poemas de estreia, assim como compôs sua primeira sinfonia, segundo ele próprio, aos 18 anos. Graduou-se em Literatura Inglesa pela Universidade de Manchester em 1940. Viveu em diversos lugares, como Malaya, Malta, Mônaco, Itália e Estados Unidos.

Anthony Burgess se alistou no exército Real entre 1940 e 1946, no Corpo Médico e no Corpo Educacional. Em 1942, casou-se com sua primeira mulher, Llewela Jones. Após a Segunda Guerra, dedicou-se às Letras. Em 1951, escreveu sua primeira peça teatral, mesma época em que redigiu seus dois primeiros romances, *A Vision of Battlements* e *The Worm and the Ring*. Anthony e Llewela se mudaram para Malásia em 1954, pois Burgess começou a lecionar em uma faculdade local. Dois anos mais tarde, ele publicou seu primeiro livro: *Time for a Tiger*, que faz parte de uma trilogia, seguido por *The Enemy in the Blanket* (1958) e *Beds in the East* (1959).

Burgess tornou-se realmente reconhecido pelo romance *Laranja Mecânica*. Contudo, além desse, também escreveu outros 33 romances, tendo escrito também duas autobiografias, poemas, peças teatrais, textos jornalísticos,

textos críticos, além de compor três sinfonias e mais de 150 outras peças musicais. Burgess foi escritor, poeta, dramaturgo, compositor, linguista, tradutor e crítico, evidenciando sua importância em diversas áreas. É possível que esse passeio por tantos meios, de certa forma distintos, mas também semelhantes em muitos aspectos, tenha proporcionado a Burgess diversas formas de escrever e descrever o mundo e a sociedade em que ele vivia. Talvez isso esclareça a existência de tantas formas de arte em seus textos e, singularmente, em *Laranja Mecânica*, especialmente no que se refere à música, muito presente em sua narrativa, e a língua *Nadsat*, criada pelo autor.

Tenho sido mais influenciado pelo teatro do que pelo cinema. Escrevo cenas longas demais para serem representadas sem interrupção no cinema. Mas gosto de imaginar uma cena antes de escrevê-la, vendo tudo acontecer, ouvindo um pouco do diálogo. Já escrevi tanto para a televisão como para o cinema, mas não com muito sucesso. Era literário demais ou algo assim. Os produtores de filmes históricos me chamam para revisar os diálogos, mas eles acabam saindo na forma original... O pessoal de cinema é muito conservador no que se refere a diálogos. Acreditam sinceramente que o entendimento imediato do significado lexical é mais importante do que o impacto do filme e do som carregado de emoção. É considerado mais inteligente fingir que as pessoas do passado teriam falado como nós, se tivessem tido a sorte de saber como fazê-lo, encantados com a oportunidade de visualizar a si mesmas e a seu tempo de nosso ângulo. *The Lion in winter* é considerado uma triunfante solução do problema do diálogo medieval, mas, claro, é apenas vulgar... O romance de Napoleão é difícil do ponto de vista do diálogo, mas meu instinto me diz para usar ritmos e vocabulário que são muito diferentes dos nossos. Afinal de contas, o *Don Juan* de Byron, quase que poderia ter sido escrito hoje. Imagino os soldados falando como os soldados de hoje falam. De qualquer forma, estão falando francês. Quanto ao filme de Napoleão, Kubrick deve seguir seu próprio caminho – que certamente será pedregoso... Os filmes ajudam os romances em que se baseiam, pelo que fico ao mesmo tempo grato e ressentido. A edição de bolso de *Clockworks Orange* vendeu mais de um milhão de cópias nos estados Unidos, graças ao caro Stanley. Mas não gosto de ser visto apenas como um mero criador de filmes. Desejo ser bem-sucedido por meio da literatura pura. Impossível, é claro (BURGESS, 1973).

Mesmo percorrendo tantos campos distintos, o ponto alto na carreira de Burgess foi, definitivamente, *Laranja Mecânica*, seu décimo oitavo romance. A narrativa recebeu o título de *Laranja Mecânica* após Burgess ouvir o termo em um pub londrino em 1945: “As queer as a clockwork orange” (tão estranho quanto uma laranja mecânica). Em um ensaio escrito por ele intitulado *Clockwork*

Marmalade, publicado em 1972, ele confessa ter ouvido a expressão, que fazia parte do vocabulário Cockney (o modo de falar da classe operária britânica), diversas vezes a partir de então. Em uma nota introdutória para *A Clockwork Orange: A play with music*, ele escreveu que o título era uma metáfora para “um ser orgânico, cheio de suco e doçura, de cheiro agradável, que foi transformado em um mecanismo.” Burgess escreveu a narrativa em uma época difícil de sua vida, quando, em 1959, foi erroneamente diagnosticado com câncer, um tumor inoperável no cérebro, com um prognóstico de 1 ano de vida. Esse fato também explica sua intensa produção nessa época, tanto na literatura quanto na música. Além da inconformidade presente em *Laranja Mecânica*, que surge da fúria de alguém que fica sabendo que não lhe resta muito tempo de vida, a intensidade com a qual Burgess passa a escrever está também diretamente relacionada à sensação de pressa e de intensidade que encontramos na narrativa, seja através dos atos de Alex, seja através da música. Aposentado após o diagnóstico, Burgess volta para a Inglaterra, depois de haver passado muitos anos no exterior, e sente estranhamento ao detectar a frieza e a violência urbana. Os problemas com a juventude e as gangues o inspiram a criar *Laranja Mecânica*. Além disso, o romance foi inspirado em um lamentável fato real ocorrido em 1944: o estupro de Lynne, primeira esposa de Anthony Burgess, por quatro soldados estadunidenses. O autor, em *Laranja Mecânica*, explora os mecanismos psíquicos do protagonista, em uma aproximação que parece buscar compreender os agressores de sua esposa, para que o próprio Burgess consiga transcender ao ocorrido.

O romance é considerado uma das mais influentes obras escritas nas últimas décadas. Inúmeras e diferentes manifestações surgiram desde que foi publicada em 1962, sob as mais diversas e criativas visões e em diferentes áreas, entre elas, o teatro, o cinema e a música. *Laranja Mecânica* é um livro polêmico, que apresenta cenas fortes de violência nas mais variadas formas, e que satiriza a sociedade europeia e o próprio mundo moderno. Alex e seus amigos (*druguis*) cometem atos de violência sem um motivo aparente, denominando tais atos de “ultraviolência”. Suas práticas são cometidas com extremo prazer, proporcionando a eles emoções únicas, que eles qualificam como algo *horrorshow*. A exploração da violência humana e o entendimento do que é o bem e o mal, e conseqüentemente,

a escolha entre eles, é assunto complexo e que se encaixa em qualquer época e em qualquer sociedade. A (in)eficiência das autoridades em recuperar indivíduos para então devolvê-los à sociedade mostra algo muito atual. O “Método Ludovico” nada mais é do que uma alegoria usada para representar essa incapacidade, indicando que métodos ineficazes podem devolver para a sociedade algo que está da mesma forma ou pior do que antes. Algo que, muitas vezes, é, de tão intrínseco, irrecuperável.

Anthony Burgess escreveu um dos romances mais polêmicos de todos os tempos. *Laranja Mecânica* é uma distopia atemporal, onde a violência juvenil habitual é considerada praticamente congênita. Uma história fascinante e ao mesmo tempo perturbadora, que cria uma sociedade futurista em que a violência atinge proporções gigantescas e provoca uma resposta igualmente agressiva de um governo totalitário. Sim, o romance de Kubrick fala a respeito do futuro. No entanto, a narrativa não mostra o passado como algo remoto, superado ou até mesmo esquecido, já que a cultura da violência faz parte da sociedade desde muito tempo, proferida através de guerras e da injustiça, em todas as suas formas. Ao contrário, o passado está presente o tempo todo, manifesto em um futuro que o absorve e o perpetua. A distopia presente na obra de Burgess esforça-se em figurar que a violência não pode ser destruída, uma vez que ela faz parte do passado, do presente e do futuro, já que faz parte do próprio ser humano.

Junto a *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley; *1984* (1949), de George Orwell; e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, ícones literários da alienação pós-industrial que caracterizou o século XX, *Laranja Mecânica* permanece entre as distopias mais importantes e influentes de todos os tempos. A obra foi escrita em 1961 e publicada pela primeira vez no ano seguinte. Considerada um marco na cultura do século XX, *Laranja Mecânica* foi, e ainda é, uma fonte de discussões filosóficas, além de ser um livro de grande presença estética, cujas referências perduram até hoje. A obra de Burgess foi escrita na cidade de Hove, na Inglaterra. Burgess havia chegado de volta ao Reino Unido após uma viagem ao exterior e, ao chegar à Inglaterra, percebeu que muita coisa havia mudado: a cultura jovem havia se desenvolvido, influenciando diversos grupos adolescentes. A música, os lugares, a moda, muita coisa estava diferente

desde a última vez que Burgess estivera ali. De todas as mudanças, uma era a mais lancinante de todas: a Inglaterra havia sido tomada por um medo crescente da criminalidade juvenil.

O termo “utopia” significa, literalmente, um “não lugar”, ou seja, o lugar ideal, inexistente, um plano imaginário, irrealizável. O termo tem sua origem no livro *Utopia*, de 1516, escrito em latim por Thomas Morus. *Utopia* foi a principal obra literária do autor, tornando o termo um sinônimo de projeto inatingível, quimera. A obra, que tem como nome completo *Libellus vere aureus, Nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, que significa “Sobre o melhor estado de uma república e sobre a nova ilha de Utopia”, é dividida em duas partes. A primeira faz menção à missão diplomática em Flandres. A segunda parte fala de questões políticas inglesas do século XVI. O livro relata o encontro entre o autor e alguns amigos. Um desses amigos, Rafael Hitlodeo, fora marinheiro nas expedições de Américo Vespúcio, continuando a viajar mesmo após a morte do italiano. Um dos lugares visitados por Hitlodeo foi a “nova ilha de Utopia”. A descrição socioeconômica da ilha referia-se a um lugar que possuía uma sociedade perfeita, idílica e inconcebível na Inglaterra dos “enclousures”. Em *Laranja Mecânica*, o termo é o oposto. A obra apresenta uma sociedade distópica, onde não há expectativa de se encontrar um lugar que é capaz de possuir uma sociedade perfeita, quimérica, utópica. Não há possibilidade de existência, nem mesmo imaginável desse lugar.

Laranja Mecânica impressiona por sua linguagem certeira. Alex nos conta sua história como se estivesse contando para alguém do seu meio. O leitor é, dessa forma, arremessado ao universo ficcional de Burgess, como se fôssemos participantes dos tempos que Alex percorre. Essa forma de falar de Alex é a linguagem do grupo ao qual ele pertence: as gangues de rua da Inglaterra futurista descrita por Burgess. O autor criou essa linguagem tão particular para inserir no universo ficcional de *Laranja Mecânica*, denominando-a *Nadsat*. O termo “*Nadsat*” é uma transliteração para o russo do sufixo da língua inglesa “teen”, que traduzimos na língua portuguesa como sendo algo relacionado à adolescência. O *Nadsat* é, então, uma mistura dos dois idiomas: o russo e o inglês. A linguagem apresenta também outras características. Uma delas faz parte do que Burgess

denominou *rhyming slang*, que é um tipo de gíria rimada produzida pela mistura do *cockney*, com o vocabulário de repetições característico de crianças que estão aprendendo a falar. Outra característica, bastante presente no romance, é o modo “pseudoelizabetano” de falar, ou, como afirmou Blake Morrison em seu prefácio para a edição de 1996 de *Laranja Mecânica*, o inglês “shakespereano ou bíblico”, que produz um rigor formal em muitos diálogos presentes na narrativa.

Algumas edições de *Laranja Mecânica* apresentam um glossário com os termos em *Nadsat* que são encontrados no livro de Anthony Burgess. A ideia de formular um glossário não procedeu de Burgess, e sim do crítico Stanley Edgar Hyman, que organizou tal lista juntamente ao posfácio para a primeira edição americana, de 1963. Segundo Hyman, a linguagem utilizada por Burgess era fascinante. Ainda assim, ele não conseguiu ler o livro sem compilar tal glossário. Nessa edição, Hyman reconhece que o glossário seria “inteiramente não-autorizado.” Anthony Burgess tinha um propósito ao escrever a narrativa utilizando a linguagem *Nadsat*: a de causar estranhamento no leitor. Para que sentisse o incômodo proposto por Burgess, o leitor não deveria servir-se de nenhum guia, nenhuma diretriz. De acordo com o crítico Blake Morrison, Anthony Burgess não consentiu o glossário da edição americana porque “em um romance que tem a lavagem cerebral como tema, ele quis criar sua própria forma de lavagem cerebral”. Essa lavagem cerebral de que fala Morrison, é de fazer com que o leitor seja inserido na distopia de uma forma extraordinária, fora do comum. A forma de fazer isso com o leitor começa pela própria linguagem. A primeira edição brasileira, datada de 1972, da editora Artenova, também trazia o glossário *Nadsat*. Além disso, outras listas foram elaboradas, entre elas, a compilada por Scott McDonald, com a ajuda de Elizabeth Cole, Andy Webb, Kevin Faust e Michael Wargula para o *The Kubrick Site*, que reúne informações a respeito do trabalho do cineasta. No site também podem ser encontrados diversos ensaios acerca da adaptação de Kubrick, como *UK Clock Ticks Again for Kubrick's Orange* e *The Clockwork Controversy*. Há também a lista realizada por Alex D. Thrawn em seu site tributo a Malcolm McDowell, onde são encontrados diversos termos em inglês com sua respectiva tradução em *Nadsat*.

O romance *Laranja Mecânica* apresenta uma Inglaterra imersa na

desagregação social e regida por um governo opressivo, totalitário. O problema da criminalidade provocada pelas gangues é somente um dos obstáculos enfrentados pela sociedade. O incômodo maior está na violência que está impregnada em todos os lados, de todas as formas. Em consequência disso, a própria tentativa de interromper a violência promovida pelos jovens delinquentes é também uma forma de violência. O Tratamento Ludovico, tratamento fictício utilizado por Burgess, ambiciona uniformizar o indivíduo, de forma que ele exerça uma conduta que se encaixe dentro de um determinado corpo social. O nome Ludovico contém uma dupla referência: ao vilão italiano da tragédia de vingança *The White Devil*, escrita por John Webster no século 17, e a Ludwig van Beethoven. O fato de buscar esse ajuste do indivíduo para que todos possam viver em harmonia poderia ser razoável se não fosse o modo como o tratamento pretende produzir esse efeito. O tratamento funciona como uma terapia de aversão assistida, onde o “paciente” é exposto a imagens violentas por um relativamente longo período de tempo. Enquanto assiste às imagens, ele é submetido ao uso de drogas específicas, o que provoca extremo enjoo e a consequente aversão àquele tipo de ato. Ao impor ao sujeito, sob o efeito de tais drogas, imagens de estupros, mortes e assaltos, assim como imagens de outras práticas de extrema violência, como cenas de guerras e espancamentos, esse sujeito acaba por assimilar a sensação com os atos que costumava praticar, tornando-se indisposto e até mesmo incapacitado de realizá-los ou mesmo de testemunhá-los.

A primeira metade dos anos 60 foi marcada por consideráveis transformações mundiais no contexto social, político e econômico. Nos Estados Unidos, alguns eventos foram componentes importantes da década, como a luta pelos Direitos Civis e o assassinato do então presidente John Kennedy. Revoluções libertárias verificaram-se por todo mundo. No Brasil, adveio o golpe militar de 1964, com eventos que sobrevieram ao golpe, como a escolha do novo presidente. Esses eventos serviram como dinamizadores de mudanças na passagem para a segunda metade da década de 60, tendo ocorrido nos mais diversos locais no mundo, tornando a década de 60 uma década significativa para a história mundial. A narrativa de Burgess não se trata unicamente do quadro encontrado na Inglaterra por ele, no momento de sua volta, possuindo também uma forte

influência de outras realidades, como a que o autor encontrou na União Soviética, por exemplo, em uma viagem no ano de 1961. Lá, Burgess encontrou gangues de jovens, entre elas, os *style-boys*, semelhantes aos *hooligans*, aos *mods* e aos *teddy-boys*, gangues de jovens na Inglaterra, cujas ações criminais eram negligenciadas pela polícia, demasiadamente preocupada em crimes ideológicos praticados contra o Estado.

As gangues fazem parte da literatura já há muito tempo. Diversas vezes, não importa a quantidade de crimes que elas cometam, o leitor é seduzido por elas. A arte às vezes tem a maestria de transformar aquilo que na vida real é repulsivo em algo surpreendentemente sedutor, que acaba por cativar aqueles que se aproximam dela de alguma forma. Muitas gangues tornaram-se notáveis ao logo da história através da literatura. Um dos clássicos de Shakespeare, Romeu e Julieta, já continha grupos que eram rivais, advindos de duas famílias oponentes: Os Capuletos e os Montecchios. A peça de Shakespeare inicia na rua, com o desentendimento entre os dois grupos, quando o príncipe de Verona intervém e anuncia que punirá com a morte aqueles que cooperarem para mais uma briga entre tais famílias. Muitas dessas gangues foram retratadas no cinema, o que cooperou para que se tornassem perduráveis ao longo dos anos.

Oscar Wilde dizia que “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”. Acredito que arte e vida interagem entre si, em variados contextos sociais, econômicos e culturais, o que nos concede uma visão ampla de acontecimentos e manifestações. No decurso da década de sessenta, era significativo o número de grupos que apresentavam gosto musical, posicionamento político, modo de se vestir e até mesmo vocabulário próprios. A crise econômica atingia principalmente a classe operária, e a juventude unia-se contra essa crise. A realidade dos subúrbios era a de criação de identidade e de pertencimento a algum grupo, assim como ocorre com a gangue de Alex DeLarge, nosso protagonista. Alex e seus amigos, os *druguis*, usam roupas características, brancas, com suspensórios, coturnos, chapéus bastante peculiares e que marcam bem a identidade da gangue. Além disso, o grupo tem seu próprio vocabulário, que reforça ainda mais a ideia de identidade e pertencimento. Alex é, no entanto, um pouco diferente dos demais: seu gosto musical e por artes plásticas é um pouco mais refinado do que o de seus

companheiros. Ele aparentemente é mais esperto, liderando o grupo. Alex e seus amigos tinham todas as características das gangues da época, gangues que serviram de modelo para grupos da atualidade, tão violentos e delinquentes quanto Alex e seus *druguis*.

Alex é um dos psicopatas que passaram a ser quase adorados com o passar do tempo. Há outros casos, como Joker, personagem da DC Comics, criado por Jerry Robinson, Bill Finger e Bob Kane, tendo aparecido pela primeira vez em Batman, em abril de 1940. Joker é parcialmente inspirado em *Gwynplaine*, um dos protagonistas do romance *L'Homme qui rit*, de Vitor Hugo. Além de aparecer em animações e em séries de TV, grandes atores têm dado vida a Joker, como Cesar Romero, em *Batman: O filme* (1966); Jack Nicholson, no filme *Batman* (1989); Heath Ledger em *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (2008) e Jared Leto em *Esquadrão Suicida*, que tem sua estreia datada para 2016. Outro psicopata que, assim como os anteriormente citados, Alex e Joker, passou a fazer parte da cultura pop e a ser venerado pelo público é *Hannibal Lecter*, célebre personagem de ficção concebido pelo escritor Thomas Harris. Hannibal despontou pela primeira vez no livro *O Dragão Vermelho*, escrito em 1981, seguido por *O Silêncio dos Inocentes*, de 1988; *Hannibal*, de 1999 e, por último, *A Origem do Mal*, de 2006. O psicopata alcança o triunfo e torna-se reconhecido mundialmente após ter sua história retratada no cinema, tendo sido genialmente interpretado pelo ator Anthony Hopkins, que conquistou o Oscar pela sua atuação em *O Silêncio dos Inocentes* (1991), de Jonathan Demme. O ator também atuou em *Hannibal* (2001), do diretor inglês Ridley Scott, e em *O Dragão Vermelho* (2002), do cineasta estadunidense Brett Ratner, que é uma refilmagem de *Manhunter – Caçador de Assassinos*, de 1986, dirigido pelo cineasta estadunidense Michael Mann – criador da famosa série *Miami Vice* – e que teve Hannibal, que aqui se chama *Lecktor*, interpretado pelo ator escocês Brian Cox. No entanto, no filme de Mann, *Lecktor* é apenas um personagem secundário. O último filme, *A Origem do Mal* (2007), realizado por Peter Webber, teve Hannibal interpretado pelo ator francês Gaspard Ulliel.

O livro de Anthony Burgess possui vinte e um capítulos, o que simboliza, segundo o próprio Burgess, 21 anos, normalmente estabelecido como a idade que define a maioridade. O livro também é dividido em três partes, cada uma composta

por sete capítulos. A primeira parte retrata Alex e sua gangue— Georgie, Pete e Tosko, em seus atos impetuosos, explorando as ações das personagens para criticar as leis e a realidade social, que permite que condutas extremamente violentas resultem em impunidade. A segunda parte tem seu centro na prisão de Alex, e em quando ele aceita tornar-se parte de um experimento que teria como objetivo o restaurar, restabelecendo-o como socialmente aceitável, tornando possível, assim, sua convivência com outros indivíduos. A terceira parte apresenta o protagonista após sua reinserção no mundo civil, desvendando como a prisão e o experimento o afetaram e o remodelaram, e como os velhos crimes que ele costumava cometer retornam para assombrá-lo. A crítica substancial de Burgess à questão do livre arbítrio e da intervenção do Estado nos indivíduos, assim como uma indagação a respeito da bondade e da maldade, que se interpõem em *Laranja Mecânica*, começa na segunda parte e se estende até o fechamento da narrativa.

O romance de Burgess também apresenta dois desfechos. Isso porque o vigésimo primeiro capítulo foi omitido das edições publicadas nos Estados Unidos até 1986. Após esse ano, uma explicação de Burgess quanto à omissão do último capítulo passou a ser inserida na introdução das novas edições, que a partir de então incluíam o vigésimo primeiro capítulo. Anthony Burgess explicava que, quando da primeira vez que o livro foi publicado nos Estados Unidos, foi dito a ele que o público não aceitaria um desfecho como aquele, em que Alex lamentava todos os seus erros, resolvendo viver uma vida diferente a partir dali, um momento clássico que podemos denominar metanoia – quando um protagonista se dá conta de que tudo o que ele pensava estava errado, mudando essencialmente seu pensamento e seu caráter. Como a editora nos Estados Unidos insistiu na época, Burgess permitiu que cortassem esse capítulo final, capítulo redentor de Alex. Então, nas edições nos Estados Unidos até o ano de 1986, a narrativa trazia apenas vinte capítulos, apresentando um final mais obscuro, com Alex sucumbindo à violência de que tanto necessitava, se entregando totalmente à sua natureza, à sua humanidade. Esse final, segundo a editora naquela época, seria mais realista e atraente para o público norte-americano.

O capítulo final do livro, em quaisquer que sejam suas edições, com vinte ou com vinte e um capítulos, surpreende o leitor, deixando em aberto um espaço

para que sejam feitas críticas e debates sobre as questões que o autor apresenta. Mesmo que seja aparentemente simples além da medida crer em um final em que o protagonista transcenda seu próprio comportamento para se tornar algo aceitável dentro de determinado ambiente, ainda assim pode-se discutir a possibilidade e as razões que o levam a tal desfecho. A segunda possibilidade, em que não há mudança em Alex, já que isso seria inverossímil devido à impossibilidade de mudar algo que é tão particular do protagonista, algo que está no centro de sua própria essência e de sua subsistência na sociedade em que ele existe, nos faz refletir acerca da improbabilidade de algo exterior, no caso, o Tratamento Ludovico, imposto pelo Estado, poder modificar um indivíduo, nos fazendo ponderar se alterar a vontade do ser humano é efetivamente justificável e até mesmo possível.

1.1. A ARTE DE HAMLET EM LARANJA MECÂNICA

Há diversos aspectos presentes no romance de Burgess que podemos associar a outros textos, assim como é comum na Literatura e em qualquer arte, em que a intertextualidade gera diversos tipos de ações, ou influências, como às vezes preferimos descrever, de um texto sobre outro, fomentando e atualizando conteúdos de gerações diversas.

Recordamos que a narrativa de Burgess apresenta dois fechamentos, e que, em um deles, Alex não sofre qualquer transformação substancial em sua personalidade. O que ele experiencia é apenas uma efêmera variação de comportamento causada pelo Tratamento Ludovico. Sua essência não é modificada. Em um segundo desfecho, a narrativa mostra Alex plenamente transformado. Alex DeLarge, protagonista dessa obra de Burgess, tem em seu sobrenome uma possível referência a Alexandre, o Grande, e é lembrado até os dias de hoje, seja por suas roupas, seja por seu modo de falar, por seu modo peculiar de apreciar a arte ou pelo seu modo humano, no sentido estrito da palavra, de afrontar a vida. Alex é filho único, vive em um apartamento com seus

modestos e afetuosos pais, que parecem desconhecer o seu estilo de vida. Ele é aficionado em violência e adorador de música erudita, especialmente Beethoven, ou, como ele o chama, "Ludwig van". Seu exuberante prazer em ouvir música é contagiante, e até mesmo o seu gosto por violência faz, por vezes, com que ele pareça espantosamente vivo. Suas ações são inerentemente más, mas o seu amor pela vida, mesmo por uma vida má, talvez seja o único aspecto que o impeça de ser integralmente um monstro.

O protagonista Alex anda pelas ruas de Londres com sua gangue: Pete, Georgie e Dim. Ele rouba, estupra, não mostrando qualquer tipo de arrependimento por tais atos, inclusive, quando mata uma mulher, na tentativa de roubá-la. Alex sabe que tal conduta é incorreta, assumindo que "não se pode ter uma sociedade com todo mundo se comportando da sua maneira à noite". Ainda assim, declara-se um tanto contrário acerca das motivações daqueles que desejam reformá-lo, dizendo que nunca iria interferir com o desejo de alguém de ser bom. Ele apenas decidiu "ir para a outra loja", ou seja, se dedicar a praticar a violência, ser mau, de todas as formas e em variados aspectos. Alex reconhece um extremo contentamento em ser mau, da mesma forma que outras pessoas têm prazer em serem boas. Na escolha de ser mau, ele está escolhendo ser humano.

Alex é protagonista e narrador de todos os atos de crueldade que pratica ao longo da narrativa. No entanto, Alex também é narrador daquelas ações que o levam à indulgência, e que, por vezes, fazem o público quase sentir piedade dele. Como narrador, as ações relatadas durante a narrativa são mostradas a partir de seu próprio ponto de vista.

Na maioria das obras de ficção, as lutas da personagem principal com questões de identidade ou escolhas morais impulsionam a história adiante. Alex é um tanto diferente. Não há luta propriamente dita na trajetória do protagonista em busca da tentativa de se tornar um sujeito melhor. O que Alex busca é, na realidade, o equilíbrio entre seu arbítrio e a vontade da sociedade da qual ele faz parte. Quando ele se voluntaria para o Ludovico, o faz apenas para ser liberto e poder retornar às práticas que lhe dão tanto contentamento. Mesmo que ele tenha o entendimento de que suas ações não se integram exatamente aos conceitos da coletividade, ele acredita ser justo que todos possam viver à sua maneira,

procurando contentamento nas suas próprias inclinações.

O autor de *Laranja Mecânica*, Anthony Burgess, é conhecido pelos professores e estudantes de letras como historiador de literatura e crítico literário, autor do clássico *English Literature* e de duas obras sobre Shakespeare: *Nothing Like the Sun* e *Shakespeare*. Shakespeare usou seus vilões, muitas vezes, para dizer o indizível. Em parte das vezes, eles eram um dos poucos personagens conscientes, sem ilusões acerca da sua própria natureza, assim como Alex. A luta, em Shakespeare, dos protagonistas em busca de escolhas durante suas trajetórias, tornam possíveis algumas correlações com o texto de Burgess. Algumas delas, que arriscaria aqui estabelecer, são as correlações com uma tragédia em especial: *Hamlet*. Adotei tal texto por acreditar que Hamlet, assim como Aex, está intrincado em obrigações sociais que o forcem a ser diferente do que ele gostaria de ser.

[...] uma grande ação é imposta a uma alma que não está em condições de realizá-la” [...] “um ser belo, puro, nobre, elevadamente moral, sem a força sensível que faz o herói, sucumbe sob uma carga que não pode carregar nem jogar longe de si [...] (GOETHE, 1996, p. 13).

Hamlet sofre suas dores, mas não tem caminhos de redenção. A sua morte, juntamente às de outras personagens, apenas formam a trama da história. A trajetória de Hamlet aponta-nos para uma construção de personagem com um eu fragmentado, ressaltando uma atual constituição do ser humano.

Hamlet representa o homem moderno mesmo sendo interpelado pela sua ancestralidade na figura do fantasma de seu pai, que lhe aparece para reivindicar que Hamlet o vingue. Nem mesmo o amor, representado por sua mãe e por Ofélia, é capaz de impedir tal vingança. O que interessa a Hamlet é sua autoconfirmação. Tudo o que está fora de sua subjetividade não passa de algo que se esvai, assim como o próprio reino da Dinamarca. O fora não tem tanta força de representação no seu interior. Sua busca é a de um sujeito formado por fragmentos que sente a dor da perda de si mesmo. O luto sentido por Hamlet não é pela falta de seu pai, representando muito mais a sua própria perda. Não há o suporte do protótipo

como encontramos na trajetória do herói clássico. Não existem pórticos para atravessar nem esfinges para decifrar. O que é apontado em *Hamlet* é a sua própria ânsia de se compreender como um sujeito individualizado. Sua alma, por estar em luto de si mesma, não consegue ver a totalidade.

Embora a problemática existencial que verificamos em Hamlet abra um caminho além do seu mundo particular, sua compleição arquetípica não se confunde em nenhum momento com a do herói tradicional. A reflexão de Hamlet sobre *Ser ou não Ser*, como questão ontológica, reflete sua incerteza e dúvida a respeito de seu eu. O anti-herói Alex, entretanto, não sofre da dúvida na maior parte de sua trajetória como protagonista da narrativa. Ele sabe de sua inadequação, defende ser essa sua vontade, e que essa vontade é justa, já que ele é um indivíduo, um ser humano dotado do poder de escolha. Quando ocorre a tentativa de transformá-lo em algo que se encaixe dentro da sociedade, ele, por um curto período de tempo, acaba vacilando entre o que seria, de fato, justo: se sua vontade, que não leva em conta o bem-estar de outros indivíduos, ou a vontade que o Estado lhe impõe: a de que ele se transforme na laranja mecânica, não dotada mais de vontade própria, agindo de acordo com as normas daquele ambiente. Mesmo que ele permaneça agindo de acordo com tais normas, ou que ele sucumba às suas vontades de vez, na maior parte da narrativa o protagonista defende — quase impõe— sua maneira dentro daquela coletividade que, logicamente, não o aceita. Isso pode ser uma tentativa de nos mostrar que, assim como Hamlet, mesmo levando em conta as diferenças de tempo e de espaço em que se encontram esses dois protagonistas, e levando também em contas as diferenças filosóficas apresentadas através das falas dessas duas personagens ao longo dos textos, Alex também é um indivíduo em busca de um encontro consigo mesmo. O “Ser ou Não Ser” também vale para Alex, quando pensamos na existência desses dois finais. Como leitores e também indivíduos, podemos escolher entre um deles, podemos pensar a respeito da questão filosófica inerente à pergunta de Hamlet dentro do contexto do texto de Burgess: é possível impor a um indivíduo uma vontade exterior ao seu arbítrio?

1.2. OUTRAS ARTES NO ROMANCE

O público de *Laranja Mecânica* é aquele que, de alguma maneira, foi ou é influenciado por essa obra de Burgess. Não somente os músicos, artistas plásticos, atores, diretores, escritores, que foram fortemente instigados pela narrativa, e que utilizaram essa intervenção nos mais diversos campos artísticos, mas também todos os leitores, que de alguma forma, através dessa obra, modificaram seus modos de pensar, suas leituras do contexto de sua época e o modo de enxergar o ser humano.

Além de ter sido inspiração para dois filmes, *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick; e *Vinyl*, de Andy Warhol, *Laranja Mecânica* teve uma grande influência na indústria da música. Algumas bandas do estilo musical *cyberpunk*, por exemplo, são influenciadas pelo estilo visual da obra. A banda inglesa de rock alternativo Blur empregou o ambiente imaginário da narrativa em um dos seus clipes musicais, para a música *The Universal*. No álbum *Too Tough to Die*, os integrantes da banda de punk rock Ramones aparecem como os *druguis* em uma das cenas do filme de Kubrick, baseado nesse romance de Burgess. Eles também possuem uma música intitulada *Durango95*, carro que Alex e seus *druguis* utilizam para correr em alta velocidade durante uma das cenas da narrativa. Um dos aclamados álbuns de David Bowie, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) foi também inspirado em *Laranja Mecânica*. Uma das faixas, *Suffragette City*, faz clara referência à narrativa de Burgess, em: *Droogie, don't crash here. There's only room for one and here she comes, here she comes.*

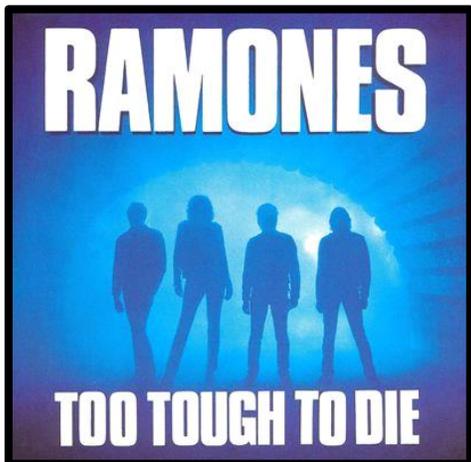


Figura 1: Álbum *Too Tough to Die*, Ramones (1984).

No que diz respeito a David Bowie, há algumas referências que podem ser mencionadas nesse estudo, na tentativa de perceber as interferências que diversos campos artísticos provocavam entre si, e que abarcam o romance *Laranja Mecânica*. David e suas personas fazem parte da história do Rock n' Roll. Os álbuns *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), *Aladdin Sane* (1973) e *Pin Ups* (1973) integram um grande e importante movimento chamado *Glam Rock*. *Aladdin Sane* e *Pin Ups* completam *Ziggy Stardust*: *Aladdin* fala do delírio de Ziggy e *Pin Ups* apresenta arranjos mais ousados, o que aponta as influências de Ziggy Stardust. Bowie tinha como um de seus livros favoritos *Laranja Mecânica* e, após ler o romance, passou a usar a Nona Sinfonia de Beethoven, na versão adaptada por Wendy Carlos — a mesma que foi usada no filme de Kubrick — para abrir seus shows da turnê de *Ziggy* e, mais tarde, para também abrir os shows da turnê *Sound & Vision*, que passou pelo Brasil em setembro de 1990.

Outro álbum bastante importante, que faz parte também do *Glam Rock*, é o *Transformer*, um álbum de Lou Reed. Esse álbum é muitas vezes referido como sendo um tipo de salvação para o *Rock* nos anos 70. Lou Reed fez parte do *Velvet Underground*, uma das bandas mais influentes dos anos 60, que, além de ser uma das bandas favoritas de Bowie, foi produzida por Andy Warhol, autor de uma das

adaptações de *Laranja Mecânica*. Depois de um primeiro disco solo não muito bem aceito pela crítica, Lou contou com a ajuda de Mick Ronson, guitarrista do *Spiders from Mars*, e de David Bowie para gravar.

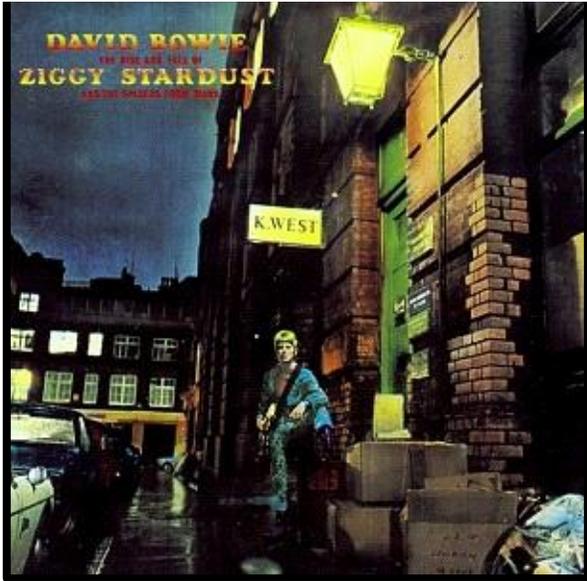


Figura 2: Álbum de David Bowie: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972).

Velvet Underground foi uma banda de Vanguarda da década de 60, tendo um estilo experimental pouco comercial naquela década. O pouco reconhecimento que alcançou na época deve-se, especialmente, ao contato com o artista plástico Andy Warhol, que começava a se envolver com outros campos artísticos, como a música e o cinema, realizando a maior parte de seus trabalhos em sua *Factory*, onde também foi filmado seu filme inspirado em *Laranja Mecânica*. O que parece é que nos anos 60 havia uma onda de correspondências que iam e vinham incessantemente, semelhante ao que ocorre nos dias de hoje.

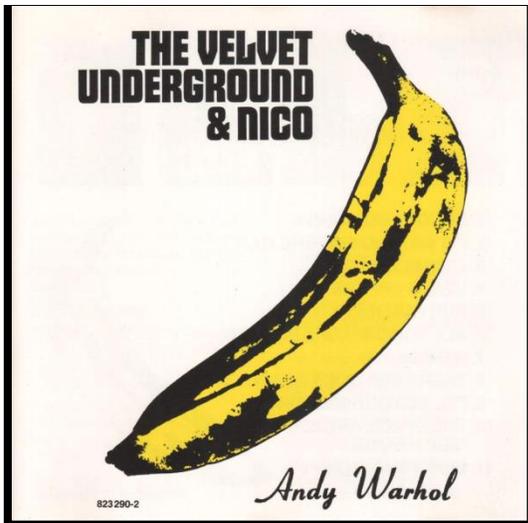


Figura 3: Álbum *Velvet Underground & Nico* (1967).

O contrário também acontece. Assim como *Laranja Mecânica* tem servido de influência em diversos campos das artes, há, na narrativa, uma presença muito intensa da intervenção de outras artes. Uma dessas fortes presenças é o fato de Alex parecer enfeitiçado por música clássica, tornando a presença de Beethoven bastante relevante durante o percurso da personagem, fazendo parte de ocasiões imperativas para os desfechos do protagonista. Além disso, a própria literatura interfere no romance, por meio dos diálogos, como quando Alex relata um dos episódios na prisão, nos contando o que disse o Ministro do Interior a respeito das formas existentes de aplicação das penas: “Você obtém criminalidade concentrada, crime no meio do castigo”, fazendo alusão ao romance de Dostoievski, que Burgess leu pela primeira vez antes de viajar para a Rússia, em 1961.

2. A ARTE DE ANDY WARHOL

“[...] e no caminho eu vi em cima de um armário uma linda veshka, a veshkamalenk mais adorável que qualquer maltchik fã de música como eu poderia jamais esperar videar com seus próprios dois glazis, pois eram a gúliwer e os pletchos de Ludwig van em pessoa, o que chamam de busto. [...] Corri para ele na hora” (BURGESS, Laranja Mecânica).

Andrew Warhola Jr, conhecido principalmente como artista plástico pelo nome de Andy Warhol, nasceu em Pittsburg, em seis de agosto de 1928. Com os anos, passou a morar em Nova York, permanecendo lá até sua morte, em 1987. Além de artista plástico, Warhola foi empresário, escritor, pintor e cineasta, e uma relevante figura do movimento de arte visual denominado *Pop Art*. A família de Andrew tem uma história bastante interessante. Seu pai, Ondrej Warhola, e sua mãe, Julia Zavacky, eram eslavos. No entanto, nenhum deles falava tcheco, eslovaco, húngaro, ou polonês. Em Miková, cidade natal dos pais de Warhol, as pessoas falavam o idioma ruteno, que é o ucraniano perpassado pelo eslovaco e o húngaro, procedente da Idade Média. Quando jovem, Ondrej decidiu passar algum tempo na Pensilvânia, trabalhando e ganhando algum dinheiro. Após dois anos, voltou para Miková, comunicando ao pai de Julia que queria casar-se com ela. No entanto, Julia não queria casar-se com Ondrej, contrariando o desejo de seu pai, e recusando Ondrej mesmo após as tentativas do pároco da vila onde moravam de convencê-la. O que se sabe é que Julia apenas aceitou seu pedido de casamento por causa dos “candies” que ele levava de presente a ela. Aos doces, Julia não resistiu. Andrew Warhola herdou esse gosto pelos doces. Toda vez que ele completava uma página de um álbum de colorir que tinha na infância, recebia de sua mãe uma barra de chocolate Hershey. Os doces passaram a ser muito presentes em alguns filmes que ele produziria mais tarde, sobre os visitantes da *Factory*, o local em Nova York onde realizava seu trabalho. Há uma sequência de filmes que mostra Nico e Lou Reed segurando uma barra de chocolate Hershey ou uma garrafa de Coca-Cola. Os doces acabaram por servir de conteúdo para a linguagem de Warhol,

além de oferecerem uma imagem particular a seus hábitos alimentares. Certa vez, ao passar por uma alfândega, sua mala estava tão repleta de bombons, biscoitos, gomas de mascar e balas que os agentes riram dele. Quando começou a fazer sucesso, Warhol passou a ter um cômodo reservado para seus doces, tamanha era sua fascinação pelos seus *candies*. No princípio dos anos 60, quando Andy Warhol passou a ser convidado para jantares na casa de pessoas ricas, ele apenas mordiscava a comida, “Eu só como doces”, ele dizia. A primeira *marchand* de Warhol, que tinha como atribuição intervir no processo de distribuição de sua produção, chamava-o de “Andy Candy”.

Warhol é autor de famosas frases tais como "Eles sempre dizem que o tempo mudará as coisas, mas na verdade é você mesmo que terá que mudá-las" e "No futuro, todos serão famosos por 15 minutos". Ele também foi autor de livros como *The Philosophy of Andy Warhol – from A to B and back again (A filosofia de Andy Warhol – de A a B e de volta a A)*, *Popism: The Warhol Sixties (Popismo: os anos 60 segundo Andy Warhol)* e *The Andy Warhol Diaries (Diários de Andy Warhol)*, bem como fundador de uma revista norte-americana, a *Interview*, apelidada de “Bola de cristal do pop”, tamanha sua influência. A revista abrange entrevistas com algumas das maiores celebridades, artistas, músicos e pensadores criativos do mundo. O conteúdo costumava ser geralmente deixado sem edição ou editado à moda excêntrica de Warhol, assim como fazia em seus livros. Com o tempo, Warhol foi abandonando, aos poucos, a revista, e um editorial em estilo mais convencional foi introduzido pelo editor Bob Colacello. Ainda assim, Warhol continuou a agir como porta-voz. Após a morte de Warhol, a revista tem sido publicada pela Brant Publications.

Após o casamento com a mãe de Andrew Warhola Jr, Ondrej foi para a Pensilvânia novamente, para fugir da guerra. Quando abandonou sua terra natal pela segunda vez, em 1912, foi uma partida sem volta. Desde 1911, Pittsburgh, cidade da Pensilvânia, produzia entre um terço e a metade do aço americano. A “Steel City” era a cidade onde prosperavam impérios industriais e financeiros, cidade que recebia inúmeros imigrantes, que chegavam até lá em busca de trabalho. Ondrej fugiu do conflito balcânico sem imaginar que uma guerra maior estava por vir. Julia não foi junto e ambos não imaginavam que essa separação

seria um tanto longa. Ela continuou morando com os Warhola, os pais de seu esposo, e, logo após a partida de Ondrej, deu à luz a uma menina, que morreu com poucas semanas de vida. Em 1921, após a morte de um de seus irmãos na guerra, e a morte de sua mãe, que não resistiu à notícia da morte do filho, Julia foi para a América. Como Ondrej não voltava, e como Julia encontrava-se sem muitas opções, já que a maior parte do que restava de sua terra natal eram ruínas e estragos, além do caos administrativo e das epidemias que impediam que a vida continuasse normalmente para as pessoas, ela decidiu ir até ele, após nove anos durante os quais mantiveram-se separados. Um ano mais tarde, em 1922, Julia deu à luz a um filho, Paul. Três anos depois, teve outro filho, chamado John. Em 1928, Ondrej e Julia tiveram seu último filho, Andrew. Julia teve seus três filhos no mesmo local, um apartamento quarto e sala na Rua Orr, no coração do bairro dos emigrantes. A família mudou de endereço diversas vezes, acompanhando sua prosperidade. O pai de Andy sempre foi muito trabalhador. Julia também se esforçava, fabricando pequenas esculturas de flores com latas de conserva da sopa Campbell, vendendo-as de porta em porta nos bairros de Pittsburgh um pouco mais preservados da crise econômica da época. Mais tarde, muitos indicariam que Julia transmitira sua veia artística ao filho caçula, com o qual viveria e trabalharia durante quase uma década em Nova York, após a guerra. Antes da guerra, no entanto, os tempos não eram fáceis. Era necessário se contentar com uma vida simples e o casal Warhola não comprava quase nada. As roupas eram remendadas e os sapatos, consertados. Quando uma sola de sapato estava muito gasta, Ondrej as trocava por pedaços de pneus velhos. O modo de vida da família caracterizava-se por hábitos artesanais com raízes fortes na tradição da Europa Eslava.

O dinheiro foi a grande fixação de Andy Warhol. “O dinheiro é meu humor”, ele escreveria mais tarde em *The Philosophy of Andy Warhol – from A to B and back again (A Filosofia de Andy Warhol – de A a B e de volta a A)*. Não foi à toa que ele serigrafou a imagem da cédula de 1 dólar em telas, papelões e papéis, até o fim de sua vida. Algumas vezes, ele sugeria para alguns compradores que, em vez de comprar os quadros e pendurá-los na parede, eles deveriam pendurar os maços de dinheiro correspondentes ao preço do quadro. Todos sabiam o quanto Warhol gostava de dinheiro, acima de qualquer coisa. Em 1978, na sua festa de

aniversário de cinquenta anos, um dos convidados presenteou Warhol com uma lata de lixo cheia com duas mil notas de 1 dólar, que ele despejou na cabeça de Warhol. “Foi o presente mais chique”, ele afirmou. Andy não acobertava seu fascínio pelo dinheiro, sendo reprovado por alguns por essa motivação “pouco artística”. No entanto, ele fazia questão de afirmar esse encantamento: “Tenho a impressão de não contrair germes quando tenho dinheiro. O dinheiro exerce uma espécie de anistia. Quando passo a mão pelo dinheiro, ela fica perfeitamente limpa” (*The Philosophy of Andy Warhol – from A to B and back again*, p. 114, tradução minha). Andy Warhol nunca teve cartão de crédito, preferindo carregar maços com notas de cem dólares. Ele seria contínua e eternamente obcecado por um desejo por dinheiro impossível de satisfazer.

Quando criança, Andy, diferente de seus irmãos, era frágil e doce. Ele não era um menino como os demais. Não corria pela casa, quase não saía para brincar. Ele era assustado e tímido, falava baixo e costumava ficar sempre agarrado à mãe, desenhando. Andy era o caçula e parecia ser o preferido da mãe. Ela o chamava de “Andek”. Ele era diferente e essa diferença irritava os irmãos, particularmente o mais velho, Paul. Com a ausência constante do pai devido ao trabalho, o irmão mais velho de Andy insistia em ser o homem da casa. Quando Andy tinha somente quatro anos de idade, Paul o obrigou a ir à escola. Contudo, Andy esbravejou e chorou tanto no primeiro dia, que Julia decidiu adiar a escolarização de seu filho mais novo, fazendo com que ele apenas voltasse para a escola dois anos mais tarde, aos seis anos de idade. Andy sempre foi muito bom em desenho, e Julia notava isso. Ele desenhava o tempo todo, era quase sua ocupação exclusiva. Além do desenho, outra atividade passou a fazer parte da vida de Warhol: o cinema. Aos sete anos, Andy ia regularmente ao cinema com sua melhor amiga da escola, Margie. Ele não tinha muitos amigos meninos, pois eles o assustavam, tentavam ridicularizá-lo pelos seus modos graciosos. Aos sete anos, Andy pediu a mãe um projetor para que ele pudesse assistir a desenhos animados. E, ainda que a família Warhola vivesse com algumas privações, Julia conseguiu economizar a quantia necessária para dar o presente ao seu Andek. Em 1937, quando Andy tinha nove anos, compraram para ele também sua primeira máquina fotográfica. Warhol começou muito cedo a se familiarizar com aparelhos tecnológicos que produziam

imagens. O gosto pelo cinema, pelas imagens, foi reforçado por uma infância marcada pela fragilidade de Warhol. Ele estava o tempo todo doente. Aos oito anos, ele foi diagnosticado com uma doença rara e grave: a coreia, também conhecida como Dança de São Guido. Andy tinha alterações de comportamentos: tremores, falta de coordenação, além de uma hipersensibilidade que o deixava cheio de erupções cutâneas. Ele parou de frequentar a escola por um ano, sua cama foi posta na sala de visitas e ele passou a ocupar um lugar central na casa e na vida da família Warhola. Esse episódio foi longo e marcou a vida da família. Durante um período aproximado de três anos, Andy teve várias recaídas e precisou faltar muito à escola. No entanto, apesar de faltar muito durante esse tempo, Andy não perdeu nenhum ano, o que evidenciava certa superioridade intelectual. Quando Andy voltou à escola, depois de um período de dois meses, após uma de suas recaídas, eles fizeram-no avançar. Andy era diferente das outras crianças, era mais solitário, mais sério. Essa diferença não diminuiu nem um pouco quando se tornou adolescente. O mundo exterior continuava, para Andy, estranho e remoto.

Quando finalmente chegou a hora de entrar para a universidade, Andy hesitou entre a Universidade de Pittsburgh e o Carnegie Institute of Technology, entre estudar história da arte ou arte aplicada. Ele acabou por optar pela técnica e não pela história, assim como alguns artistas americanos renomados que foram seus contemporâneos, como George Segal, que estudou arquitetura em Nova Jersey e Ed Ruscha, que estudou design gráfico publicitário em Los Angeles. Andrew Warhola não iniciou seu primeiro ano na universidade com uma ideia bem definida da Arte. Para ele, até então, a arte havia sido parte do seu cotidiano. Naquele momento, ele não entendia muito sobre a arte em geral, e não sabia exatamente qual sua função pública ou social. Quando Warhol entrou no Canegie Tech, a tendência era de que a ênfase deveria ser colocada no papel social e político do artista, que deveria encaminhar-se a um público amplo e trabalhador – a classe operária, e não à pequena classe de colecionadores abastados. Esperava-se do artista que ele produzisse uma obra de arte de maneira geométrica, equivalente ao trabalhador manufatureiro. O artista era imaginado como fabricante de uma máquina. Andrew não tinha nem essa cultura industrial nem essa sensibilidade política. Para ele, o gesto artístico estava muito ligado ao cotidiano. Desse modo,

Andrew perdeu os primeiros anos de estudo, já que encontrou dificuldades para se adaptar às exigências formais que os professores do Carnegie Tech impunham. Ele quase foi dispensado. No entanto, ofereceram-lhe uma nova chance: ele teria que fazer cursos de verão e entregar um trabalho. Ele desenhou durante todo o verão, realizando uma reportagem a respeito da vida em Pittsburgh, o que não somente garantiu seus estudos, mas também lhe rendeu um prêmio e a exposição de seus desenhos em uma galeria do Carnegie Tech. Assim, ele iniciou os estudos sociais, adotando temas políticos e passando finalmente a pintar e desenhar como esperavam que ele fizesse naquela instituição. No início do segundo ano, Warhol saiu do anonimato e conquistou certa notoriedade. Entre seus colegas de segundo ano, estava Philip Pearlstein, futura figura considerável da pintura realista americana, ex-combatente que havia retornado da Itália. Ele deslumbrou Andrew com sua experiência e seus conhecimentos de história da arte. Philip e Andrew conviveram de 1946 a 1949 no Carnegie Tech. Philip tinha uma visão bastante singela a respeito de Andy:

Quando conheci Andy, no Carnegie Tech em 1945, ele era tão cândido quanto pode ser um garotinho de Pittsburgh, e muito calmo. Eu tinha iniciado estudos ali antes de sair para o exército; depois voltei para fazer mais três anos de faculdade. Nós ficamos juntos no segundo ano. Ele era mais novo do que a maioria dos alunos, porque sua mãe o havia matriculado muito cedo no liceu. E como a maioria dos outros alunos também voltava da guerra, todos nós éramos mais velhos do que Andy e as garotas. Ele era sempre muito calmo. Fazia uma porção de desenhos num estilo muito excêntrico, todo em curvas sinuosas à La Aubrey Beardsley, muito malvisto pelos professores. Não por desejo de anticonformismo: como todos os rapazes, ele simplesmente seguia suas inclinações. Sei que os professores tentaram tirá-lo da faculdade ao fim de seu primeiro ano. E os problemas que ele encontrou nos estudos se reduziam a um problema de comunicação: ele simplesmente não compreendia o que os professores esperavam dele. [...] Foi assim que eu conheci bem Andy. Ele vinha trabalhar na minha casa, por falta de lugar na sua casa. Ele tinha sobrinhos e sobrinhas que não o deixavam trabalhar em paz e rasgavam seus desenhos. Quanto a seus irmãos, eles zombavam dele, achando bizarra aquela vocação de artista (STEIN; PLIMPTON apud KORICHI, 2011, p. 55).

Trabalhar em casa não era uma tarefa fácil para Andy. Além da falta de espaço pela convivência com muitas pessoas em um mesmo ambiente, havia uma atmosfera de incompreensão que procedia de seus irmãos. Durante seus estudos

na universidade, Andy teve a oportunidade de escapar do ambiente da sua casa, que acabou ficando ainda menor depois que a esposa de seu irmão Paul passou a morar lá. Além disso, era uma forma de ele poupar-se das conversas e preocupações que, para ele, eram banais, além de preservar-se da crueldade e sarcasmo dos irmãos. Em junho de 1949, Andy Warhola conquistou o diploma de Bacharel em Belas Artes do Carnegie Institute of Technology, que atualmente é a Universidade Carnegie Mellon. Os anos de ensino superior lhe proporcionaram a possibilidade de se expressar, disciplinar e explorar sua personalidade. Isso marcou o final do período de Andy Warhol em Pittsburgh.

Warhol sempre foi reservado ao falar a respeito de suas origens. Ele frequentemente fazia questão de enganar a todos que perguntavam algo sobre o assunto. Inventava informações acerca dele, como seu local de nascimento, ou a data. Ora ele exagerava, ora ficava calado.

Prefiro permanecer um mistério. Não gosto de revelar minhas origens e, de todo modo, cada vez que me perguntam, eu mudo. Não é porque isso faça parte da minha imagem de não dizer tudo, é simplesmente porque me esqueço do que disse no dia anterior, e, no calor da hora, tenho de reinventar tudo (HECTOR apud KORICHI, 2011, p 17).

Contudo, alguns membros da família — irmãos, tias, sobrinhos — defendem a memória das gerações da família de Andy Warhol, e a deles próprios, por meio da imagem de Warhol. Eles afirmam que Andy era “100% cártapoteneno, e que o que ele se tornou, devido ao seu talento excepcional, ele deve parte à sua cultura, que ele recebeu diretamente de seus pais e, especialmente, de sua mãe, Julia”.

Miková, situada nos Cártapos, localiza-se no nordeste da Eslováquia, na região de Presov, relativamente perto da fronteira da atual Polônia. Andy Warhol nunca esteve na Tchecoslováquia, e sempre deixou clara sua falta de interesse em visitar o local. É fato que ele morreu antes da dissolução do bloco soviético, e a cidade de Miková, terra natal de seus pais, sempre ficou para ele atrás da Cortina de Ferro. Para Warhol, a América, com toda a inexistência de tradições aristocráticas, foi seu país. Sempre que tinha oportunidade, fazia questão de enaltecê-la. Seu último livro, de 1985, tem o título: *America*. Andy sempre fez

questão de expressar as várias razões que tinha para sentir-se contente em ser americano, de amar tudo que era americano: jantares, cachorros-quentes, a Coca-Cola e tudo o mais.

O formidável neste país é que a América criou uma tradição em que os mais ricos consumidores comprem a mesma coisa que os mais pobres. Você pode assistir à televisão e ver uma Coca-Cola, e pode saber que o presidente bebe Coca, Liz Taylor bebe Coca, e aí pensar, você também pode beber Coca. Uma Coca é uma Coca, nenhum dinheiro no mundo pode comprar uma Coca melhor que a do mendigo no canto da rua. Todas as Cocas são iguais, e todas as Cocas são boas. Lyz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o mendigo sabe disso. (...) A ideia da América é formidável, porque quanto mais uma coisa é igual, mais ela é americana. Assim, há muitos lugares onde lhe dão um tratamento especial quando você é célebre, mas isso não é verdadeiramente americano. Aconteceu comigo uma coisa *verdadeiramente* americana, outro dia desses. Eu ia ao salão de vendas da Parke-Bernet, e não me deixaram entrar porque eu levava meu cachorro comigo; e por isso tive que esperar no hall pelo amigo que devia encontrar lá, para lhe dizer que me haviam barrado. E enquanto esperava no hall, eu dava autógrafos. Era de fato uma situação tipicamente americana (WARHOL, 2013, p. 89-90).

Essa passagem não apenas detecta a imagem que Warhol tem da América, imagem que ele carrega ao longo dos anos para o interior de sua obra, mas também estampa a imagem do próprio Warhol e de seu entusiasmo por essa marca tão forte e representativa do povo do qual ele passou a fazer parte. Esse conceito de igualdade, de imagens iguais fora excessivamente representado em sua arte. Sua técnica em pintura foi uma técnica de produção em série. A escolha do conteúdo da representação se deslocou para a imagem que se repete, a imagem remetendo a si mesma a um princípio de quantidade, de multiplicação, estampando objetos de consumo de massa, que ressoavam incansavelmente na mídia. Devido a essa reincidência de imagens, graças a esse conceito de reprodução em série, o caráter icônico é suprimido, e as imagens passam a remeter apenas a elas mesmas, às suas qualidades estéticas ou perceptuais. Warhol explorava completamente a quantidade pura. Suas exposições causavam muita movimentação no mundo da arte, em uma mistura de incredulidade, hilaridade e, muitas vezes, antipatia. Warhol não hesitava em revelar absolutamente tudo da técnica e de suas intenções, tornando-se referência de uma nova geração de artistas pop. A

superfície de suas telas sugerem certa impessoalidade, já que ele fazia desaparecer qualquer ideia de profundidade interior ou psicológica. Mesmo assim, suas telas conservam algo de enigmático, e não é à toa que as pinturas de latas de sopa Campbell foram apelidadas de as “Giocondas dos tempos modernos” e Andy Warhol proclamado “príncipe da pop art”. Warhol compreendeu que o pop era a arte do presente, do factual, sendo mais do que uma corrente artística, era também uma representação da cultura pop, e isso lhe proporcionava a possibilidade de unir as duas coisas: era a difusão da arte e da cultura de massa. O discernimento entre a arte e a realidade está desorganizado em nossa sociedade, e foi Warhol quem ajudou a promover essa desorganização, fazendo da realidade um componente da arte.

No primeiro instante, Andy Warhol desconcerta. Ele pinta uma lata de sopa Campbell com tanta simplicidade e inocência que é tentador ver aí tanta humanidade e mistério quanto se pode encontrar nas boas pinturas abstratas. No entanto, diferentemente dos outros novos realistas, aos quais ele é frequentemente associado, ele não tenta colocar sua alma a nu; o interessante que nutre por seu tema é absolutamente ingênuo. Se ele pinta Marilyn Monroe em vinte ocasiões, é porque é assim que ela lhe parece: vinte vezes diferentes, e, contudo, parecendo sempre sair de uma revista de cinema. Seu propósito não é jamais satírico. Ele simplesmente ama as pessoas que pinta (KORICHI, 2011, p. 90).

Em 1949, sua partida de Pittsburgh foi consequência de uma oportunidade que Andy soube aproveitar. Nova York era, para Andy, um lugar para onde ele não imaginava que iria algum dia, um sonho que ele não esperava realizar. Na universidade, ele imaginava se tornar artista e professor de arte, assim como seus professores. No entanto, aos dezoito anos, Andy foi definitivamente para Nova York com seu amigo Philip Pearlstein, que insistiu que ele o acompanhasse. Lá, eles tinham contatos, graças aos laços feitos no Carnegie Tech, e isso os ajudou inclusive a encontrar seu primeiro apartamento nova-iorquino. Mais tarde, Andy passou a morar com outros ex-alunos do Carnegie Tech em um apartamento em Manhattan. No entanto, isso não significou que ele estivesse realmente próximo das pessoas com as quais convivia. Apesar das aparências, Andy levou uma vida bastante solitária e reclusa. Ele dividia constantemente apartamentos com pessoas imaginando que poderiam se tornar bons amigos, partilhar problemas, mas

acabava sempre por descobrir que tudo o que desejavam era que ele pagasse uma parte do aluguel. No apartamento que ele dividiu com 17 pessoas, esse isolamento afetivo e psicológico pode ter sido ainda mais opressivo devido à impossibilidade de Andy se isolar verdadeiramente, pois ocupava um quarto com três camas de solteiro e uma mesa sobre a qual ele trabalhava incessantemente quando não estava percorrendo as ruas de Nova York, indo até agências de publicidade em revistas em busca de trabalhos. Em geral, seus colegas de quarto acordavam sempre muito tarde, e a diferença de estado de espírito entre eles e Warhol era imensa. Ele era um trabalhador desvairado, trabalhava quase sem parar. Isso, entre outras coisas, o distanciava dos demais. Além disso, ele tinha seus próprios problemas. Sua aparência física era algo que sempre o incomodou, e com o tempo, ele passou a perder os cabelos. Aos 25 anos, comprou sua primeira peruca, ainda discreta em relação às que passaria a usar nos anos 70.

Para Andy, as coisas haviam deslanchado de maneira acelerada. Em Pittsburgh, ele já havia tido alguns trabalhos, como o de redator-chefe da seção artística da revista estudantil *Cano*, onde publicou alguns de seus primeiros desenhos. Mas assim que chegou a Nova York, após poucos dias percorrendo as ruas com seus desenhos, encontrou trabalho facilmente. A revista *Charm* logo encomendou um trabalho: um desenho de página inteira sobre sapatos femininos. Após esse primeiro trabalho, ele recebeu várias novas encomendas. Em 1955, a direção de publicidade e de comunicação da I. Miller, umas das maiores e mais elegantes fabricantes de sapatos, o contratou como ilustrador oficial. A partir daí, Andy Warhol começou a realizar diversos anúncios criativos, requintados e alegres, que passariam a ser publicados quase semanalmente no *New York Times* até o final da década de 50. Todos o achavam chique e incomum, mesmo com sua aparência simplória. Na época em que todos vestiam ternos com coletes, ele usava roupas velhas e gastas. Enquanto a maioria carregava uma maleta de couro, ele trazia seus desenhos em um saco de papel Kraft. Há um episódio, inclusive, que elucida a forma bastante característica com que Warhol saía às ruas em busca de trabalho:

O que mais me marcou, afora as longas horas consagradas ao

trabalho, foram as baratas. Todos os apartamentos onde morei estavam inundados delas. Jamais esquecerei a humilhação que senti um dia ao levar minha pasta de desenhos ao escritório de Carmel Snow, na *Harper's Bazaar*: Mal eu a abri saiu uma barata que foi passear sobre o pé da mesa. Carmel Snow ficou tão desolada por minha causa que me encomendou um trabalho (WARHOL, 2010, p. 28-29).

Em vez de repúdio, esse aspecto peculiar de Warhol parece ter trazido certo interesse, certa simpatia. Além do mais, acima de qualquer imagem que ele poderia transmitir, seu talento era distinto e imponente, isso era inegável. Esse talento certamente o tornava seguro, fazendo com que ele não se incomodasse com o fato de não usar as melhores vestimentas. “Look poor, think rich”: Era essa a visão que tinha acerca de si mesmo.

I was trying to think the other day about what you do now in America if you want to be successful. Before, you were dependable and wore a good suit. Looking around, I guess that today you have to do all the same things but not wear a good suit. I guess that's all it is. Think rich. Look poor (WARHOL, 2010, p. 37).

Ele encaminhava-se a muitas agências de publicidade nova-iorquinas no bairro sofisticado do *Upper East Side*, e, devido a esse talento, não foi árduo para Andy Warhola obter trabalho. Agora ele já morava com sua mãe, Julia, que passou a viver sob seus cuidados em 1952, em um apartamento de dois quartos e cheios de gatos, tantos quanto em seu livro *Holy Cats*, publicado por Andy e assinado por Julia Warhola. Julia deixou Pittsburgh e seus dois filhos mais velhos, que já possuíam suas famílias, sem hesitar. Lá, ela e seu filho começaram a trabalhar juntos. Ela regressava ao estilo do artista do início dos anos 50, mais sofisticado e fechado. Viveram quase 20 anos juntos, e a cooperação entre eles persistiu mais tarde, durante a década de 60, os anos pop e underground. Andy trabalhava sem descanso, atingindo sucesso e prosperidade no final da década de 50. Foi precisamente nessa época que Andy Warhola passou a assinar Warhol. O “a” de seu nome havia desaparecido definitivamente.

Andy queria estar entre o grupo de jovens elegantes da época: Charles Lisanby, Edward Wallowitch, Carl Alfred Willers, Ralph Poemroy, Ted Carey. Eles

tinham certo engajamento nos trabalhos de Warhol. Uns escreviam textos ou sugeriam títulos para os livros ilustrados por Andy ou por sua mãe, alguns eram cenógrafos, outros fotógrafos. Charles Lisanby foi especialmente próximo de Warhol, e chegaram a fazer uma grande viagem juntos, em 1956, visitando diversos lugares como Tóquio, Honolulu, Cingapura, Bangcoc, Calcutá, entre outros. No entanto, o fato de Warhol querer pertencer a esse grupo de jovens requintados não foi muito bem recebido. Esses rapazes eram um tanto receosos acerca do trabalho de Warhol. Alguns, talvez, até mesmo desdenhosos. George Klauber, uma das pessoas que ajudou Warhol a se destacar em Nova York, tinha um ponto de vista que se aproximava do desprezo que por vezes circundava Warhol:

Eu me lembro de Andy Warhol como um parasita, um tipo sempre a reboque de alguém. Quando ele não tinha nada pra fazer, eu o levava para o fim de semana. A praia lhe era interdita, porque ele tinha problemas de pele. Ele sofria muito com o sol. Uma das imagens mais cômicas que me ficaram dele é Andy de calça de tweed e camisa branca, sem gravata, sentado na praia de East Hampton, onde nós nos hospedávamos numa pensão sebosa. Com um guarda-chuva preto à guisa de guarda-sol (STEIN; PLIMPTON apud KORICHI, 2011, p. 68).

Naqueles anos, Truman Capote também foi uma figura importante na vida de Andy Warhol. Mais do que isso, foi sua musa. Ele parece ter cristalizado o desejo que há muito havia frutificado em Warhol de ser reconhecido. Andy chegou até a assediar Capote através de cartas e telefonemas, após a publicação do livro, *Outras vozes, outros lugares*, em 1948, onde Truman Capote aparece na foto de capa olhando diretamente para a objetiva, estendido em um sofá com a mão sobre a calça. A pose era deliberadamente provocadora, e Warhol adorava aquela foto. Truman conta que, por volta de 1950, “um certo Andy Warhol”, que se dizia um de seus fãs, começou a lhe escrever com certa frequência. Depois, ele começou a enviar desenhos a Truman, que não se assemelhavam à sua produção da época e pareciam mais serem ilustrações literais das obras de Capote. Além disso, Warhol começou a circular pelas redondezas do local onde ele morava, na esperança de se aproximar. Certo dia, quando sua mãe, alcoólatra, foi visitá-lo, acabou falando com

Andy na rua, e, quando Capote chegou em casa, lá estava ele conversando com sua mãe. Então Capote sentou e conversou com Warhol, que lhe contou tudo sobre sua vida, em uma conversa bastante agradável. A partir de então, Andy começou a ligar todos os dias para falar de seus problemas, de sua mãe, de seus gatos e de seus projetos. Depois de tantas ligações, certo dia ele encontrou com a mãe de Capote na rua e ela suplicou para que ele não ligasse mais. A partir daquele dia, Warhol não procurou mais o escritor. Para Capote, Warhol era, pelo menos aparentemente, um coitado, um pobre fracassado (STEIN; PLIMPTON apud KORICHI, 2011, p. 69). No entanto, para Warhol, Truman Capote era objeto de inspiração, e ele passou a explorar sua estética. Sua primeira exposição individual em uma galeria de Nova York, em 1952, destacava seus desenhos ilustrando romances de Capote. O diretor da galeria era Alexandre Iolas, que também organizou sua exposição em Milão, em 1987. A avaliação de Iolas contrasta com a de Truman. Ele afirmou na época que Andy era um artista importante por ter ajudado a América a se livrar do puritanismo (BOCKRIS apud KORICHI, 2011, p. 70).

Nos anos 50 Andy Warhol recebia inúmeras encomendas, trabalhando incessantemente. As encomendas eram tantas que, a partir de 1953, ele teve de contratar alguns ajudantes, artistas que copiavam seu estilo. Seu trabalho frenético e de muita qualidade logo recebeu reconhecimento do meio publicitário. Em 1952 ele ganhou sua primeira medalha pela concepção gráfica de uma publicidade para uma transmissão de rádio da BBC. O trabalho era intitulado *The Nation's Nightmare*, e foi entregue pelo Clube dos diretores de Arte de Nova York, que lhe agraciou com outros prêmios em 1956, 1957, 1960 e 1961. Além desses prêmios, Warhol também recebeu um certificado de excelência por três vezes, em 1954, 1956 e 1959, do Instituto Americano das Artes Gráficas. O trabalho de Julia Warhola também recebeu reconhecimento, e ela recebeu vários prêmios por suas ilustrações. Em 1958, Warhol era tão bem sucedido que seu nome aparecia no livro *1001 Names and Where to Drop Them*. Na década seguinte ele se lançaria de vez no mundo da arte. Em 1960, ele comprou uma casa sofisticada no *Upper East Side* de Manhattan, um bairro pelo qual ele tinha particular admiração. Continuou morando com Julia, que ficava no subsolo. A casa era suficientemente grande para

ele manter objetos que passou a comprar em uma quantidade absurda. Uma das pessoas que frequentavam a casa de Warhol era Emile de Antonio, mais uma personalidade do meio da contracultura nos anos 60. Ele e Warhol se conheceram em 1959 por intervenção de Tina S. Fredericks, diretora de arte da revista *Glamour*. Emile, o qual era chamado de De, era uma espécie de agente, ocupando-se de orientar artistas da época. Ele foi, sem dúvida, uma figura importante na virada de estética que Andy efetuou no fim dos anos 50 e início dos anos 60, que o fez transitar da ilustração publicitária para a arte contemporânea. Foi ele quem iniciou Andy no mundo da arte quando este prosperava na publicidade.

Um dia, às cinco horas da tarde, soou a campainha e De entrou e se acomodou. Eu lhe servi um scotch e o conduzi até onde estavam dois quadros virados contra a parede, cada um com cerca de um metro e oitenta de altura por um metro de largura. Eu os virei, os coloquei lado a lado contra a parede e recuei para observá-los. Um deles era uma garrafa de Coca. O outro apresentava o contorno exato em preto e branco da mesma garrafa. Eu não disse uma palavra. Não precisava. De sabia perfeitamente o que eu queria saber (WARHOL, 2013, p. 28).

A *Pop Art* surgiu primeiramente na Europa, em 1947, em uma colagem do artista ítalo-escocês Eduardo Paolozzi, intitulada *I Was A Rich Man's Plaything*. Essa corrente se formou sob o efeito de uma influência cultural americana cada vez mais hegemônica. A colagem de Paolozzi combina todos os símbolos da cultura americana de massas e anuncia os fundamentos da iconografia pop. Nos Estados Unidos, surgiu oficialmente em 1962, em um colóquio organizado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York que reuniu críticos, colecionadores, marchands e artistas americanos. Warhol foi uma fonte inesgotável na *Pop Art*. Em 1960, ele já havia pintado as duas versões da garrafa de Cola-Cola. Em 1962, ele fez uma exposição individual na Stable Gallery, umas das galerias de arte mais evidentes de Nova York na época, onde ele expôs serigrafias das latas de sopa Campbell, de Marilyn Monroe e de cédulas de dólar.

Em 1962, Andy Warhol encontrou uma maneira de converter sua arte em produção, refinando sua técnica de serigrafia e adotando um tipo de meio de produção, transformando seu local de criação em um espaço de realização em

série, que requeria a contratação de empregados. Não era mais um ateliê, e sim, uma fábrica, a *Factory*. Essa passagem para uma produção industrial teve várias etapas, e a *Factory* teve quatro endereços distintos. A nova forma de ofício reforçava a ideia do seu trabalho quantitativo e impessoal, e essa escolha ia ao encontro da automatização artística e dos efeitos positivos que essa neutralidade lhe proporcionava, pois Warhol acreditava estar se precavendo das críticas. Ele achava que se as pessoas pudessem ser mais mecânicas, seriam menos feridas pelo julgamento dos demais. Essa forma mecânica será mais tarde verificada no modo como Warhol realizava seus filmes. *Vinyl* é quase um trabalho mecânico, no sentido manual, com a utilização da câmera parada sempre no mesmo local, inerte, encerrando os atores e suas ações, que, às vezes, escapam do enquadramento, fazendo com que estes atores sejam percebidos como tais. A falta de movimentação da câmera nos passa a ideia de falta de simulação, próximo de colocar o filme no campo do efetivo, da realidade. Temos certeza o tempo todo de que aquilo é apenas uma filmagem, diferentemente dos filmes que a maioria de nós está habituada a assistir, que põem o filme no campo da realidade por meio de nossa própria imaginação, já que escondem todos os traços de que aquilo é só um filme, uma interpretação da vida, misturando-se, dessa maneira, à própria vida do espectador.

A *Factory* era um ambiente excepcional e excêntrico, adaptado ao novo contexto da arte de Warhol. Mesmo assim, para alguns outros artistas da época, esse novo método significava não produzir nenhuma arte de fato, pois não havia, segundo eles, criação pessoal, original. Estigmatizavam esse novo artifício a um processo sistematicamente mecânico. No entanto, o gesto artístico de Warhol estava no caráter repetitivo e impessoal de sua obra, que desfazia a ligação entre o artista e a obra de arte, fazendo atenuar as esferas da paternidade, identidade, filiação e unicidade da obra. Era certamente uma ruptura que ele iniciava em relação aos comportamentos artísticos, e essa singularidade fez com que ele chegasse ao apogeu em outubro de 1965, quando foi organizada sua primeira exposição em um museu, o Instituto de Arte Contemporânea da Filadélfia. As obras foram retiradas das paredes antes da abertura, pois os organizadores temiam que a multidão as danificasse. De fato, o local foi coberto por um grupo

enorme de pessoas enlouquecidas para ver Andy Warhol. Nos anos 60, ele passou a ser um ídolo.

Andy Warhol teve significativa atuação como empresário, tendo sido financiador e mentor da influente banda de rock norte-americana *The Velvet Underground*. A banda de vanguarda era formada por Lou Reed (voz e guitarra), Sterling Morrison (guitarra), John Cale (baixo) e Angus Mac Alise (bateria). Em 1967, Andy Warhol forçou a entrada de Nico na banda. Nico era, além de amiga de Warhol, uma cantora e modelo alemã, e foi recebida pela banda com muita rejeição por parte dos demais integrantes, sendo excluída de *Velvet* logo após a gravação do álbum *White Light/White Heat*, lançado em janeiro de 1968, e o afastamento de Warhol. O álbum de estreia, de 1967, foi nominado *The Velvet Underground and Nico*, excluindo, de certa maneira, o nome de Nico. No mesmo ano, Lou Reed encerrou sua parceria com Andy Warhol, no dia seguinte ao do lançamento desse primeiro álbum, pela Universal Records, álbum que Warhol havia financiado. Mesmo com o desligamento de Warhol, ele deixou sua marca inabalável na capa, que exibe um fundo todo branco com um adesivo destacável de uma banana amarela que mostra, quando levantado, a mesma banana, só que descascada e cor de rosa. Logo abaixo da imagem há apenas o nome de Andy Warhol; o nome da banda fica apenas do outro lado, junto a uma foto do grupo tocando de óculos escuros.

A *Factory* passou a ser um lugar aberto a todos, e uma grande quantidade de pessoas frequentava o local. Atores, modelos, pintores, fotógrafos, escritores, ativistas políticos, cineastas que trabalhavam com cinema underground, músicos. Era um lugar não só de trabalho, mas também de encontros, projetos, reuniões, festas, um lugar propício para o surgimento de ideias e de experimentações. Dessas reuniões surgiu muita coisa que, sem dúvida, fora de tal circunstância criativa e sem a existência desse local, não teria sido produzida. Entre as pessoas atraídas pela *Factory*, havia muitos fotógrafos que acumularam preciosos documentos fotográficos sobre a *Factory*.

A *Factory* serve de clube, de centro sociocultural, de lugar de paquera e de ponto de encontro de algumas das personagens mais extraordinárias de Nova York: excêntricos declamando longos textos,

modelos posando para a galeria, poetas mal-humorados, cineastas underground e redatores-chefes autoritários, aos quais se juntavam de vez em quando celebridades como Tennessee Williams ou Bob Dylan. Fotógrafos profissionais de todos os países ocidentais afluíam para a Rua 47 Leste, o novo posto avançado do anticonformismo artístico (BOURDON apud KORICHI, 2011, p. 131).

Warhol guardou muitas de suas visitas na forma de filme. Em vários momentos, ele filmou, por exemplo, Susan Sontag em um de seus projetos experimentais, conhecidos como *Screen Tests*, “testes de imagens para cinema”, em que todos os visitantes da *Factory* sentavam-se diante da câmera montada sobre um tripé, com filme preto e branco, recebendo instruções de fixar a objetiva sem piscar, por três minutos. Foram realizados em torno de 472 filmes como esse. Depois de algum tempo, Warhol declarou, na noite de seu vernissage na galeria Ileana Sonnabend, em Paris, que abandonaria a pintura para se consagrar aos filmes. Não era a técnica que estava em questão, mas seus modelos. Ele não queria continuar pintando de novo os mesmos temas que fizeram sucesso. No entanto, Marilyn Monroe, Mona Lisa e o dólar americano voltariam no último período de Warhol.

Como cineasta, Andy Warhol atuou com o Cinema Underground e realizou mais de 100 filmes, datados de 1963 até 1977. A arte underground era parte de um ambiente cultural que fugia dos padrões ditos comerciais. Esse movimento atingiu o cinema, trazendo a livre criação para a arte cinematográfica, sendo a vanguarda propriamente dita da sétima arte. A primeira vez que o termo “filme underground” foi empregado, ocorreu em um artigo de 1957, do crítico cinematográfico americano Manny Farber. Farber aplicou o termo para referir-se a diretores que exerciam um cinema que ia de encontro ao cinema em proeminência da época. No final dos anos 50, o termo passou a ser utilizado para caracterizar o cinema independente, primeiramente em algumas cidades dos Estados Unidos, como São Francisco e Nova York, assim como, mais tarde, em muitas cidades ao redor do mundo. Em meados da década de 1960, manifestavam-se filmes em um contexto que, desde então, anunciavam fortes divergências às práticas do cinema “clássico”. O cinema underground norte-americano, no fastígio das drogas, procurava realizar produções cinematográficas com conteúdo extravagante. As produções

cinematográficas precedentes exploravam elementos da linguagem pouco comuns no meio da cinematografia. As obras de Andy Warhol são o que podemos qualificar de expoente dessa época. No entanto, no final da década de 60, o movimento representado por esses cineastas havia amadurecido, e alguns deles começaram a se distanciar da contracultura característica do cinema underground, preferindo termos como cinema de vanguarda ou experimental para nomear seus trabalhos.

No mesmo contexto, especialmente nos anos 70, havia outra particular produção cinematográfica: o videoarte, uma forma de expressão artística que utilizava a tecnologia do vídeo nas artes visuais, tendo forte comunicabilidade crítica, que se propunha a discutir aspectos urbanos e que possibilitava uma reflexão dialética entre várias formas de mídia, no que diz respeito à intencionalidade dos meios de comunicação, fossem eles publicitários, jornalísticos ou artístico-culturais. Nos primeiros anos, os videoartistas contavam com a proposta de empregar o experimentalismo dessa forma de arte na televisão, o que era favorável a uma maior identidade visual para a informação. A realidade de não necessitar de um museu para exibir uma obra foi algo que a videoarte ajudou a desenvolver em companhia de outras artes que compartilhavam tal conceito, defendendo a existência da arte nas ruas, no nosso dia a dia, cercando todos nós. A aplicação desse conceito facilitou, juntamente a outras formas alternativas de circulação, o contato mais amplo do público com a arte, deslocando muitas propostas artísticas do encerramento dos museus e trazendo-as até aqueles a quem a arte mais se assemelha: o próprio indivíduo, que pôde então se comunicar, dialogar com ela, passando a olhar e repensar de maneira mais crítica a arte e a si mesmo.

A prática do cinema de Warhol era independente, não sendo comercial, o que o fez ser merecedor do reconhecimento do meio cinematográfico de vanguarda de Nova York. Apesar disso, Andy Warhol talvez tenha sido um tanto ingênuo, esperando obter com seus filmes tanto sucesso quanto havia obtido com suas serigrafias. Ele também esperava que os filmes lhe proporcionassem muito mais dinheiro, assim como os filmes de Hollywood. De fato, a *Factory* só obteve sucesso da crítica e Warhol foi ignorado por Hollywood. Mesmo assim, Warhol continuou filmando sem parar. Havia uma grande equipe na *Factory* responsável pela

realização dos filmes. Eram tantos filmes que, muitos deles, sequer recebiam títulos. Além do *Screen Tests*, projeto que perdurou por três anos, outros de seus primeiros filmes que fizeram sua reputação no meio do cinema independente foram *Sleep*, filme de seis horas mostrando o poeta John Giorno enquanto dormia; *Eat*, que mostra o artista Robert Indiana comendo uma banana; *Empire*, plano fixo do Empire State Building durante oito horas; *Kiss*, que mostra uma série de casais se beijando, entre outros. Warhol rodou primeiro filmes mudos, sem roteiro, com a câmera na mão, ou, na maior parte do tempo, a câmera montada sobre um tripé, filmando tudo o que entrava no campo de visão.

Há anos, as pessoas tinham o hábito de olhar através da janela durante horas, sem se cansar, mesmo quando não ocorria nada de especial. Esse é meu tema favorito para fazer filmes – apenas olhar, observar alguma coisa durante duas horas ou mais (WARHOL apud KORICHI, 2011, p. 142).

A personalidade independente e underground dos filmes de Warhol o tornaram renomado também como cineasta, concebendo sua importância no meio do cinema e da videoarte. Do ponto de vista do cinema narrativo, os filmes eram enfadonhos, produzidos em torno de um roteiro e conservando um ritmo contínuo. Mesmo quando começaram a ser roteirizados, eles permaneceram com o mesmo tipo de montagem e enquadramento característicos. Quando uma ação ocorria, a câmera, quando havia movimento, podia perfeitamente se desviar dos atores para algum outro ponto. Warhol se interessava pelo poder de encantamento das imagens, seus filmes não eram construídos em torno de uma ação. Esse critério está relacionado também com a personalidade dos atores escolhidos, que tinham plena liberdade enquanto atuavam. Além disso, seu trabalho está vinculado a escolhas técnicas que beiram à imobilidade. Em 1966, Warhol realizou *The Chelsea Girls*, que marcou uma virada, obtendo algum sucesso. O filme mostra as estrelas da *Factory* do momento, filmadas em diversos quartos de um hotel nova-iorquino, o Chelsea Hotel. O filme tem 3 horas e 24 minutos de duração e a música foi composta pelo *Velvet Underground*. Com o filme, um público mais extenso pôde descobrir que tipo de filme Warhol realizava.

Até ali, em geral nossas produções suscitavam comentários como *artístico*, *kitsch*, *chique*, ou mais simplesmente, *chato*. Depois das *Chelsea Girls*, porém, palavras como *degenerados*, *inquietante*, *homossexual*, *drogado*, *nu*, e *real* foram regularmente associadas a nós (WARHOL apud KORICHI, 2011, p. 145).

No final da década de 60, os integrantes da *Factory* eram atores, e o cinema tornou-se a atividade principal do lugar. Mesmo proporcionando a Warhol notabilidade, seu cinema ainda era marginal, ainda que suas últimas produções se distanciassem de suas primeiras experimentações, extremamente conflitantes com o cinema convencional. No entanto, esse cinema começou a se tornar interessante para Hollywood. John Schlesinger dirigiu, em 1968, um filme a respeito da prostituição masculina, *Perdidos na noite*, com Dustin Hoffman. Schlesinger, bancado por Hollywood, pesquisou sobre o cinema underground de Nova York, fazendo contato com Warhol, disposto a trabalhar com alguns atores da *Factory* e pedindo, inclusive, para que Warhol fizesse o papel de um cineasta underground em uma das cenas do filme, que saiu em 1969 e recebeu três premiações no Oscar em 1970, incluindo a de melhor filme. O fato de só então o cinema underground ser reconhecido no meio no qual Warhol empenhava-se em também se destacar como diretor parece não ter o agrado:

Eu sentia o mesmo ciúme pensando em *Midnight Cowboy* que quando tinha visto *Hair* e percebido que as pessoas que tinham dinheiro se apoderavam dos temas do underground e da contracultura e os restituíam com um tratamento comercial bom e muito polido; o que nós tínhamos a oferecer no começo, quero dizer, era um conteúdo novo e mais livre, e um olhar sobre pessoas reais. Mesmo que nossos filmes não fossem tecnicamente sofisticados, pelo menos até 1967, o underground era o único lugar onde o público podia ouvir falar de temas proibidos e ver cenas realistas da vida moderna. Mas agora que Hollywood e Broadway se apoderaram desses mesmos temas, as coisas ficaram um pouco confusas: antes a escolha era entre o preto e o branco, agora é entre o preto e o cinzento (WARHOL apud KORICHI, 2011, p. 152).

Os filmes de Warhol, mesmo com o triunfo de *Chelsea Girls*, continuavam sendo vítimas de censura. Não somente seus filmes, mas todo o cinema independente parecia ir de encontro à política de costumes da época. Os filmes de Warhol, na melhor das hipóteses, eram projetados em cinemas que ficavam

escondidos pela cidade, restritos para maiores de idade.

Antes de *Chelsea Girls*, porém, Warhol realizou *Vinyl*, primeira obra cinematográfica adaptada do romance *Laranja Mecânica*. *Vinyl* foi gravado sem nenhum ensaio. O elenco é composto por atores que frequentavam a *Factory*, entre eles, Edie Sedgwick, Gerard Malanga, Ondin e Tosh Carillo. Foi nesse filme de Warhol que Edie Sedgwick estreou como atriz. No entanto, mesmo ela tendo se sobressaído no filme, ela não possui diálogos ao longo dele. Seu destaque está muito mais relacionado à sua presença na tela como algo visual, alguém cuja presença suscitava jovialidade e deleite. Ela era a musa de Warhol do momento. Ele a conheceu em janeiro de 1965 em uma casa noturna, e, imediatamente, ele percebeu seu comportamento deslumbrante e liberal. Edie, descendente de uma família abastada da Nova Inglaterra que havia se mudado para Nova York um ano antes, havia abandonado Cambridge e a Universidade de Harvard para se tornar modelo. Ela possuía um estilo muito próprio, e esse estilo seduziu muitas revistas de moda, como *Vogue*, *Life*, *Time*. Ela e Andy se tornaram inseparáveis durante o ano de 1965 e Andy adorava aparecer em público com ela. Além de *Vinyl*, Edie apareceu em muitos outros filmes de Warhol que foram realizados no mesmo ano, como *Bitch*, *Horse*, *Face*, *Poor Little Rich Girl*, *Restaurant*, *Beauty2*, *Afternoon*, *Space*, *Factory*, *Diaries*, entre outros.

Ela era incrível diante da câmera, ela tinha uma maneira especial de se mover. E não parava por um segundo, mesmo quando dormia, suas mãos se agitavam muito. Ela era toda energia, não sabia o que fazer quando se tratava de viver sua vida, mas era maravilhoso filmá-la (GUILBERT apud KORICHI, 2011, p. 129).

Andy notou Edie principalmente porque ela se encaixava no projeto midiático que ele começava a edificar. Sua imagem o fascinava e ela parecia atrair as câmeras com seu modo original, que expunha sua intimidade de maneira tão natural, parecendo querer impor sua personalidade diante delas. Em *Vinyl*, ela permanece quase inalterável ao longo das cenas, meramente fazendo poses.

Ondine (cujo nome verdadeiro era Robert Olivo), ator que faz um dos personagens em *Vinyl*, também costumava trabalhar bastante nos filmes de Warhol, incluindo *The Chelsea Girls*. Em *Vinyl*, ele é praticamente detentor de

todos os diálogos, tornando o filme quase um monólogo. As ações principais são concentradas nele. O filme, todo em preto e branco, inicia com ele realizando alguns exercícios, como se estivesse em uma academia. Algo bastante característico em *Vinyl*, assim como em outros filmes de Warhol, era o modo como era filmado. Os atores deviam ser vistos de determinada forma, quase como uma escultura. Não havia quase nenhuma ação envolvida, e a imagem exibida na tela empenhava-se em realçar os escassos e hesitantes movimentos, e até mesmo a falta deles. Ela ressalta a beleza contida em tais movimentos realizados pelos atores, e mesmo que eles não tivessem fala alguma ao longo do filme, a sua importância como algo que está ali para ser visto supera essa ausência de diálogo; a comunicação é feita através de outras formas. A mecânica do corpo parece algo substancial. Warhol seguia seu instinto de artista, filmava as imagens mais comuns possíveis, registrando com certa obstinação as atividades cotidianas do homem e das coisas que ele avistava ao seu redor. Essa mecânica do corpo fica ainda mais ostensiva, já que os diálogos, mesmo sendo significativos em muitos momentos, ficam em segundo plano. Seus filmes, às vezes, parecem um teatro de marionetes, com seus atores movidos por meio de cordas manipuladas. No entanto, *Vinyl* foi filmado sem nem mesmo ter sido ensaiado. Warhol parece deliberadamente salienta a mecânica que cada um dos atores é capaz de realizar em suas performances. O maior intento de Warhol aparentava estar em mostrar um tipo de jogo entre corpos. Há algo instintivo, espontâneo, mesmo naqueles que pouco se movem, tornando sua presença imprescindível nas cenas. Não é à toa que ele realizou filmes como *Taylor Mead's Ass*, filme que mostrava, em *close up*, os movimentos das nádegas de Taylor Mead. Andy Warhol esperava, na verdade, era que o ator ficasse imóvel diante da câmera, mas o ator não seguiu suas indicações. Também não é à toa que Warhol filmou a si próprio comendo um hambúrguer, apenas um fragmento do cotidiano.

Esse resultado abstrato correspondia ao que Warhol sentia diante de um corpo ou corpos em ação: ele tinha sempre a impressão de uma mecânica abstrata, incompreensível, inverossímil e complexa, e espetacular. [...] essa relação com o corpo, a um só tempo estética e interrogativa, implicava, sem dúvida, distância, estranheza e humor da parte de Warhol (KORICHI, 2011, p. 144).

A câmera registrava as cenas em um plano fixo e fechado, e a dinâmica das personagens em ação ficava à mercê do espaço que essa câmera proporcionava, se aproximando muito de sua arte introdutória. Além disso, o fato de a câmera muitas vezes não se mover, nos faz aproximar ainda mais o cinema de Warhol de sua arte plástica; as imagens captadas pela câmera por vezes pareciam telas, tamanha era a ausência de movimento em muitas delas. A tela nem sempre pode captar tudo; a extensão fica por conta de nossa imaginação, fazendo com que, por vezes, nos perguntemos o que poderia haver em volta. O mesmo acontece nos filmes de Warhol, nos quais o enquadramento nem sempre permite que enxerguemos alguns atores e suas ações, resultando no mesmo tipo de questionamento acerca do que de fato há em volta.

Muitos dos estágios da arte de Andy Warhol nos auxiliam na compreensão do todo que é sua obra, assim como entender como e por que ele alcançou tantos campos distintos, chegando mesmo a representar campos artísticos, como é o caso da *Pop Art* nos Estados Unidos, é crucial para a percepção do seu trabalho. Da mesma forma, é fundamental que tenhamos percorrido todo seu caminho desde a sua infância, já que ele pareceu sempre ter espaço, incentivo e liberdade para criar, além de uma possível veia artística, representada por sua mãe, Julia Warhola. No entanto, tentar entender Andy Warhol completamente, através de sua história e de sua arte, pode ser fascinante, mas não facilmente possível. Como ele mesmo dizia: “Se quiser saber tudo sobre Andy Warhol, contente-se com olhar a superfície de minhas pinturas, e de meus filmes, e de minha pessoa, é ali que estou. Não há nada atrás” (WARHOL, 1990, p. 457). Poucas vezes a superfície e a exterioridade foram tão excessivamente representativas de alguém, de um lugar e de uma época como foram na obra de Andy Warhol.

3. O CINEMA DE STANLEY KUBRICK

“Então estávamos dratando na escuridão, e a velha Luna que tinha homens em sua superfície acabava de aparecer, as estrelas como facas ansiosas para entrar na drata”
(BURGESS, *Laranja Mecânica*).

Stanley Kubrick nasceu no dia 26 de julho de 1928. Filho de imigrantes austríacos, Gertrude Kubrick e Jacques Kubrick, cresceu no Bronx, em Nova York e teve uma irmã, seis anos mais jovem. Aos doze anos, seu pai, um médico bastante conhecido, lhe ensinou a jogar xadrez e, aos treze, lhe deu de presente sua primeira câmera fotográfica. O xadrez, jogo em que ele se tornou especialista, o acompanhou ao longo de sua vida, o auxiliando, segundo ele mesmo, a ter paciência e disciplina, assim como trazendo o rigor matemático que ele apresenta em seus enredos. Por volta de 1950, já decidido a se tornar cineasta, ele passava suas horas de lazer jogando xadrez nos clubes Marshall e Manhattan, assim como no Washington Square Park. Ele era um dos melhores do lugar. Quando se tornou diretor, continuou a jogar entre as tomadas de seus filmes. Há boatos, inclusive, acerca de um episódio ocorrido durante as gravações de *The Shining* (*O Iluminado*), em que ele cancelou as gravações de um dia para jogar, quando viu que um dos atores tinha levado o jogo para o estúdio. Assim como o xadrez, a fotografia o auxiliou em seu futuro ofício, lhe dando o senso de enquadramento, perceptível em todos os seus filmes, cuja imagem ele controlava juntamente com o diretor de fotografia, chegando, inclusive, a filmar algumas sequências com a câmera na mão. Com o tempo, a fotografia passou a desviar sua atenção de outras paixões, como o jazz e a bateria. Ele sonhava em ser baterista profissional. Entretanto, o gosto pelo jazz também o trouxe proventos, auxiliando Kubrick quanto ao ritmo e à montagem, assim como na escolha de determinados trechos de músicas pertinentes a determinadas sequências.

Na escola, Stanley Kubrick não era um dos melhores alunos, apenas alcançava boas notas em Física. Terminou seus estudos com dezessete anos, com média 67. Com tal nota, ele não foi aceito na faculdade, que, na época, tinha seu acesso ainda mais difícil devido à volta dos milhares de jovens soldados

americanos que retornavam da guerra, que tinham o acesso às faculdades priorizado. Era um garoto tímido, e a fotografia o ajudou a contornar esse acanhamento, quando ele passou a trabalhar na revista da escola, a *Taft High School*, fazendo alguns amigos que se tornaram colaboradores do seu trabalho, anos depois. Aos dezessete anos, ele vendeu sua primeira foto para a revista *Look*, que retratava o rosto cansado de um vendedor de jornais diante da manchete que anunciava a morte de Franklin D. Roosevelt. Ele a vendeu por 25 dólares, dez a mais do que o *New York Daily News* havia oferecido. Pouco depois, ele propôs para a *Look* outras duas reportagens, uma delas sobre seu professor de inglês, Aaron Traister, que interpretara sozinho os diferentes papéis de *Hamlet* e de outras peças de Shakespeare. A revista aceitou sua proposta, e o contratou como fotógrafo aprendiz. Ele então intensificou seu trabalho depois que Helen O'Brien, chefe do departamento de fotografia, lhe ofereceu uma oportunidade na equipe da revista. Lá, ele passou aproximadamente quatro anos, andando com sua máquina fotográfica escondida em uma sacola de supermercado para não ser visto como jornalista ou turista. Durante esse tempo, ele viajou através dos Estados Unidos e chegou a fazer uma reportagem em Portugal. Devido à sua independência, perseverança e suas ideias inovadoras, ele foi considerado um dos melhores fotógrafos da revista. Além disso, ele se dedicava à leitura de variados livros que colaboraram para sua formação intelectual. Ele sempre foi muito curioso, e buscava conhecimento em diversos campos. Inscreveu-se como ouvinte na Columbia University, de Nova York, onde assistiu às aulas de Lionel Trilling, renomado professor do departamento de inglês da universidade, e Mark van Doren, poeta e crítico literário. Foi também durante esse período que casou-se com sua namorada da época do Ensino Médio, Toba Metz.

Nessa época, Kubrick já era cinéfilo, e, em 1951, em companhia de Alex Singer, um amigo da revista da escola e também futuro cineasta, que trabalhava como assistente na *March of Time*, realizou um documentário de nove minutos intitulado *Day of the Fight*. Singer ficara sabendo que seus patrões recebiam cerca de 40 mil dólares com filmes de oito ou nove minutos, então eles decidiram fazer um filme por dez vezes menos. O documentário relatava a história do boxeador Walter Cartier, acerca do qual Kubrick já havia realizado uma reportagem para a

Look, intitulada *Prizefighter*. A música do filme foi realizada por Gerald Fried, que, mais tarde, trabalharia nos primeiros longas de Kubrick, antes de se tornar um renomado compositor de Hollywood. Kubrick vendeu o filme à RKO Pictures, que o pagou apenas cem dólares a mais do que o filme havia custado, mas adiantou 1.500 dólares para que ele produzisse um segundo documentário, *Flying Padre*, sobre um padre que voava no Novo México, de uma paróquia indígena a outra, em um avião Piper Cub.

Em 1953, Stanley Kubrick realiza seu primeiro longa-metragem, deixando o emprego na *Look*. Conseguindo a quantia de nove mil dólares emprestados de amigos e da família, vai filmar *Fear and Desire* nas montanhas de San Gabriel, próximo a Los Angeles. Apesar de não cobrir as despesas com a realização, o filme chama a atenção da crítica, e isso o impulsiona a fazer o próximo filme, *Killer's Kiss*, de 1955. Ainda que ateste a importância de Kubrick junto à crítica, o filme também não consegue recuperar o investimento inicial. Sua primeira produção cinematográfica considerada mais profissional, com um grande elenco e um ótimo cinegrafista, Lucien Ballard, foi *The Killing*, filmada em Los Angeles e produzida pela companhia de cinema United Artists. O filme foi baseado no romance de Lionel White, *Clean Break*, e roteirizado por Jim Thompson, escritor e roteirista norte-americano. Ainda assim, o diretor ainda encontrava-se no seu período de aprendizagem. Foi com *Paths of Glory*, de 1957, que Stanley Kubrick definitivamente ingressou na esfera dos grandes cineastas, e o filme, que aborda a insanidade da guerra e que permaneceu proibido na França e na Suíça até 1970, tornou-se, indubitavelmente, uma de suas obras-primas. Em 1960, ele dirigiu *Spartacus*, não trabalhando no roteiro, no entanto. Kubrick substituiu o veterano Anthony Mann nas filmagens já iniciadas da obra cinematográfica. Mesmo com o prestígio que alcançou com *Paths of Glory*, no início de seu trabalho em *Spartacus* o diretor ainda era subestimado pelos principais nomes do elenco, como Laurence Olivier e Charles Laughton. Kubrick conseguiu tornar o filme um épico, mais ainda era apenas um diretor contratado, e alguém que não fazia parte do ápice da hierarquia hollywoodiana.

Kubrick iniciou uma trajetória mais autônoma em 1960, quando realizou seu primeiro trabalho fora dos Estados Unidos: o filme *Lolita*, de 1962, baseado no

romance de Vladimir Nabokov, publicado em 1955. Kubrick, junto com James Harris, chegou à conclusão de que o material contido na narrativa de Nabokov era atraente e incendiário. Então, resolveu vender os direitos de *The Killing* à Universal, arrecadando o valor necessário para comprar *Lolita* e *Riso no Escuro*, outro romance de Nabokov, que apresentava uma situação semelhante à apresentada em *Lolita*. A principal preocupação acerca de *Riso no Escuro* não era em fazer um filme, mas de evitar que alguém o fizesse e o lançasse antes de eles lançarem *Lolita*, atenuando, assim, o teor polêmico e controverso da narrativa. O resultado da adaptação de Kubrick foi bastante contido, se compararmos com o livro, especialmente devido ao código de autorregulamentação da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (o Código Hays), que permaneceu em vigor por mais de trinta anos, até 1967. Na época, o conservadorismo religioso americano fez com que igrejas de todo o país espalhassem a mensagem de que os fiéis que assistissem ao filme estariam cometendo pecado. Curiosamente, o mesmo que acontece hoje no Brasil acerca de alguns filmes, apesar de, ao menos em termos cronológicos, estarmos em outros tempos. É o caso de *Star Wars: The Force Awakens (Star Wars Episódio VII: O Despertar da Força)*, proibido por algumas igrejas evangélicas a seus fiéis por, segundo elas, fazer referência direta à força do satanismo. A sugestão de transgressão transmitida pelas igrejas foi uma das excelentes formas de publicidade para o filme. Graças ao sucesso comercial de *Lolita*, Kubrick pôde produzir ele mesmo seus próximos filmes a partir de então. Nos anos 60 e 70, ele já tinha uma segurança absoluta, graças à independência arduamente conquistada com seus trabalhos anteriores. Kubrick era livre para eleger seus projetos, podia controlar todas as etapas de criação.

Em 1963, Stanley Kubrick satirizou a Guerra Fria em *Dr. Strangelove*. No ápice da guerra entre EUA e URSS, ele se interessou pelo romance *Red Alert*, de Peter George, que falava sobre uma hecatombe nuclear, então decidiu comprar os direitos para realizar o filme. No decorrer da produção do roteiro, no entanto, ele resolveu transfigurar o material, transformando em algo mais próximo da comédia de humor negro, ridicularizando ambas as potências. Os meios de comunicação mais uma vez serviram a favor da publicidade do filme, afinal, como ele podia tratar de um assunto tão sério daquela maneira? Em 1968, Kubrick realizou o que

ainda hoje é considerado um marco na história do cinema: *2001: A Space Odyssey*. O diretor convidou o escritor Arthur C. Clarke para participar do projeto, e ele aceitou, desenvolvendo o roteiro a partir de seu conto *The Sentinel*, de 1948. Com efeitos visuais precursores e imagens titubeantes, o filme é considerado um dos melhores já realizados. Sua força representativa permanece até hoje.

Em 1971, realizou *A Clockwork Orange*, inspirado no romance homônimo de Anthony Burgess, e foi criticado, na época, por abordar de forma tão nítida a violência. Entre as críticas que recebeu pelo filme, o diretor declarou ironicamente que *Tom and Jerry* era pior, já que mostrava a violência de uma forma positiva. O filme é considerado por muitos como sendo ambíguo na apresentação da questão, mas é uma de suas grandiosas criações. Foi censurado em diversos países, incluído o Brasil, na época sob o regime militar de 1964, fazendo com que as pessoas fossem assistir ao filme em países vizinhos, como o Uruguai. Quando foi liberado no Brasil, passou a ser exibido com bolinhas pretas sobrepostas nas cenas de nudez, mesmo com a classificação para maiores de 18 anos. Na Inglaterra, o próprio Kubrick decidiu retirá-lo de circulação, depois de alguns juízes decidirem proibir o filme em algumas regiões. O principal motivo para essa proibição deve-se ao fato de a polícia britânica, na época, registrar alguns casos de incidentes aparentemente inspirados no filme, sendo que, em um dos casos, houve uma vítima fatal.

No início da década de 70, o público não estava acostumado a cenas de sexo e violência como estamos hoje, da maneira abundante e, por vezes, até mesmo excessiva como elas nos são mostradas no cinema. Dessa maneira, podemos pressupor o choque que um filme como *Laranja Mecânica* pode ter causado em seu público quando foi lançado. Após tantos anos, *Laranja Mecânica* pode não nos impactar da mesma forma, mas ainda nos impressiona pela crueza da violência marcada pelas imagens e pelos diálogos, atingindo o espectador principalmente pela semelhança com o presente, e pelo vislumbre do futuro.

O filme de Kubrick segue a linha de violência apresentada no romance de Burgess. Assim como no livro, o filme é ambientado em um futuro distópico, e expõe a violência progressiva que se observava na época — e que, a cada dia, ao que parece, se observa em maiores proporções — assim como estampa outras

formas de violência encoberta nos métodos repressivos utilizados para controlar esse tipo de manifestação.

Alguns críticos foram bastante resistentes com *Laranja Mecânica* de Kubrick, criticando rigorosamente o filme, por, segundo eles próprios, estar fazendo apologia à violência. Mesmo que a violência não seja apresentada de uma maneira positiva, um prazer genuíno é evidenciado no protagonista ao consumir os atos que ele defende como sendo próprios à sua natureza. Além disso, o ator Malcolm McDowell torna o protagonista um personagem de espontânea identificação com o espectador, tornando a narrativa ainda mais íntima e profunda. Dois desses críticos são os americanos Pauline Kael e Roger Ebert. Pauline Kael parecia desaproveitar outros grandes nomes do cinema, como Federico Fellini e Alfred Hitchcock, dizendo que Hitchcock era superestimado e que os filmes de Fellini eram limitados. A respeito de Kubrick, Kael dizia que seus filmes eram frios e rígidos. Apesar das críticas duras, foi ela quem passou para a história como a vilã que percebia defeito em tudo, justamente por ter maldito esses grandes nomes da cinematografia. O público parece não relevar a antipatia de Kael em relação aos idolatrados diretores. Kael mudou seu parecer em relação a filmes e diretores muitas vezes. No entanto, ao que parece, quase tudo que Kael publicou ao longo de sua carreira foi e continua sendo usado contra ela própria. Em Nova York, Kael trabalhou para um considerável número de revistas, e obteve discórdia em todas elas. Talvez seu humor debochado fosse pouco compreendido pelos seus editores. Mesmo na revista *New Yorker*, onde trabalhou por trinta anos, Kael foi demitida três vezes. No texto em que critica *Laranja Mecânica*, intitulado *Stanley Strangelove*, Pauline Kael é bastante resoluta no que diz a respeito do filme:

Literal-minded in its sex and brutality, Teutonic in its humor, Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange* might be the work of a strict and exacting German professor who set out to make a porno-violent sci-fi Comedy. Is there anything sadder— and ultimately more repellent— than a clean-minded pornographer? The numerous rapes and beatings have no ferocity and no sensuality; they're frigidly, pedantically calculated, and because there is no motivating emotion, the viewer may experience them as an indignity and wish to leave. The movie follows the Anthony Burgess novel so closely that the book might have served as the script, yet that thick-skulled German professor may be Dr. Strangelove himself, because the meanings are turned around (KAEL, 1972).

No entanto, podemos perceber facilmente que o filme de Kubrick não trata apenas de violência e sexo— até mesmo porque o sexo aqui é tratado como uma forma de violência. A violência é menos ainda mostrada de uma forma divertida. A espirotuosidade retratada por Alex pode nos transmitir essa ideia, mas não a violência em si mesmo. É possível que nossos conceitos de pornografia e comédia sejam completamente distintos, mas me parece que o filme está longe de ser possivelmente classificado como uma comédia de ficção científica pornô-violenta. Se *Laranja Mecânica* mostra tudo de maneira tão literal, é porque sua profundidade está nas inferências, nas deduções que realizamos acerca da violência mostrada de maneira tão manifesta.

Quatro anos depois de *Laranja Mecânica*, em 1975, Kubrick realizou *Barry Lyndon*, um drama histórico baseado no romance de William M. Thackeray. Cinco anos depois, fez *The Shining*, filme baseado no livro de Stephen King, em que ele restabelece o filme de horror. O filme apresentava uma média de 102 *takes* por plano, enquanto a média normal é 10 *takes*, totalizando em torno de 390.000 metros de película, para um filme de 142 minutos de duração. Em 1987, Kubrick realizou um filme a respeito da Guerra do Vietnã, *Full Metal Jacket*, abordando a brutalidade das guerras, física e psicológica. Em 1999, realizou seu último filme, *Eyes Wide Shut*, baseado em um romance de Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, depois de três anos trabalhando no longa. Logo após, em sete de março do mesmo ano, Stanley Kubrick faleceu, antes mesmo da estreia do filme, que não foi muito bem recebido pela crítica e pelo público na época.

Uma das propriedades dos filmes de Kubrick é, efetivamente, o fato de serem, muitas vezes, incompreendidos pela audiência e pela crítica. O diretor tem muitas obras-primas. No entanto, muitas de suas obras cinematográficas foram consideradas clássicas apenas anos depois. Seu último filme, misterioso e simbólico, é um exemplo dessa incompreensão. O filme foi um dos mais esperados dos anos 90, sendo considerado por alguns críticos o mais controverso filme da década, e sendo apontado por muitos, na época, como sendo um desastre. Se Kubrick tivesse vivido o suficiente para assistir ao lançamento de *Eyes Wide Shut*, certamente teria ficado desapontado com as críticas ultrajantes que o filme

recebeu. Talvez a falta de realismo do filme tenha o tornado pouco crível, como as ruas demasiadamente largas de Nova York, ou a cena da orgia, talvez um pouco insustentável para um público muito objetivo. Entretanto, ser realista nunca foi seu propósito nesse filme. O romance no qual Kubrick se baseia é a história do fim de um casamento, contada com a coerência de um sonho, ou seja, tudo parece real, mas diferente, como em uma visão ampliada das coisas. O público definitivamente não estava preparado para um filme delirante como esse. Ainda mais porque o filme não se apresentava como tal, fazendo com o que a audiência esperasse outra coisa. Entretanto, com o tempo, o simbolismo proposital e perfeccionista apresentado pelo diretor, tornou o filme mais uma de suas obras-primas, talvez nada comparado a seus grandes clássicos, mas ainda assim digno de ser denominado como tal.

Se olharmos para trás para ver cada um dos filmes de Kubrick e analisarmos as reações do público e da crítica, percebemos essa incompreensão e mistério. Da mesma forma, se observarmos seu trabalho com certa minúcia, verificamos que *2001: Uma Odisseia no Espaço*, *Barry Lyndon* e *O Iluminado* são totalmente diferentes de tudo o que ele já havia feito antes, e de tudo o que ele faria a partir de cada um deles. Kubrick tomava um novo caminho a cada filme que realizava. A cada novo filme, ele redefinia o cinema, mostrando sempre a verdade e as possibilidades de interpretação dela. Em *Laranja Mecânica*, Kubrick parece reunir muitas das características e técnicas presentes em seus outros filmes, anteriores e posteriores a ele, fazendo desse filme uma obra tão individual quanto as demais. Um atraente e incendiário assunto abrangido na narrativa, assim como em *Lolita*; a força representativa contida nas imagens, assim como em *2001: A Space Odyssey*; a brutalidade física e psicológica presente em *Full Metal Jacket* e o simbolismo proposital e perfeccionista exposto em *Eyes Wide Shut*. Sua mente, muito além de brilhante e criativa, era também dinâmica, imaginando o mundo à sua volta sempre em movimento. Seus filmes tinham a inclinação de provocar o espectador para seus inúmeros significados, ajudando-o a procurar entender de onde viemos, e para onde vamos. Como Martin Scorsese disse no prefácio da edição de 2003 para o livro *Conversas com Kubrick*, de Michel Ciment: Kubrick sempre dizia a verdade, “E por mais que fiquemos à vontade com a verdade, ela

sempre provoca um choque profundo quando somos obrigados a encará-la”.

Assistir a um filme de Kubrick é como ver o cume de uma montanha a partir do vale. Nós nos perguntamos como alguém pôde subir tão alto. Há em seus filmes trechos, imagens e espaços carregados de emoção que têm uma potência inexplicável, uma força magnética que nos aspira lenta e misteriosamente: o itinerário do menino percorrendo os intermináveis corredores do hotel em seu velocípede em *O iluminado* [*The Shining*]; o silêncio monumental do vazio sideral em *2001: Uma odisséia no espaço* [*2001: A Space Odyssey*]; o ritmo inumano da primeira metade de *Nascido para matar* [*Full Metal Jacket*], que vai num crescendo até sua resolução lógica e sangrenta; a espetacular sala de guerra de *Dr. Fantástico* [*Dr. Strangelove or: How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb*], a um só tempo aterrorizante e cômica; o futuro brutalmente pop de *Laranja Mecânica* [*A Clockwork Orange*]; a intimidade crua dos diálogos entre Tom Cruise e Nicole Kidman em *De olhos bem fechados* [*Eyes Wide Shut*] (CIMENT, 2013).

Stanley Kubrick nunca fez parte do “sistema” dentro da sétima arte. Ainda que dependesse financeiramente dele, principalmente no início de sua carreira, ele defendia sua liberdade e autonomia, mesmo em seus primeiros filmes. Assim ele retratou sua experiência pessoal:

A melhor educação que se pode receber no cinema é fazer um filme. Eu aconselharia a qualquer diretor novato a tentar realizar um filme por si mesmo. Um curta-metragem de três minutos vai lhe ensinar muito. Sei que tudo o que fiz no início da minha carreira foi, em microcosmo, o que faço hoje como diretor e produtor. Há muitos aspectos não criativos na realização de um filme que devem ser superados e todos serão encontrados ao fazer o menor filme: as finanças, a organização, as taxas... É raro conhecer um ambiente artístico sem entraves quando se faz um filme, e ser capaz de aceitar isso é essencial. O que devemos ressaltar é que qualquer pessoa seriamente interessada pela realização de um filme deve arrecadar o máximo de dinheiro, o mais rápido possível, mergulhar e filmar (GELMI apud CIMENT, 2013).

Stanley Kubrick trabalhou em suas obras de modo muito característico: ele escreveu, fotografou, dirigiu e montou seus filmes como se ainda fosse o jovem aprendiz que foi no início de sua carreira. Kubrick dirigiu um número relativamente pequeno de filmes, mas suficiente para conquistar seu lugar no Cinema, mesmo tendo recebido um único prêmio, pelos efeitos especiais de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, apesar das 13 indicações de suas obras cinematográficas

ao Oscar.

No final dos anos 50, quando Stanley Kubrick passou alguns anos em Hollywood, a expectativa de ter seus projetos aprovados pela produtora MGM fez com que ele formasse uma visão receosa a respeito de algumas produtoras, que não aproveitavam como deveriam o trabalho dos cineastas. Além disso, a experiência de ter filmado *Spartacus*, filme para o qual foi apenas um empregado, fez com que ele desejasse mudar o rumo como cineasta de uma vez por todas, e ele utilizou o sucesso comercial do filme para, de fato, adquirir sua autonomia. Esse sucesso comercial dos filmes de Kubrick obriga Hollywood a reconhecer seu trabalho, mas não parece, de fato, que ele pertence àquela comunidade, até mesmo pela deliberada distância que ele mantém dela. Mesmo tendo sido indicado quatro vezes como melhor diretor, por quatro filmes sucessivos (*Dr. Fantástico*, *2001*, *Laranja Mecânica*, *Barry Lyndon*), ele, Charlie Chaplin, Orson Welles, Alfred Hitchcock e outros revolucionários do cinema, têm em comum o fato de nunca terem recebido o Oscar de melhor diretor. Há, efetivamente, um posicionamento dúbio da crítica quando se trata dos filmes de Kubrick, que é esclarecido por sua individualidade e pela forte presença que ele marca em seus trabalhos. Ele recusa-se a conceder o que se espera dele. Ao contrário, prefere surpreender, experimentar. Alcançou o que só os gênios, e mesmo assim nem todos, alcançam: conquistar o público sem abandonar seus princípios e conceitos como cineasta. Como o visionário que sempre foi, sempre constatando as inquietações de sua época e ainda antecipando épocas porvir, ele conseguiu tocar o imaginário coletivo de múltiplas maneiras, transformando seu trabalho em grandes espetáculos, que caminham do filosófico ao maravilhoso.

4. A LEVEZA EM LARANJA MECÂNICA

“E por um momento, ó meus irmãos, foi como se um grande pássaro tivesse voado para dentro do Lactobar, e eu senti todos os pelos malenks do meu ploti se arrepiando todinhos e os arrepios subindo como lagartos malenks e depois descendo novamente. Porque eu sabia o que ela cantava” (BURGESS, Laranja Mecânica).

Este capítulo propõe-se a analisar alguns aspectos das narrativas estudadas sob a perspectiva de Italo Calvino. Os aspectos estudados aqui serão a linguagem *Nadsat*, utilizada pelo protagonista no livro de Burgess e em uma das narrativas cinematográficas, sendo esta a de Stanley Kubrick, e as imagens nessa mesma narrativa cinematográfica. A forma como Alex nos retrata a violência também será considerada, já que o protagonista possui sua visão própria a respeito dela, que acaba, por vezes, nos distanciando da crítica comum que possuímos a respeito da violência. O filme de Andy Warhol fora omitido nesse capítulo, não por ter sido dada menos importância a ele, mas porque, devido ao seu caráter experimental e, sob meu ponto de vista, não tão criativo quando comparado ao filme de Kubrick, o filme parece não sustentar a tentativa da retirada de peso. Além disso, o filme de Warhol também não utiliza a linguagem *Nadsat*, criada por Anthony Burgess em seu livro.

Em 1984, Italo Calvino foi convidado a realizar um ciclo de seis conferências que se desenvolveriam ao longo de um ano acadêmico na Universidade de Harvard, em Cambridge, no estado de Massachussets. Tais conferências fariam parte do livro *Seis propostas para o próximo milênio*. A partir do momento em que definiu o tema de que iria tratar, os quais seriam alguns valores literários que mereciam ser cultivados no decurso do próximo milênio, ele passou a se empenhar na preparação dessas conferências. Nesse trabalho, Italo abordaria seis temas. No entanto, devido à sua morte, em setembro de 1985, ele foi capaz de elaborar apenas cinco das seis propostas, sendo elas a Leveza, a Rapidez, a Exatidão, a Visibilidade e a Multiplicidade. Um desses conceitos, a Leveza, será

aplicado aqui para a análise de alguns aspectos de *Laranja Mecânica*. Para Calvino, o ideal da Leveza está na retirada do peso. Entretanto, quando trazemos o conceito de Leveza para dentro desse texto, podemos questionar: Como retirar o peso de uma obra que tem como foco a violência ilimitada? Em *Laranja Mecânica*, podemos perceber essa subtração do peso através da forma como a narrativa é contada por Alex, não apenas pela linguagem a qual ele utiliza, o *Nadsat*, mas também no que diz respeito ao modo como ele nos coloca os fatos, já que ele os coloca sob a sua própria ótica, tanto no livro de Burgess quanto no filme de Kubrick. A retirada do peso também se dá por intermédio das imagens. É através das imagens e da forma como Stanley Kubrick as constrói que a Leveza se sobrepõe à violência. Além disso, a música também tem papel influente na retirada do peso, já que ela serve como escape para o espectador, um tipo de fuga a qual recorreremos para não sucumbir à violência explícita e perseverante.

4.1. LEVEZA NA LINGUAGEM: NADSAT

“[...] no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar o peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me, sobretudo por retirar o peso à estrutura da narrativa e à linguagem (CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*, 2003, p. 14).

Calvino, nesse trecho, sustenta a concepção de Leveza em relação à estrutura da narrativa e à linguagem. Interessa-me para relacionar seu trabalho e sua ideia com a linguagem usada em *Laranja Mecânica*, a Leveza na linguagem. Sendo essa Leveza a retirada do peso, considero que o peso aparentemente contido na linguagem *Nadsat* é, na verdade, uma forma de retirar o peso dessa linguagem.

A retirada do peso na linguagem no texto de Burgess e a consequente Leveza do texto, alcançada pelo uso do *Nadsat*, não se atribui ao fato de essas palavras ou expressões se referirem a palavras ou expressões vulgares. O *Nadsat*, na verdade, é mais uma das formas com as quais o autor produz o efeito proposto

por sua obra. Utilizando essa forma de falar, de se comunicar com o leitor, Burgess esconde parte da carga de brutalidade e ameniza o peso da própria violência— e da crítica a essa violência— contida em sua obra. Amenizando esse peso, ele acentua, em uma análise mais cuidadosa e aprofundada da obra, essa mesma violência. E esse, creio, é o cerne do texto de Burgess: mostrar que, por trás de uma linguagem que necessita ser decifrada, há uma crítica severa a uma violência que parece acentuar-se sem expectativa de melhora. A linguagem *Nadsat* é uma linguagem que parece pesada, por se tratar de palavras e expressões desconhecidas e que necessitam de consulta ao glossário por parte do leitor. No entanto, essa linguagem acaba por tornar as narrativas mais leves, conforme o leitor e o espectador vão se familiarizando a elas, como se passassem a fazer parte daquele grupo, levando a uma identificação não necessariamente com a prática da violência, mas a uma identificação com o ambiente e talvez com a intensidade a qual move Alex e sua gangue. O uso da linguagem também é uma forma de desviar a violência que a distópica obra de Burgess denuncia, não com o intuito de escondê-la, mas de transportar o leitor/espectador, através do estranhamento causado pelo uso dessa linguagem, para um lugar onde essa violência é quase suportável. Podemos perceber esse aspecto no trecho que segue:

[...]Georgie havia levado os outros dois para dentro da casa de um tchelovek muito bugati, e lá eles chutaram e deram toltchoks no dono até deixá-lo caído no chão, e aí George começou a razgarasgar as almofadas e cortinas, e o bom e velho Tosko quebrara alguns ornamentos muito preciosos, como estátuas e coisas assim, e aquele tchelovek rico e surrado ficara bizumni de raiva e partira pra cima deles com uma barra de ferro muito pesada. Ele estava tão razdras que isso lhe dera uma força tipo assim descomunal, e o Tosko e o Pete conseguiram escapar pela janela, mas George tropeçou no tapete e levou aquela magnífica barra de ferro na gúliver, que quebrou-lhe a cabeça e espalhou-lhe os miolos, e esse foi o fim do traíra George. O assassino starre havia escapado com Legítima Defesa, o que estava muito correto. George fora morto, e isso, mesmo depois de mais de um ano que fui preso pelos miliquinhas, parecia muito justo e adequado, coisa assim do Destino (BURGESS, 2012, p. 135).

A linguagem *Nadsat*, nesse e em diversos trechos ao longo da narrativa, manifesta os sons emitidos por verbos como “razgarasgar”, por exemplo, ou substantivos como “tolchoks”. O elemento sonoro aqui possibilita a sensação de leveza, proporcionada pelo jogo de palavras engenhosamente formulado pelo

escritor. Em uma primeira leitura, talvez não seja uma tarefa fácil entender uma linguagem à qual não estamos familiarizados. Entretanto, ao longo da leitura, os sons emitidos pelas palavras, por se identificarem com o seu significado, também auxiliam na compreensão do texto oferecido por Burgess, tornando-o mais dinâmico e agradável.

4.2. LEVEZA DAS IMAGENS: LARANJA MECÂNICA DE KUBRICK

Kubrick é reconhecido por filmes grandiosos. No entanto, se olhamos para as reações à vista de seus filmes no passado, percebemos que foram frequentemente mal compreendidos. O próprio cineasta descrevia suas obras cinematográficas como sendo “experiências não verbais” e recusava-se, muitas vezes, a comentar suas criações, preservando o mistério e indeterminação de sua obra e exigindo sempre uma cuidadosa e desafiadora análise por parte de quem pretende estudá-la. Artistas como Stanley Kubrick têm mentes iluminadas e dinâmicas, capazes de enxergar além da maioria, capazes de imaginar o mundo em movimento, compreendendo não somente o passado da humanidade, mas principalmente para onde essa humanidade vai, ou é capaz de ir.

Estendo aqui o conceito de Leveza de Calvino às imagens apresentadas no filme de Kubrick. As imagens na obra de Kubrick e a forma como o diretor as posiciona em sua narrativa cinematográfica são fundamentais para essa concepção de Leveza defendida por Calvino.

[...] Não há dúvida de que neste ponto o mito quer me dizer alguma coisa, algo que está implícito nas imagens e que não se pode explicar de outro modo. Perseu consegue dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta, da mesma forma como antes a vencera, contemplando-a no espelho. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal (CALVINO, 2003, p. 17).

Logo no início do filme, há uma cena de estupro praticada pela turma de

Billyboy, gangue adversária de Alex e seus druguis. A cena é introduzida por imagens belas e coloridas. A partir de um *travelling* para trás, descobrimos que ela se dá em cima de um palco de teatro, como se tudo fosse uma encenação, contribuindo para que haja uma atenuação da violência. Na cena da morte da mulher que vive com os gatos, ao invés de ver o rosto dela se chocando com o objeto que Alex usa para golpeá-la, podemos ver, em imagens hiperaceleradas, closes dos quadros belos e sensuais que estão pendurados nas paredes do spa. Kubrick também não nos mostra o estupro da esposa do escritor ou o som provocado pelo choque do protagonista com o solo, quando ele se joga do prédio. Em todas essas cenas, crucialmente relacionadas à violência do filme, há o corte logo antes do clímax. Elas são apenas presumidas pelo público.

Acerca da cena de estupro, agora dentro da casa do escritor, praticada pela gangue de Alex, podemos pensar: Como amenizar a violência em uma cena de estupro coletivo, cometida por um grupo de jovens delinquentes a uma mulher na ilusória segurança de sua casa? Cantando *Singing in the rain*, por exemplo. Ou, apresentando a cena em um cenário calmo, colorido, cheio de livros, aparentemente seguro. Contudo, essa é uma forma de tornar a cena leve? Aparentemente sim. É uma forma de visualizarmos a violência de uma forma mais indireta, através da beleza retratada nas cenas. No entanto, essa Leveza na imagem acusa a forma de violência mais cruel e detestável de todas: a violência que não se enxerga, que não oferece possibilidade de amparo; a violência que pode chegar à tranquilidade do seu lar, quando você menos espera; a violência que não pode ser combatida, que nos deixa de mãos atadas, que nos faz sentir impotentes.

Kubrick oculta de nós essa violência e nos faz vê-la de outro modo, nos faz vê-la através de algo, em vez de ter uma visão direta sobre ela. A violência está atrás das cores, da aparente calma que existe em todos os objetos daquele cenário. Sabemos que a violência existe, e não nos recusamos a enxergá-la. Recusamo-nos a enxergar toda a crueldade de forma tão direta, aberta, sem desvios. E mais, precisamos dessa visão indireta, necessitamos da sinuosidade de todos os recursos de Kubrick para *dominar a pavorosa figura* da violência. Nem sempre é possível expressar a agressividade contida em uma determinada cena por meio das palavras, por isso a grande importância das imagens.

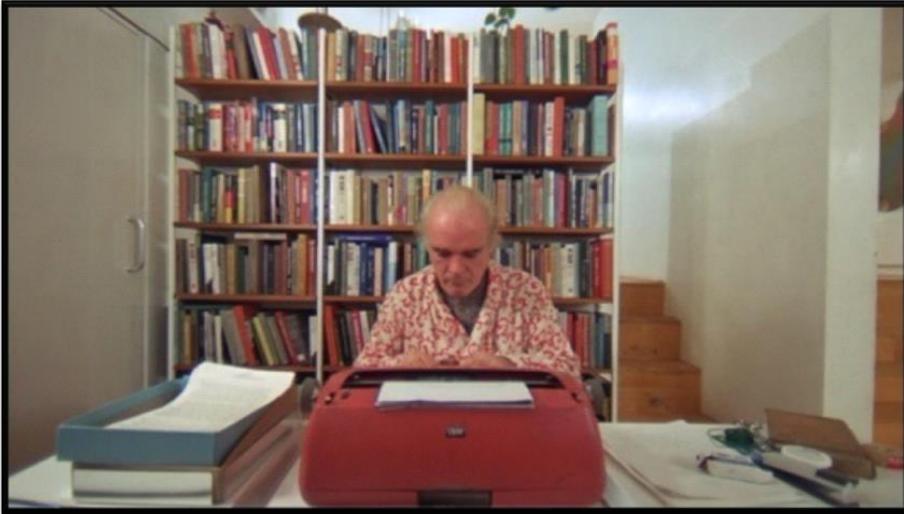


Figura 4: Cena 9min 47seg , *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).



Figura 5: Cena 11 min 59 seg , *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Em um ambiente aparente calmo e tranquilo, totalmente organizado e colorido, Alex e sua gangue cometem seus atos de violência e crueldade. Momentos antes, esse mesmo ambiente parecia livre de ameaças, o que podemos perceber na imagem anterior. Logo, quando o espectador percebe que por trás da leveza contida na figura da primeira imagem há certa vulnerabilidade, que só captamos

na segunda imagem, essa mudança abrupta o choca e o abala.

4.3. LEVEZA NA VISÃO A RESPEITO DA VIOLÊNCIA: A VIOLÊNCIA RETRATADA SOB O PONTO DE VISTA DE ALEX, NO LIVRO E NO FILME.

Há certa distância crítica quanto à violência, pois a história é vista através dos olhos de Alex. Não enxergamos a violência de forma pragmática, objetiva, pois essa violência é retratada por Alex. Para ele, a escolha entre o bem e o mal é uma escolha muito mais simples do que normalmente seria. Faz parte da sua livre vontade de escolha, do seu livre arbítrio.

Mas, irmãos, esse negócio de ficar roendo as unhas dos dedos do pé sobre qual é a *causa* da maldade é que me torna um maltchik risonho. Eles não procuram saber qual a causa da *bondade*, então por que ir a outra loja? Se os plebeus são bons é porque eles gostam, e eu jamais iria interferir com seus prazeres, e o mesmo vale para a outra loja. E eu frequento a outra loja. E mais: maldade vem de dentro, do eu, de mim ou de você totalmente *odinokis*, e esse eu é criado pelo velho Bog ou Deus, e é seu grande orgulho e *radôstia*. Mas o não eu não pode ter o mau, quer dizer, eles lá do governo e os juízes e as escolas não conseguem permitir o mau porque não conseguem permitir o eu. E não é a nossa história moderna, meus irmãos, a história de bravos eus *malenks* combatendo essas grandes máquinas? Estou falando sério sobre isso com vocês, irmãos. Mas eu faço o que faço porque gosto de fazer (BURGESS, 2012, p.89).

Alex tenta fazer com que acreditemos que o que ele faz não é bom, mas é justo, já que ele age de acordo com seu eu, assim como quem “frequenta a outra loja”, quem pratica a bondade. O Leitor de Burgess e o espectador de Kubrick muitas vezes se aproximam, de certa forma, de Alex, pois acabam enxergando nele seus próprios instintos.

No filme, Kubrick faz uso de algumas técnicas que quebram o efeito do real, como é o caso dos procedimentos de *aceleração* e *grande-angular*. Segundo Kubrick (CIMENT, Michel. Conversas com Kubrick, 2013, p. 118), essas técnicas cinematográficas, entre outras, seriam um equivalente cinematográfico para a obra de Burgess, trazendo a narrativa sob o ponto de vista subjetivo de Alex sobre suas

próprias ações.

Uma das técnicas utilizadas por Kubrick nesse sentido é a *grande-angular*. Além de favorecer um ângulo de visão mais amplo, pois ampliam a distância entre objetos, a imagem produzida por esse tipo de lente é mais suscetível à distorção perspectiva do que uma imagem produzida por uma lente objetiva normal.



Figura 6: Cena 13min18 seg , *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Nessa cena, Alex olha na direção do escritor, que assiste à sua mulher sendo violentada por Alex e sua gangue, sem poder ampará-la. Alex olha para o escritor, e também olha para o espectador, que, assim como o escritor, não pode fazer nada para impedi-los de cometer seus atos de “ultraviolência”. Alex pede para que o escritor e também nós fiquemos olhando para o que está prestes a acontecer, anunciado no fundo da imagem, atrás dele. *Videie bem*, diz ele, *videie bem*. Alex é categórico enquanto nos mostra, de modo explícito, tudo o que ele pretende fazer, sem pudor nem piedade. No entanto, nessa aproximação com o espectador, há uma tentativa por parte do protagonista de fazer com que aquela violência explícita a qual ele nos pede para *videar bem* seja compreendida,

assinando uma transgressão também por parte do espectador, que, obedecendo a Alex, observa a cena. Há, decerto, uma aproximação do espectador com o protagonista neste sentido. Logo, podemos pensar em distanciamento quando refletimos acerca da crítica presente na sua tentativa de aproximação com o espectador. Alex é assim, e não pode agir de outra forma. Certamente devemos avaliar a violência ali presente, já que permanecemos sob ela todos os dias, mas não antes de videar também o protagonista como sujeito paciente de seus próprios instintos.

A *aceleração* também é usada como recurso cinematográfico por Kubrick. Em uma das cenas, que apresenta Alex com duas jovens em seu quarto, as ações são exibidas por meio desse recurso, que é utilizado para mostrar a cena sob o ponto de vista de Alex. Para Alex, aquele acontecimento era banal e sem relevância, um ato sexual sem envolvimento, ligação ou afeto. A *aceleração* da imagem coloca o acontecimento sob o ponto de vista de Alex para que o espectador possa percebê-la como tal. No livro, podemos também perceber o sentimento de Alex em relação a esse evento:

[...] e elas ofegaram e smekaram durante o caminho de subida, e então ficaram com sede, disseram, de modo que eu destranquei o baú do tesouro no meu quarto e dei para cada uma daquelas jovens devotchkas de dez anos um Escocês horrorshow de verdade, embora bem cheio com soda esfuziante e picicante. Elas se sentaram na minha cama (ainda arrumada) e balançaram as pernas, smekando e pitando seus copos, enquanto seu patético disco malenk girava no meu estéreo. Aquilo era como pitar uma bebida doce de criança, em tacinhas douradas mui bonitas e adoráveis e caras. Mas elas ficaram oh ohoh e diziam “Muito barroco” e “Altíssimo” e outras slovos estranhas que eram o auge da moda naquele grupo jovem. Enquanto eu girava aquela kal para elas, as incentivava a beberem mais, e elas não estavam reclamando nada, Ó, meus irmãos. Então, quando seus discos pop patéticos já haviam sido tocados duas vezes cada (eram dois: “Nariz de Mel”, cantado por Ike Yard, e “Noite após Dia após Noite”, gemido por dois terríveis eunucos sem yarblis cujos nomes esqueço agora), elas estavam chegando perto da histeria das jovens ptitsas, pulando na minha cama e eu no quarto com elas.

O que foi feito realmente ali naquela tarde não há necessidade de descrever, irmãos, como todos podem facilmente adivinhar. Aquelas duas ficaram sem platis e smekando, no ponto para bater num instantinho, e elas acharam que era a maior diversão o velho titio Alex ali em pé todo nagoi e de cabo de panela duro, esguichando a hipodérmica como um médico experiente, e então injetando a velha dose de secreção de gato selvagem no ruka. Então puxei a adorável Nona do álbum, de modo que agora Ludwig van também estava nagoi, e coloquei a agulha sibilando até o último movimento, que era todo êxtase. Lá estava então, as cordas do

contrabaixo govoretando distantes debaixo da minha cama para o resto da orquestra, e em seguida a golez humana masculina entrando e lhes dizendo a todos para que sejam mais alegres, e depois a melodia extática adorável sobre a Alegria sendo uma centelha divina, e aí eu senti os velhos tigras pularem sobre mim e então eu pulei sobre aquelas duas jovens ptitsas (BURGESS, 2012, p. 95).

O texto de Calvino sobre a Leveza se aproxima das obras de Burgess e de Kubrick por meio de suas ideias e de seu conceito, que se assemelham e se reproduzem em si. Analisando o livro e o filme sob esse ponto de vista, podemos entender a forma com a qual visualizamos a violência e crueldade contidas nas páginas e imagens de *Laranja Mecânica*, assim como podemos compreender como se dá a aproximação do leitor/espectador com a personagem Alex. A leitura de Calvino nos mostra que é possível enxergar algo de outro modo, sob um ponto de vista oblíquo, no entanto mais amplo. Essa aproximação das obras de Burgess e de Kubrick com a obra de Calvino sobre a Leveza desvela que, ao mostrar algo tão humano e ao mesmo tempo tão atroz dessa forma sinuosa, essa obra torna-se capaz de ser considerada por tantos e durante tanto tempo uma obra de arte. Acima de tudo, a leveza depende também daquele que é capaz de enxergá-la. Em *Laranja Mecânica*, tanto no livro quanto no filme, há um personagem, o padre, que introduz a leveza, por meio de um questionamento: “Será que Deus quer bondade ou a escolha da bondade?” Ao introduzir essa questão, ele permite ao público escolher.

5. O PROTAGONISTA

“Bondade é algo que se escolhe. Quando um homem não pode escolher, ele deixa de ser um homem.[...] O que Deus quer? Será que Deus quer bondade ou a escolha da bondade? Será que um homem que escolhe o mal é talvez melhor do que um homem que teve o bem imposto a si?” (BURGESS, *Laranja Mecânica*).

Na ficção, a personagem tem função importante no que diz respeito a

representar a realidade, o cotidiano. A aproximação que muitos de nós fazemos depende muito de como a personagem apresenta essa realidade. Seja na narrativa literária, seja na cinematográfica, ou em outro tipo de narrativa ficcional, a maneira como a personagem realiza seu papel é essencial para que nos projetemos em determinada situação e reflitamos acerca de nossos próprios acontecimentos. É possível que, na maioria das vezes, seja mais fácil nos projetarmos em personagens que representam nossos sonhos e desejos. Desejamos ser reis, imperadores, mágicos, super-heróis. No entanto, a importância da personagem está muito além de representar grandes figuras, pois é quando ela consegue que nos enxerguemos em personagens comuns que temos a chance de refletir. Alex não é bem o que eu chamaria de personagem comum, mas, através de sua trajetória, encontramos muitos dos problemas presentes na nossa sociedade e em nós mesmos. Conhecendo o percurso de Alex, temos a chance de pensar a respeito da violência intrínseca na sociedade, que vem de todos os lados, retirando quase completamente nosso poder de escolha. É através de uma personagem como Alex que também buscamos entender o ser humano, disposto ao bem e ao mal, mas tão confuso a respeito de cada um desses conceitos. Anatol Rosenfeld, em *A Personagem de Ficção*, afirma que as personagens possuem determinadas condutas dentro da ficção de acordo com os diversos valores encontrados na sociedade. Tais valores, por muitas vezes serem contrários dentro de um mesmo ambiente, chocam-se e resultam em conflitos que denunciam muito de nossas particularidades como ser humano.

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num mesmo tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda sua plenitude através do conceito, revelam-se, como n um momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual (CANDIDO, 2011, p.45).

Mais do que evidenciar nossos conflitos mais íntimos, a personagem apresenta situações nas quais podemos muito mais facilmente nos descobrir, já que no cotidiano elas se tornam muitas vezes banais à nossa percepção. Nossos conflitos mais íntimos são apresentados pela personagem de maneira mais nítida e coesiva, tornando o próprio dia a dia mais relevante e tangível.

A personagem é um ser fictício, —expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 2011, p. 55).

Mesmo sendo um ser fictício, Alex é a personalização de nossas características mais humanas. Por ser uma criação, Alex é muito mais lógico do que um ser real. Podemos enxergar, através de suas grandes maldades, o mal que há em cada um de nós, nos mais diversos níveis de sua existência, afinal, as diferenças são tão importantes quanto as semelhanças para que haja uma identificação entre nós e a personagem, para criar o sentimento de verdade, a verossimilhança. Além disso, o conhecimento que temos a respeito do outro, mesmo sendo esse ser fictício, é sempre fragmentado e incompleto. Quando investigamos a trajetória de Alex, seus atos, seus diálogos, seus pensamentos, mesmo considerados dentro de um todo que é a narrativa (literária ou cinematográficas, nesse caso), não são constantes ou indivisíveis. Enquanto ele a percorre, há muitos momentos de declínio e ascensão da personagem, que intervêm na concepção que formamos a respeito de Alex. O mistério que encontramos no íntimo de uma personagem contribui para desvendar o mistério que reside em nós mesmos.

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade

dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade (CANDIDO, 2011, p. 67).

Se as características de Alex nos parecem de algum modo exageradas, é para facilitar a apreensão destas dentro da nossa realidade, aproximando Alex do ser humano. A narrativa transfigura a vida. Se fosse ela idêntica à realidade, à qual estamos tão fastidiosamente acostumados, essas características passariam despercebidas e de nada serviria o esforço do autor. As personagens obedecem às leis da narrativa, preestabelecidas pelo autor, por isso são mais legíveis do que nós mesmos. Dentro de uma narrativa, o autor determina uma lógica que funciona de maneira mais conveniente e eficiente do que a própria realidade.

Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre os outros, resultando em uma personalidade nova, - como ocorre também em Proust. É o caso Robert de Saint-Loup, inspirado num grupo de amigos seus, mas diferente de cada um, embora a maioria de seus traços e gestos possam ser referidos a um deles e a combinação resulte original (CANDIDO, 2011, p. 73).

Podemos ver Alex como uma personagem também elaborada a partir de fragmentos do ser humano. Ele combina muitas de nossas características e resulta em um modelo completamente original e único, e é por essa razão que percebemos tão facilmente suas características mais marcantes, antes mesmo de percebê-las em nós. Outra questão que deve também ser considerada quando falamos de personagem é a diferença entre nossa aproximação com a personagem no romance e na narrativa cinematográfica. Temos mais liberdade sobre uma personagem que emana apenas de palavras, criando nossa visão particular conforme a conhecemos ao longo da narrativa. No filme, essa liberdade se reduz, pois há uma imagem imposta, há uma voz que emana de um ser que está agora na tela. Por mais que tenhamos certa subjetividade ao observá-lo, não mais o imaginamos, pois ele está ali, sua presença agora é provada.

5.1. O PROTAGONISTA COMO EIXO CENTRAL REPRESENTATIVO NA NARRATIVA

O campo de estudos da Narratologia é excepcionalmente profícuo para esse estudo. Por meio da Narratologia, foram estudadas as estruturas das narrativas em questão, livro e narrativas cinematográficas, buscando alcançar um entendimento maior sobre o protagonista e sua trajetória até o desfecho das três obras. Quanto aos elementos da Narrativa, evidenciarei o Narrador, que é um narrador participante, sendo protagonista das três histórias, mas também abordarei brevemente o tempo, o espaço e o discurso, extremamente consideráveis em uma narrativa que compreende um futuro distópico e uma língua própria, inventada com uma finalidade tão particular, já explorada nesse estudo.

O Herói de Mil Faces, de Joseph Campbell, será a base teórica para estudar as ficções sob o ponto de vista da Narratologia. Neste estudo de teor "morfológico", Campbell introduz o conceito de "monomito" (adaptado de James Joyce), baseado nos conceitos de Vladimir Propp, sobre a estrutura da narrativa, e nos estudos em psicologia de Freud e de Jung. Campbell foi percebido pelos roteiristas de Hollywood, alcançando uma grande projeção no meio cinematográfico, sendo reconhecido inclusive por George Lucas, que afirma a importância de Campbell na elaboração da trilogia original de *Star Wars*.

Com base nos estudos de Propp, percebemos, a partir das funções e valores das personagens, que o herói só tem uma face, ou seja, há uma ocorrência regular de certas estruturas no conto, do início até o final da narrativa. O herói sempre apresenta características positivas, enquanto o antagonista ou vilão sempre apresenta características negativas, e o anti-herói traz a possibilidade de marcar a presença do herói, humanizá-lo. Em Propp, o vilão sempre é castigado. Em Campbell, um mundo moderno é evidenciado, onde nem sempre o mal é punido ou a vitória do herói ou punição do vilão significa a reordenação social. Para o autor, o herói clássico renasceu e tornou-se um herói aperfeiçoado e universal.

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas

normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e aspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal –, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como o declara Toynbee e como o indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu (CAMPBELL, 1949, p. 28).

Mesmo que Alex não seja a representação de um herói, podemos perceber nele essas formas humanas acerca da qual Campbell nos fala. Talvez ele não tenha a intenção de nos ensinar alguma lição; entretanto, não deixamos de aprender com ele ao longo de sua trajetória. Se concordássemos com a morte de sua capacidade de escolha, estaríamos também acabando com a nossa própria, pois antes de estar apenas observando algo exterior, a narrativa de Alex nos dá a oportunidade de explorar o interior de nós mesmos, o centro de nossa própria existência. Ao longo de sua trajetória, assimilamos a humanidade presente no protagonista com a nossa própria. Sabemos que o bem e o mal estão presentes em nós, mesmo que não tenhamos os mesmos anseios de Alex. Compreendemos seu inerente deleite em relação à violência, sem que concordemos com ela.

A pena que sentimos por Alex durante os momentos em que ele é submetido ao Tratamento Ludovico é primordial para que haja essa aproximação do leitor ou do espectador com o protagonista. “A piedade é o sentimento que toma conta da mente na presença de tudo o que é grave e constante nos sofrimentos humanos e que a une ao sofredor humano. O terror é o sentimento que toma conta da mente na presença de tudo o que é grave e constante nos sofrimentos humanos e que a une à causa secreta.” (JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man* apud CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*, 1949, p. 32). Por meio da experiência de piedade e terror a que o leitor ou espectador é submetido, ele passa por um tipo de purificação das emoções, um tipo de comoção que causa a *Katharsis* trágica. Mesmo seguindo a trajetória de Alex, acompanhando suas ações que ostentam a violência extrema, no momento em que ele é submetido ao Tratamento Ludovico, sendo torturado por meio de drogas e

imagens repulsivas, a consternação torna-se algo quase inevitável. Sabemos que ele não está, de fato, arrependido: o repúdio pelas imagens violentas a que ele assiste apenas lhe causa mal-estar porque ele está sob o efeito das tais drogas. Afinal, em muitos outros momentos durante a narrativa, observamos imagens da mesma selvageria contida naquelas utilizadas durante o tratamento, que surgem dos pensamentos de Alex enquanto ele ouve a música que lhe inspira. O que ocasiona essa compaixão é a humanidade presente no protagonista e também em nós mesmos. Esta humanidade faz com que nos identifiquemos com Alex, mesmo não compartilhando com ele a simpatia pela violência. O que partilhamos é o caráter do ser como indivíduo, pois compreendemos a sua individualidade. Sabemos que cada um de nós é singular e único, e, por isso, tão misterioso que, mesmo diante da discordância, admitimos Alex e dividimos com ele a dor da possível perda de sua identidade.

Em *Laranja Mecânica*, não há a partição binária entre vilão e herói como aponta Propp. Na verdade, o que parece é que são todos, ou somos todos, em determinados momentos, um pouco vilões. Alex é anti-herói, mas se aproxima de um herói, pois seu antagonista, o Estado, o oprime. Ele percorre sua trajetória defendendo sua liberdade. Não apenas a liberdade de estar fora da prisão, mas a liberdade de praticar seus atos sem que eles sejam vistos como errôneos, apesar de prejudiciais à sociedade. A liberdade de escolha que Alex defende, que afeta todas as estruturas do “certo e errado”, cruza também com o nosso entendimento do que é considerado correto. Mesmo que saibamos o que é adequado dentro da sociedade onde vivemos, considerando todas as divergências culturais encontradas em diferentes partes do mundo, essa certeza parece se desorganizar quando nos deparamos, não com os atos de perversidade que Alex comete, mas com a verdade por trás de tais atos, que é a sua própria natureza. A razão pela qual Alex produz em nós esse envolvimento nos faz questionar se também não temos nós um pouco desse vilão representado por ele. Não somos completos vilões por admitir essa aproximação com o protagonista, tampouco somos heróis. Talvez tenhamos apenas uma simples mistura de um e de outro, e isso explica essa mescla de sensações que Alex nos faz perceber quando acompanhamos sua trajetória. Há dentro de nós a mesma luta em busca do livre-arbítrio que acredito haver dentro

de Alex.

A medicina, junto ao Estado, tem grande papel dentro das narrativas. É nela que o Estado e a sociedade veem a chance de acabar com a delinquência aterrorizante que persevera todos os dias. É ela que transmite a garantia, falsa ou não, de que Alex será recuperado. Em Campbell, a ciência também tem papel notável dentro das narrativas. A figura do médico é imponente, vinda da imagem do “mestre do reino do mito”.

O médico é o moderno mestre do reino do mito, o guardião da sabedoria a respeito de todos os caminhos secretos e fórmulas poderosas. Seu papel equivale precisamente ao do Velho Sábio, presença constante nos mitos e contos de fadas, cujas palavras ajudam o herói nas provas e terrores da fantástica aventura (CAMPBELL, 1949, p.19).

A diferença é que a figura do médico aqui, de maneira dessemelhante à encontrada no conto de fadas, em que ele auxilia o herói durante suas aventuras, representa o poder capaz de realizar a opressão máxima que o Estado almeja sobre o indivíduo. Uma diferença ainda maior, é claro, é que Alex não é um herói na narrativa, mesmo que tenha o Estado como antagonista.

Conhecemos Alex já com aproximadamente 14 anos, um adolescente que, por um motivo aparentemente intrínseco a seu próprio “eu”, comete atos insanos e devastadores. Conhecemos o ambiente que Alex habita, conhecemos suas companhias, seus gostos, sua casa, seus pais. Entretanto, não conhecemos sua infância. Não sabemos se há algo lá que possa tê-lo impelido a agir assim, se há algum tipo de “razão primária” que o impulsionou mais tarde. A única coisa que sabemos é acerca de seu intelecto. Ele é esclarecido acerca de suas escolhas e das consequências delas, tem um notável gosto pela arte e é astuto em suas ações. Entretanto, também não sabemos a precocidade dessas sabedorias. Através da psicanálise, Campbell nos convida a refletir a respeito da infância do protagonista, mesmo que não tenhamos nenhuma evidência dela.

O primeiro passo, a separação ou afastamento, consiste numa radical transferência da ênfase do mundo externo para o mundo interno, do macrossomo para o microssomo, uma retirada, do desespero da terra

devastada, para a paz do reino sempiterno que está dentro de nós. Mas esse reino, como nos ensina a psicanálise, é precisamente o inconsciente infantil. Este é o reino no qual penetramos durante o sono. Carregamo-lo dentro de nós eternamente. Todos os ogros e auxiliares secretos de nossa infância habitam nele, lá reside toda a mágica da infância. E, o que é mais importante, todas as potencialidades vitais que jamais conseguimos levar à realização adulta, aquelas outras partes de nós mesmos, aí estão; pois essas sementes douradas não parecem (CAMPBELL, 1949, p.27).

Não tenho o propósito de realizar esse percurso pelas regiões causais que poderiam ser consideradas influências no comportamento do protagonista. Entretanto, quando trazemos o caso de Alex para o mundo no qual vivemos, sabemos que, em alguns casos, essas “regiões causais” são excepcionalmente significativas no entendimento do funcionamento da mente humana.

A violência salientada em muitos filmes e na televisão, seja através de notícias, sensacionalistas ou não, seja através de programas que propõem o “entretenimento”, é evidenciada de maneira tão exaustiva, que acabamos por nos acostumar com elas. Essas imagens, na maioria das vezes, nos causavam um espanto momentâneo, mas logo esquecemos delas para retornar aos nossos cotidianos, deixando de atentar para a violência cada vez mais confinante. *Laranja Mecânica* é também uma narrativa das nossas tragédias, já que expõe, de fato, nossas próprias desventuras em um mundo sobre o qual não temos mais controle. Pelo contrário, é esse ambiente distópico que nos controla: desde a liberdade de ir e vir que a violência suprime de nós até o modo como devemos agir para que sejamos aceitos. No entanto, a narrativa vai muito mais além de ser apenas um relato de eventos violentos. É muito mais uma narrativa de apreciação, considerando a arte presente no romance de Burgess e nos filmes de Kubrick e Warhol, em suas mais variadas formas, como a violência é apresentada e qual sua função dentro das narrativas. No que diz respeito aos filmes, se considerarmos todas as propriedades que o cinema possui, nos tornamos capazes de propagar essa percepção e apreciação, tão claras no filme de Kubrick, particularmente. Além de trágicas, as narrativas têm também um tanto de comédia, exposta em alguns momentos, especialmente naqueles em que Alex nos fala de modo sarcástico e peculiar. Entretanto, se atentarmos para os clássicos conceitos de Comédia e

Tragédia, não conseguimos inserir as narrativas em nenhum deles. Há, de fato, elementos que se assemelham a ambos. Se refletirmos acerca da Tragédia, por exemplo, podemos mencionar a piedade e o terror que vivenciamos ao contemplar as situações catastróficas ao longo da trajetória do protagonista. Além disso, nossa empatia com Alex também pode ser levada em conta, já que a impureza e a falha de caráter é característica própria e comum do ser humano. O destino da personagem também é transformado de forma repentina, acompanhado do sofrimento e da dor. No entanto, na Tragédia, o protagonista aceita e confessa suas falhas, buscando a redenção que compreende um bem maior para os demais, suscitando em nós a catarse, gerada após sua queda e evolução. Em *Laranja Mecânica*, a queda de Alex não representa sua ascensão, menos ainda uma ascensão que inclua um bem maior para outros. Quando Alex consegue dominar os efeitos do tratamento, voltando a ser o indivíduo cobiçoso de violência, ele apenas confirma sua natureza, aparentemente conquistando o que buscava desde o início de sua trajetória. Não há nenhum tipo de mudança ou reconhecimento de erros. Quando ele supostamente se arrepende de seus atos e se transforma magicamente em um sujeito “decente”, podemos pensar em duas possibilidades: se ele o faz pelo tratamento, mesmo que este tenha lhe causado resignação e sofrimento, não há redenção por não haver reconhecimento das falhas. Ele reconhece, em alguns momentos, que suas atitudes não se encaixam dentro da sociedade, mas não que é errado agir da forma que age. Ao contrário, ele busca o direito de agir de acordo com sua natureza, já que, para ele, toda a natureza deveria ser aceita. Se ele o faz apenas por se transformar em um adulto, deixando para trás a juventude bárbara que o acompanhara até então, de nada adiantou todo o sofrimento causado pelo tratamento Ludovico, já que ele acabaria tornando-se esse sujeito mesmo sem ele. O sofrimento, elemento importante para a evolução da personagem, torna-se insustentável e inválido.

Da mesma forma, não conseguimos inserir *Laranja Mecânica* no conceito de Comédia. A Comédia, segundo Aristóteles, fala dos “homens inferiores”, pessoas comuns. A sua importância está na sua possibilidade democrática de satirizar ideias. Ninguém estava isento de receber críticas: governantes, nobres ou deuses. Na atualidade, há grande espaço para a comédia enquanto forma de

manifestação crítica, que encontra aceitação por grande parte do público que consome entretenimento. Apesar de satirizar o Estado, as narrativas em questão normalmente não nos fazem rir. Há alguns pontos, decerto, que são divertidos, levando em consideração a subjetividade do espectador, é claro. No entanto, o divertimento não nos leva a nenhum tipo de fuga, já que as questões tratadas aqui são “jogadas na nossa cara” pelo protagonista da forma mais sarcástica possível.

De fato, as manifestações de Tragédia e Comédia hoje podem não caber mais dentro dos conceitos aristotélicos. Nossas tragédias tornaram-se tão habituais, e nossa conformidade tão universal, que a busca por algum tipo de redenção transfigurou-se em algo inatingível.

A literatura moderna se dedica, em larga medida, à observação corajosa e atenta das imagens enjoativamente fragmentadas que abundam diante de nós, ao nosso redor e em nosso interior. Onde o impulso natural de queixa contra o holocausto foi suprimido – de vociferar culpas ou de anunciar panacéias -, a magnitude de uma arte trágica mais potente (para nós) que a grega encontra sua realização: a realista, íntima e variadamente interessante tragédia da democracia, em que o deus é visto crucificado nas catástrofes, não apenas das grandes casas, mas de toda casa comum, de toda face lacerada e flagelada. E não há ilusão a respeito do céu, da futura felicidade e da compensação mais negra da escuridão, o vazio da não realização, para receber e devorar as vidas que foram atiradas fora do útero somente para fracassarem (CAMPBELL, 1949, p.33-34).

5.2. CONSTRUÇÃO DO PROTAGONISTA NO ROMANCE LARANJA MECÂNICA E NAS SUAS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

Recordemos que a narrativa de Burgess apresenta dois fechamentos, e que, em um deles, Alex não sofre qualquer transformação substancial em sua personalidade. O que ele experimenta é apenas uma efêmera variação de comportamento causada pelo tratamento Ludovico. Sua essência não é modificada. Em um segundo desfecho, a narrativa mostra Alex plenamente transformado, seja por escolha própria ou por algum efeito da técnica utilizada.

Alexander De Large, protagonista nas obras de Burgess, Kubrick e Warhol (que, em *Vinyl*, chama-se Victor), tem em seu sobrenome uma possível referência a Alexandre, o Grande, e é lembrado até os dias de hoje, seja por suas roupas, seja por seu modo de falar, por seu modo peculiar de apreciar a arte ou por seu modo

humano, no sentido estrito da palavra, de levar a vida. Alex é filho único e vive em um apartamento com seus modestos e afetuosos pais, que parecem desconhecer o seu estilo de vida. Ele é aficionado em violência e adorador de música clássica, especialmente Beethoven, ou, como ele o chama, "Ludwig van". Seu exuberante prazer em ouvir música é contagiante, e, em razão disso, até mesmo o seu gosto por violência faz, por vezes, com que ele pareça espantosamente vivo. Suas ações são inerentemente más, mas o seu amor pela vida, mesmo por uma vida má, talvez o impeça de ser totalmente um monstro.

Alex corre solto pelas ruas de Londres com sua gangue: Pete, Georgie e Dim. Ele rouba, estupra, não mostrando qualquer tipo de arrependimento por tais atos, inclusive, quando mata uma mulher, na tentativa de roubá-la. Alex não desconhece que tal conduta é incorreta, dizendo que "não se pode ter uma sociedade com todo mundo se comportando na minha maneira à noite". Ainda assim, declara-se um tanto contrário acerca das motivações daqueles que desejam reformá-lo, dizendo que nunca iria interferir com o desejo do outro de ser bom, mas que apenas decidiu ir "para a outra loja." Alex sente um extremo contentamento em ser mau, da mesma forma que outras pessoas têm prazer em serem boas. Ele acredita que o mal é o estado inato de todo indivíduo. Na escolha de ser mau, ele está escolhendo ser humano.

Alex DeLarge é um psicopata que passou a ser quase adorado com o passar do tempo. Há outros casos, como Joker e Hannibal Lecter. Alex é anti-herói, protagonista e narrador de todos os atos de crueldade que pratica ao longo da narrativa. No entanto, ele também é narrador daquelas ações que o levam à indulgência, que fazem com que o público quase sinta piedade dele. Como narrador, as ações relatadas durante as narrativas são mostradas a partir de seu próprio ponto de vista. Na maioria das obras de ficção, as lutas da personagem principal com questões de identidade ou escolhas morais impulsionam a história adiante. Alex é um tanto diferente. Não há luta propriamente dita na trajetória do protagonista na tentativa de se tornar um sujeito melhor. O que Alex busca é, na realidade, o equilíbrio entre seu arbítrio e a vontade da sociedade da qual ele faz parte. Mesmo que ele tenha o entendimento de que suas ações não se integram exatamente aos conceitos da coletividade, ele acredita ser justo que todos possam

viver a sua maneira, procurando contentamento em suas próprias inclinações.

A personagem, frequentemente, é o que há de mais forte em um romance. É com ela que nos identificamos e, muitas vezes, é por ela que persistimos em um romance. O fato de a personagem ser tão expressiva pode até mesmo ocultar o fato de que ela não exerce esse papel sozinha, de que há uma grande estrutura, que dá sustentação a essa personagem, cooperando, em alguns casos, para que esta subsista dentro da narrativa.

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens (CANDIDO, 2011, p.54).

Aceitamos a verdade de Alex, e decidimos acompanhá-lo ao longo de sua trajetória como protagonista de *Laranja Mecânica*. Não perdoamos seus defeitos, mas, de certa forma, aceitamos sua natureza. Eventualmente, uma das razões para essa aceitação é a incompreensão que envolve esse personagem, tornando incompleto qualquer entendimento que tentamos formular a seu respeito. Mesmo que conheçamos sua aparência, seu modo de falar, seu estilo de vida, suas principais predileções, tais atributos são apenas fragmentos desse personagem protagonista. À medida que esses fragmentos parecem formar uma totalidade, isso nos permite ter a impressão de conhecer essa personagem tão bem quanto nós mesmos. No entanto, ele sempre permanecerá um ser enigmático, permitindo que nós tenhamos apenas uma apreensão aproximativa e oscilante de sua personalidade.

É claro que a noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, - bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência (CANDIDO, 2011, p.57).

Ao tratar de uma personagem de modo fragmentário, o romance nos aproxima do típico conhecimento que temos a respeito do outro. Não é possível que tenhamos pleno entendimento daqueles que nos cercam. Obtemos tão somente uma percepção muito reduzida de cada indivíduo, assim como temos uma concepção bastante sintetizada de determinada personagem, proporcionada pela própria narrativa, que determina e limita as informações que recebemos dela. A percepção que temos acerca de uma personagem se dá pelas suas ações, seu modo de agir em determinados acontecimentos, os diálogos que esta estabelece dentro da narrativa, em uma tentativa de cingir, a partir desses poucos acontecimentos, a sua individualidade.

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetivos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. Assim, em *Fogo Morto*, José Lins do Rego nos mostrará o admirável Mestre José Amaro por meio da cor amarela da pele, do olhar raivoso, da brutalidade impaciente, do martelo e da faca de trabalho, do remoer incessante do sentimento de inferioridade. Não temos mais que esses elementos essenciais. No entanto, a sua combinação, a sua repetição, a sua evocação nos mais variados contextos nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia (CANDIDO, 2011. p.58).

Em *Laranja Mecânica*, Alex é estampado através de seu gosto refinado pela música, pela sua roupa característica das gangues da época, pelo seu modo sereno de se comunicar com o leitor e, principalmente, através dos atos impiedosos que ele comete contra aqueles que atravessam seu caminho. O martelo e a faca de trabalho do Mestre José Amaro dão lugar ao bastão que ele carrega ao longo de parte da narrativa, que serve como instrumento que o auxilia a consumir seus feitos. Esses elementos compõem o caráter de Alex, e a reincidência de seus atos de crueldade completam a concepção que passamos a construir dele.

Na vida, o conceito que formamos a respeito daqueles que nos cercam é baseado em uma série de características e condutas, que variam conforme o tempo e em concordância com determinadas circunstâncias. Uma pessoa pode nos parecer ser várias, dependendo de situações específicas e da perspectiva com a qual a enxergamos. No romance, o escritor estabelece algo mais conciso no que diz respeito ao caráter de uma personagem, o que dá a coesão necessária para que formemos uma visão a respeito dela. No romance, somos capazes de variar apenas moderadamente nossa percepção acerca de uma personagem, tornando-a mais lógica e menos volúvel do que nós mesmos. Alex, como personagem protagonista do romance, nos oferece as características que nos parecem mais cruéis, para que possamos construir nosso conceito a respeito dele. Até mesmo aquelas características que passamos a apreciar, seja seu gosto por música clássica, seja seu genuíno gosto pela vida, reforçam seu caráter perverso, já que seu gosto musical instiga-o a cometer muitos atos violentos ao longo da narrativa, e já que a vida que ele tanto aprecia é uma vida de violações alheias. É sob essa perspectiva que podemos pensar na possibilidade de Alex como ser humano. A partir do momento em que o enxergamos como um indivíduo, passamos a ver um pouco além daqueles traços tão explícitos no romance. É isso que permite nos aproximarmos desse protagonista: sua condição de sujeito dentro de um mundo distópico, tal qual este em que agora sobrevivemos. A falta de perspectiva, característica da sociedade na qual Alex se encontra, de forma alguma justifica seus atos, mas, quando somos capazes de enxergá-lo como um ser semelhante a nós mesmos, procuramos conhecê-lo, e, procurando conhecê-lo, tentamos compreender toda a trajetória por ele percorrida até encontrar as possibilidades que lhe são oferecidas: a de se tornar alguém melhor, e menos humano, já que essa melhora depende de uma falta de poder de escolha imposta pelo Tratamento Ludovico; ou a de seguir sua natureza, permanecendo na parte mais obscura de sua existência como indivíduo.

5.2.1. A CONSTRUÇÃO DO PROTAGONISTA NO ROMANCE

“O mundo é um só, a vida é uma só. A mais doce e a mais celestial das atividades compartilha em alguma medida com a violência; o ato do amor, por exemplo; música, por exemplo. Você deve fazer sua escolha, garoto” (BURGESS, *Laranja Mecânica*).

A trajetória do protagonista é dividida em três partes: na primeira, conhecemos acerca da vida de Alex, assim como das gangues como aquela da qual ele faz parte. Na segunda parte, Alex já está na prisão, e logo é submetido ao Tratamento Ludovico. Na terceira e última parte, ele volta a conviver em sociedade, sob as consequências do tratamento. Cada parte possui sete capítulos, totalizando 21 capítulos, que simbolizam a maioria, de acordo com Anthony Burgess.

Nos primeiros sete capítulos da narrativa de Burgess, o narrador, Alex, de aproximadamente 14 anos, se apresenta na companhia de seus amigos, *druguis*: Pete, Georgie e Tosko. O espaço é o Lactobar Korova, bar que vende *moloko*, ou seja, “leite-com-tudo-e-mais-alguma-coisa”. Alex se comunica diretamente com o leitor e, de maneira natural, nos mostra de imediato sua personalidade e sua aspiração ao modo depredador como age em seu cotidiano, quando pratica diversos tipos de atos violentos, desde bater em algum *vekio* na rua até *ultraviolar* alguma “ptitsa tremelique de cabelos bem branquinhos”. A aparência de Alex e seus companheiros é bastante peculiar e distinta das demais pessoas que frequentam o Korova, típica de quem pertence a um grupo, já que os quatro amigos vestem-se de maneira praticamente idêntica. A forma como se vestem, juntamente com a forma como falam, em um tipo de gíria própria e característica dos grupos de delinquentes, causam estranheza no leitor e ajudam a indicar o tempo do romance, um futuro distópico.

Nós quatro estávamos no auge da moda, o que naqueles dias era vestir um par de calças pretas bem justas com o bom e velho molde de geleia, como a gente chamava, encaixando na virilha por dentro das calças para proteger, além do que também formava uma espécie de desenho que dava para videar com bastante clareza, dependendo da luz. Eu tinha um

em forma de aranha. Pete tinha uma ruka (ou seja, uma mão), Georgie tinha um que era muito extravagante, de uma flor, e o coitado do Tosko tinha um muito brega com um litso (ou seja, rosto), de palhaço. Tosko era meio sem noção das coisas, e era, sem qualquer sombra de dúvida, o mais tosco de nós quatro. Também vestíamos paletós sem lapela que iam até a cintura, tipo colete, mas com ombros muito grandes dentro (a gente chamava eles de “pletchos”), que eram meio que uma sacaneada em quem tinha ombros daquele tamanho mesmo. Então, meus irmãos, usávamos uns plastronsoff-white que mais pareciam purê de kartofel ou batata com uma espécie de desenho feito com garfo. Usávamos o cabelo não muito comprido e tínhamos umas botas horrorshow, ideais para chutar (BURGESS, 2012, p.43).

A aparência da gangue não é o único aspecto que nos causa estranhamento e nos remete a um tempo futuro. As perucas roxas, verdes e laranjas, a maquiagem acentuada, com sombras de arco-íris e batom marcante, os vestidos pretos, longos e retos usados por algumas personagens na narrativa também servem como marcação temporal na distopia de Burgess. Da mesma forma, muitas falas também são utilizadas com o mesmo intento, de delimitar o tempo da narrativa, como, por exemplo, quando uma das vítimas cita “homens na Lua e homens girando ao redor da Terra como mariposas numa lâmpada” (*Laranja Mecânica*, p.59). Outra fala, dessa vez de Alex, acerca de um livro encontrado com um professor com quem a gangue se depara na rua, nos sugere que o tempo em questão é um tempo porvir:

Aquele livro sobre cristais que estava comigo possuía uma capa muito dura e difícil de rasgarazgar em pedacinhos, porque era mesmo starre, tinha sido feito num tempo em que as coisas eram feitas tipo assim pra durar, mas acabei conseguindo arrancar as páginas e jogá-las em punhados, como flocos de neve, ainda que grandes, por cima daquele vekio que não parava de krikar[...] (BURGESS, 2012,p.48).

Esse futuro distópico, já sendo percebido neste primeiro capítulo, é também evidenciado ao longo de todo o romance. Alex nos mostra certa decepção com os tempos em que ele vive: “Nada contra o que lutar de verdade. Tudo era fácil como tirar doce de criança” (BURGESS, 2012, p. 55). Parece não haver algo que possa ser feito: a polícia é fraca, a justiça estéril, e a recuperação do indivíduo, como logo descobriremos, é controversa. A falta de perspectiva que está sendo anunciada sob o ponto de vista de Alex pode ser facilmente associada com a nossa

falta de perspectiva, já que facilmente conseguimos nos incluir nesse futuro distópico, uma vez que fazemos parte de uma sociedade com valores muito semelhantes àqueles que fazem parte da sociedade na qual Alex está inserido.

Atos violentos são expostos logo no primeiro capítulo, deixando o leitor a par do que está por vir, e iniciando-o no mundo impetuoso e descontrolado da narrativa. A primeira vítima do grupo foi alcançada na saída do Lactobar. Era, como qualificava Alex, um “vekiostarre estilo professor aloprado”. Alex descreve com detalhes o espancamento ao qual ele e seus parceiros submetem o sujeito, e então percebemos o quão perversamente eles podem comportar-se, e o quão instintivo isso é em Alex. Mais que instintivo, tal comportamento parece ocasionar certa sublimidade, tal como a arte: “[...] e foi aí que brotou o sangue, meus irmãos, muito lindo” (BURGESS, 2012, p.49).

No segundo capítulo do romance de Burgess, Alex e seus *druguis*, ainda nas ruas, avistam um mendigo, que se encontrava bêbado, “uivando as canções indecentes de seus pais” (BURGESS, 2012, p. 57). Alex nos expressa sua raiva ao ver aquela cena: “um mudji todo sujo, rolando, arrotando e bêbado”. Enquanto o mendigo continuava cantando, Alex narra minuciosamente a surra que ele e seus amigos o sujeitam. O homem então interrompe a cantoria e protesta contra os *druguis*, produzindo seu ponto de vista a respeito do mundo tal como ele o percebe. Podemos facilmente enxergar, mais uma vez, agora nas palavras desse sujeito, o nosso próprio mundo, onde as leis parecem não exercer nenhum tipo de temor sobre aqueles que cometem os mais hediondos delitos.

Isso, me matem, seus covardes miseráveis, eu não quero viver mesmo, não num mundo fedido como este. [...]É um mundo fedido porque deixa os jovens baterem nos velhos como vocês fizeram, e não existe mais lei nem ordem. [...] Este mundo não é mais para nenhum velho, e isso quer dizer que não tenho o menor medo de vocês, moleques, porque estou bêbado demais para sentir dor se vocês me baterem, e se me matarem ficarei feliz em morrer. [...] Mas que tipo de mundo é esse? Homens na Lua e homens girando ao redor da Terra como mariposas numa lâmpada, e ninguém presta mais atenção às leis e as ordens terrenas (BURGESS, 2012, p.58).

As próximas cenas de violência acontecem logo após o encontro com o mendigo. Dessa vez, Alex e seus companheiros encontram Billyboy, também

acompanhado de seus *druguis*, que eram cinco. Segundo Alex, naqueles tempos, era comum os grupos serem de quatro ou cinco, no máximo seis, já que era mais seguro andar em um grupo reduzido, além de ser mais fácil para circular nos carros que as gangues eventualmente roubavam. O grupo de Billyboy estava no meio de uma tentativa de estupro de uma menina de dez anos. Alex não gostava nem um pouco de Billyboy, deixando clara a rivalidade entre eles, enquanto relata o subsequente episódio em que ocorre a briga entre os grupos. Apesar da diferença no número de integrantes, Tosko valia por três, o que tornava a luta fácil para Alex e seus *druguis*.

A arte é sempre algo notabilizado e engrandecido pelo protagonista. Quando ele descreve a luta entre ele e Billyboy, ele compara os movimentos com os de uma valsa: “[...] foi para mim uma verdadeira satisfação valsar – esquerda dois três, direita dois três” (BURGESS, 2012, p.61). Da mesma forma, quando ele, por muitas vezes, descreve o cenário da luta entre as duas gangues como se estivessem em um teatro: “[...] cortinas de sangue parecem jorrar ao mesmo tempo” [...] “o sangue descia como cortinas vermelhas” (BURGESS, p.62). É como se Burgess quisesse nos apresentar Alex não só através de suas atitudes, mas também através de suas paixões. A arte passará a ter relevante importância ao longo da narrativa, auxiliando a evidenciar a humanidade do protagonista.

Após a briga com a gangue de Billyboy, Alex e seus *druguis* roubam um Durango 95 no Filmódromo, um cinema que já não era mais frequentado, a não ser pelos delinquentes da cidade, que iam lá para um “grito, um rasgaraz ou um pouquinho de entra-sai-entra-sai no escuro”. Com um tipo de chave que abria tudo, os *druguis* roubam o carro e partem para mais da velha *ultraviolência*. Sob o comando de Alex, que dirigia o veículo, os *druguis* assustavam e atropelavam quem estivesse no caminho. Os atos eram narrados sem muita cerimônia e de maneira pragmática. A violência era mera diversão para os *druguis*.

Filamos ao redor do que chamavam de periferia por um tempinho, assustando vekios e shinas que atravessavam as ruas e fazendo ziguezague atrás de gatos e coisas do tipo. Então pegamos a estrada para o oeste. Não havia muito tráfego, então continuei pisando com o velho noga até quase encostar no chão, e o Durango 95 comeu a estrada como se ela fosse feita de espaguete. Num instante, e eram tudo árvores de inverno e escuridão,

meus irmãos, com uma paisagem escura, e dali a pouco eu atropeliei alguma coisa grande com uma rot resfolegante cheia de dentes nos faróis, e então ela gritou e espremeu embaixo e o velho Tosko lá atrás quase arreventou a gúliwer de tanto rir – houhouhou –co isso. Então vimos um jovem maltchik com sua estica, lubilubilando debaixo de uma árvore, então nós paramos e sacaneamos eles, então atacamos os dois com um par de toltchoks sem muita empolgação, fazendo eles chorarem, e fomos em frente. Agora nós estávamos a fim era da velha visita-surpresa. Isso era uma coisa excitante de verdade, boa para smeks e ultraviolências (BURGESS, 2012, p.64).

Após essa tortuosa trajetória, o protagonista e seus *druguis* chegam a um chalé. O portão exhibe uma placa sobre a qual havia sido escrito: “Lar”. Alex então sai do carro, ordenando seus *druguis* que ficassem quietos. Alex bate à porta e é atendido por uma jovem. Com o pretexto de que seu amigo está passando mal na estrada, ele pede à jovem que o deixe usar o telefone. Como ela afirma não possuir telefone, ele então pede um copo de água, e, quando a jovem sai para pegá-lo, deixando a porta destrancada, Alex e seus *druguis*, depois de colocarem suas máscaras usuais, adentram a casa. Alex mostra-se absolutamente consciente de seus atos, quando ironicamente comenta o fato de a jovem não ter fechado a porta como deveria ter feito, mesmo com toda violência daqueles tempos, já que eles eram estranhos e estavam ali à noite. Ao entrar, enquanto gritavam e quebravam o que havia pela frente, o protagonista elogia a casa para o leitor, observando o esposo da jovem e sua máquina de escrever, sobre a mesa, com muitos papéis em volta. Uma pilha de papel deixou Alex especialmente curioso: tratava-se de um livro que aquele sujeito estava escrevendo, que trazia o título de “Laranja Mecânica”.

Mas que título glupi. Onde já se ouviu falar numa laranja mecânica? - Então eu li um malenk 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 isso eu levanto minha caneta-espada...” – O Tosko fez a velha música labial quando ouviu isso, e não pude deixar de smekar (BURGESS, 2012, p.67).

Enquanto o escritor é espancado por Tosko e o livro é destruído por Alex,

os outros *druguis*, Pete e Georgie, voltam da cozinha com alguma comida. Os dois *druguis* comem de maneira vulgar, com a boca aberta, rindo enquanto mastigam, e isso faz com que Alex ordene que ambos larguem a comida, já que ele não havia dado a eles permissão para isso, e posto que aquela falta de modos o incomodava. Alex então pede para que os *druguis* segurem o escritor enquanto ele e Tosko estupram sua esposa, que, logo depois, é também violentada por Pete e Georgie, enquanto Alex e Tosko seguram o escritor, que naquele momento, como descreve Alex, “já havia parado de se debater, apenas deixando escapar sem muita vontade aquele tipo de slovos como se ele tivesse fora da terra em um bar leite-com” (BURGESS, 2012, p.69). Antes de sair da casa, a gangue ainda quebra tudo que vê. “O vek escritor e sua jina não estavam realmente lá, ensanguentados, rasgados, fazendo barulhos. Mas sobreviveriam” (BURGESS, 2012, p.69).

Após a ida à casa do escritor, o protagonista e seus *druguis* partem para o centro da cidade de trem, arruinando tudo o que podem: as máquinas que vendiam comida na estação, o estofamento dos bancos e os vidros do trem. Ao relatar tais acontecimentos, Alex mostra-se um tanto sarcástico com o leitor, afirmando que os alimentos roubados das máquinas poderiam servir de alimento para os pobres necessitados, mas não havia ninguém assim por perto naquele momento. Ou ainda, quando ele nos assegura de que ele e seus *druguis* pagaram suas passagens “bonitinhos e educados” e aguardaram “cavalheiramente e em silêncio na plataforma”. Nesse trecho, também fica claro que Alex e seus *druguis* eram adolescentes, ou *Nadsats*, como eles chamavam. Além de informar a idade aproximada do grupo, Burgess também nos comunica acerca do grupo social ao qual eles pertencem, quando revela quem são as pessoas que costumam frequentar o Lactobar Korova, local que parece ser a segunda casa de Alex, de seus *druguis*, e de muitos outros grupos semelhantes.

Sáimos no Centro e caminhamos devagar de volta ao Lactobar Korova, todos fazendo um pouquinho de uuuaahhh e exibindo para a lua e as estrelas e a luz dos lampiões nossas obturações dos dentes de trás, porque ainda éramos apenas maltchiks em fase de crescimento e tínhamos escola de dia [...] Eram *Nadsats* basicamente leitando, cheirando e filando por ali (*Nadsats* era como a gente chamava os adolescentes), mas havia alguns dos mais starres, veks e shinas (mas não burgueses, eles nunca rindo e govoretando no bar (BURGESS, 2012, p.73).

Todos os acontecimentos até agora retratados acontecem em uma única noite. No entanto, algo excepcionalmente significativo ainda está por vir. Ainda no Lactobar, Alex fica encantado com uma mulher de aproximadamente trinta anos, que conversa com seus amigos aparentemente acerca de música, e que, de repente, irrompe em um canto belíssimo, mais uma mostra da intervenção da arte na trajetória do protagonista.

E por um momento, Ó, meus irmãos, foi como se um grande pássaro tivesse voado para dentro do Lactobar, e eu senti todos os pelos malenks no meu ploti se arrepiando todinhos e os arrepios subindo como lagartos lentos malenks e depois descendo novamente. Porque eu sabia o que ela cantava. Era de uma ópera de Friedrich Gitterfenster chamada *Das Bettzeug*, e era o trecho em que ela está morrendo com a garganta cortada, e os slovos eram “Melhor assim talvez”. De qualquer maneira, estremecei (BURGESS, 2012, p.74).

A sensibilidade por música e pela arte exibida em episódios como esse ao longo da narrativa desvendam algo singular a respeito de Alex. A arte, que ao mesmo tempo serve para humanizá-lo, desempenha o papel de dinamizador da violência, quando, ao ouvir a música cantada pela jovem no bar, Alex, além de estremecer pela beleza de sua performance, relaciona essa beleza também ao episódio ocorrido dentro da narrativa musical, quando alguém morre com a garganta cortada. De fato, a arte quase sempre vem acompanhada de algum tipo de violência, mesmo que imaginada pelo protagonista.

No Lactobar, nesse mesmo episódio musical, também ocorre a primeira evidência de uma certa oposição entre o protagonista e seus *druguis*. Alex já havia se mostrado contrário a algumas atitudes de Tosko. “Tosko, como o animal palhaçal que era, estava todo cheio de alegrias, mas com um aspecto muito imundo e *voneando* muito a suor, o que era uma coisa que eu realmente tinha contra o bom e velho Tosko” (BURGESS, 2012, p. 73). No entanto, no mesmo momento em que a música cantarolada no bar deixa Alex em êxtase, provoca deboche em Tosko, e isso promove a ira de Alex, que golpeia Tosko com um soco após chamá-lo de imbecil. Tosko, que até então é visto apenas como um dos subordinados de Alex,

questiona o protagonista, que passa a também ser contrariado pelos outros *druguis*, por ter agido de tal forma, deixando claro que não concordavam com sua atitude.

Ao saírem do bar, Alex retrata as ruas que percorre ao longo do caminho para casa, onde mora com seus trabalhadores e amorosos pais, que também são negligentes com os atos de seu único filho, não procurando de fato saber o que ele realmente fazia quando saía à noite, nem se importando realmente com o fato de ele faltar muito à escola, já que estava sempre cansado após os acontecimentos da noite anterior. Os pais do protagonista aparentam inocência e resignação em relação a ele. Segundo Alex, eles aprenderam a não reclamar do barulho que Alex faz e tomam remédios pra dormir enquanto ele ouve sua música alta no quarto ao lado. Eles até desconfiam de suas atividades noturnas, mas usam de muita ponderação ao lhe perguntarem algo. Trabalhadores, que “roboteiam” durante o dia inteiro, acreditam, ou “acreditam que acreditam”, que seu filho realmente trabalha à noite como ajudante em alguns lugares, como Alex afirma fazer. O cenário percorrido por Alex até sua casa é de uma declarada selvageria: sangue, destruição, um jovem gemendo na sarjeta, roupas femininas jogadas que apontavam um provável estupro. A vista da entrada do prédio não era diferente: as paredes “decoradas” com desenhos e palavras vulgares, as portas do elevador amassadas e quebradas. No entanto, ao entrar na casa silenciosa, na mesa, esperando por ele, encontrava-se o jantar que sua mãe havia preparado.

É nesse instante que conhecemos mais de um aspecto importante do protagonista. Alex, que já havia nos mostrado um curioso interesse pela arte até aqui, vai para seu quarto, que passamos a conhecer com mais detalhes quando ele nos apresenta, orgulhoso, seu estéreo e seus discos, tudo muito bem organizado. Ao ligar o aparelho, ele não apenas escuta a música, ele a sente: “Eu estava como que preso numa rede, nas malhas da orquestra” (BURGESS, 2012, p.81). O que ele escuta é Beethoven, e é nesse momento que ele deixa clara a magnitude de seu envolvimento com a música clássica:

Então, irmãos, aconteceu. Ah, êxtase! Êxtase e paraíso. Fiquei deitado inteiramente na goi virado para o teto, minha gúliwer sobre as rukas no travesseiro, rot aberta em êxtase, sluchando o suco de sons

adoráveis. Ah, era lindo a beleza encarnada. Os trombones esmagavam vermelho-dourados sob minha cama, e atrás da minha gúlviver os trumpetes prata queimavam triplicemente, e perto da porta os tímpanos rolavam pelas minhas tripas e saíam de novo esmagados como trovões feitos de doces. Ah, era a maravilha das maravilhas. E, então, um pássaro feito do mais raro heaven metal, ou tipo assim vinho prateado fluindo numa espaçonave – a gravidade agora não fazia o menor sentido – veio o solo de violino acima de todas as outras cordas, e essas cordas eram como uma gaiola de seda ao redor da minha cama. Então a flauta e o oboé perfuraram, como vermes de platina, o caramelo espesso, espesso, de ouro e prata. Eu estava em completo êxtase, meus irmãos (BURGESS, 2012, p.81).

Durante o arrebatamento que a música lhe proporciona, constatamos a fúria nas palavras de Alex. Não somente a fúria do arroubo, trazida pelo encanto da música, mas também a fúria violenta, que esmaga, perfura. Ante ao êxtase, como que para confirmar tal sentimento para o leitor, ele visualiza as mais impetuosas imagens: homens e mulheres, jovens e velhos, gritando por misericórdia, enquanto ele ri e esmaga seus rostos com a bota. Garotas nuas contra uma parede enquanto ele as violenta. Enquanto Mozart e Bach tocam, ele se lembra do escritor que espancara mais cedo, assim como de seu livro – “Laranja Mecânica”, desejando tê-lo espancado mais, com mais força. Pegando no sono, ele sonha com seus amigos. No sonho, seus *druguis* estão todos contra ele, lhe dando ordens e lhe batendo com chicotes e correntes.

Na manhã seguinte ele falta à escola mais uma vez. É então que recebe a visita de P. R. Deltoid, seu conselheiro pós-correcional, já que, há pouco tempo, Alex havia saído de uma escola correcional. Segundo o próprio Deltoid, ele é o “único homem naquela comunidade doente e maltratada que quer salvar Alex de si mesmo”. Ele vai até lá para questioná-lo acerca da briga que tivera com os Billyboys e outros acontecimentos da noite anterior. Alex nega tudo, mas deixa claro para o leitor sua consciência a respeito de sua conduta:

Deltoid e seus *druguis* estavam preocupados. Está certo, eu me comporto mal, com *krastagens*, *tolchokse* escavações com a britva e o velho entra-sai-entra-sai, e se eu for lovetado, bom, que merda, hein? Ó, meus irmãozinhos, e não se pode governar um país com cada *tchelovek* se comportando como eu me comporto à noite. Então, se eu for lovetado e ficar três meses num mesto e outros seis em outro, e então, como o P. R. Deltoid tão gentilmente me avisa, da próxima vez, apesar da grande

suavidade de meus verões, irmãos, é o grande zoológico fora deste mundo, aí eu digo: - Justo, mas é uma pena, meus senhores, pois simplesmente não posso suportar ficar trancado (BURGESS, 2012, p.88).

A consciência de Alex vai muito além do fato de conhecer a dessemelhança entre o bem e o mal. Logo depois, ele desnuda diretamente para o leitor a sua compreensão a respeito da origem da bondade e da maldade. Além disso, ele defende sua posição ao leitor, tentando convencer-nos de que há legitimidade no fato de ele escolher ser mau, nos mostrando que a falta de possibilidade de escolha do ser humano em agir de acordo com seus instintos não é algo genuíno e justo.

Mas, irmãos, esse negócio de ficar roendo as unhas dos dedos do pé sobre qual é a *causa* da maldade é que me torna um maltchik risonho. Eles não procuram saber qual a causa da *bondade*, então por que ir à outra loja? Se os plebeus são bons é porque eles gostam, e eu jamais iria interferir com seus prazeres, e o mesmo vale para a outra loja. E eu frequento a outra loja. E mais: maldade vem de dentro, do eu, de mim ou de você totalmente odinokis, e esse eu é criado pelo velho Bog ou Deus, e é seu grande orgulho e radóstia. Mas o não eu não pode ter o mal, quer dizer, eles lá do governo e os juízes e as escolas não conseguem permitir o mau porque não conseguem permitir o eu. E não é a nossa história moderna, meus irmãos, a história de bravos eusmalenks combatendo essas grandes máquinas? Estou falando sério sobre isso com vocês, irmãos. Mas eu faço o que faço porque gosto de fazer (BURGESS, 2012, p. 89).

Após essa manifestação de Alex, Burgess mais uma vez nos situa no tempo da narrativa. Enquanto Alex toma seu café da manhã, ele lê o jornal, que apresenta diversas formas de violência habitualmente praticadas por grupos como o de Alex e seus *druguis*. Além disso, notícias sobre greve, viagens espaciais, propagandas de telas de televisão cada vez maiores. Uma notícia chama ainda mais nossa atenção: um artigo sobre a juventude moderna, que Alex lê com cuidado, curiosidade e deboche. O artigo fala da falta de disciplina dos pais e da escassez de professores que “arrancassem a malandragem maldita de traseiros inocentes à base de chicotadas” (BURGESS, 2012, p. 90) — curiosamente, hoje são apresentados discursos muitos semelhantes a este, quando são feitas constantes reivindicações para que a ditadura regresse para que a “disciplina” prevaleça. Nessa primeira parte do romance, Alex nos dá muitas informações acerca de como ele pensa, no

que ele acredita, assim como de como pensa a sociedade na qual ele vive. Em outro artigo, a música, tão significativa no percurso de Alex, é apresentada de maneira completamente distinta. Esse artigo discutia acerca da “grande música” e a “grande poesia”, que acalmariam a juventude moderna e a tornariam mais civilizada. Alex, claro, discorda completamente, já que a música o faz sentir aceso, pronto para “provocar raios e trovões e fazer com que veks e ptitsas rastejem em seu poder” (BURGESS, 2012, p. 91).

Com dinheiro no bolso, procedente dos assaltos da noite anterior, Alex, nosso fiel narrador, como ele mesmo se designa, vai em direção à loja de discos, a *Melodia*, onde encontra duas jovens de não mais que dez anos de idade. As meninas conversavam acerca dos novos álbuns de pop, e apresentavam uma maneira própria de conversar, seu próprio dialeto. Alex as convida para irem até sua casa para escutarem seus novos discos. Lá, ele embebeda e abusa das duas garotas.

Aquelas duas jovens ptitsas eram muito parecidas, embora não fossem irmãs. Tinham as mesmas ideias ou falta delas, e a mesma cor de cabelo: um tom tipo assim tingido de amarelo-palha. Bem, hoje elas iriam crescer de verdade. Hoje eu faria um dia e tanto. Nada de escola depois do almoço, mas certamente haveria educação, Alex como professor. [...] O que foi feito realmente ali naquela tarde não há necessidade de descrever, irmãos, como todos podem facilmente imaginar... (BURGESS, 2012, p. 93-95).

A música também faz parte deste episódio na casa de Alex. Mais do que isso, durante o estupro, Alex tem Ludwig van como ilustre convidado:

Então puxei a adorável Nona do álbum, de modo que agora Ludwig van também estava nagoi, e coloquei a agulha sibilando até o último movimento, que era todo êxtase. Lá estava então, as cordas do contrabaixo govoretando distantes debaixo da minha cama para o resto da orquestra, e em seguida a golez humana masculina entrando e lhes dizendo a todos para que sejam alegres, e depois a melodia extática adorável sobre a Alegria sendo uma centelha divina, e aí eu senti os velhos tigres pularem sobre mim e então eu pulei sobre aquelas duas jovens ptitsas (BURGESS, 2012, p. 95).

Ao sair de casa, Alex encontra seus *druguis* à sua espera na entrada do

prédio. Surpreso pela presença dos amigos e também pelo sarcasmo com o qual eles lhe dirigiam a palavra, o protagonista resolve esclarecer quem é o líder. No entanto, seus *druguis* decidem se impor, sob o comando de George, que passa a propor o que deveria ser feito a partir de então. Parece que o sonho de Alex havia se tornado realidade, mas ele não estava nem um pouco satisfeito com isso.

Então meu sonho havia dito a verdade. O general George dizendo o que deveríamos e o que não deveríamos fazer, o Tosko com o chicote, agindo feito um buldogue sorridente e sem cérebro. Mas joguei com cuidado, com grande cuidado, o maior cuidado, dizendo, sorrindo: - Ótimo. Horrorshow mesmo. A iniciativa vem para aqueles que esperam. Já ensinei muito a você, pequeno drugui. Agora me diga o que você tem em mente, garoto George (BURGESS, 2012, p. 103).

Já nas ruas, Alex ouve Ludwig van tocando em algum rádio próximo. É então que percebe o que deveria fazer: de sobressalto, ataca seu *drugui* Georgie com sua navalha, enquanto os dois *druguis* aguardavam o que aconteceria. Após desarmar e ferir de leve Georgie, Alex convocou Tosko, que atacou com sua corrente, de uma forma que impelia a admiração do protagonista, mas logo foi também ferido pela navalha de Alex. Os movimentos que Alex descreve com detalhes durante a briga com dois de seus *druguis* se assemelham a passos de uma dança – “pra cima, cruzado, corta” (BURGESS, 2012, p. 104). Durante a briga entre eles, pessoas passavam e olhavam, mas não faziam nada a respeito, posto que era natural aquele tipo de episódio “naqueles tempos”.

Tudo então parece voltar ao modo como costumava ser, pensou Alex. Alex era o líder, afinal. Decidiram assim colocar em prática o plano de Georgie, que era de invadir a casa de uma senhora rica que morava com muitos gatos, em um lugar chamado Cidade Velha, onde se mantinham as casas mais antigas daquele lugar, com moradores geralmente mais velhos e de algumas posses. Em uma dessas casas morava a senhora idosa com muitos gatos, e eles decidem entrar. Primeiro, usam o mesmo truque utilizado na casa do escritor: tocam a campainha e dizem precisar usar o telefone. Entretanto, a senhora desconfia e não abre a porta. Eles decidem assim invadir a casa, entrando por uma das janelas. A rua estava praticamente deserta. As pessoas estavam ocupadas demais assistindo televisão, ou com medo

de saírem às ruas. Além disso, o policiamento era nulo. Alex entra sozinho na casa, enquanto os companheiros o esperam na porta principal. Em uma das paredes da casa, encontra-se um busto de Ludwig van, que deixa Alex admirado e um tanto distraído, levando assim um golpe da proprietária da casa. Ele revida, e, depois de alguns momentos de luta com ela, pega uma estátua de prata e a atinge na cabeça. A polícia se aproxima, e ele vai em direção à porta, onde seus *druguis* estão à sua espera. Enquanto Pete e Georgie fogem, Tosko o surpreende com sua corrente, golpeando o protagonista de modo que ele não consegue fugir da polícia. Sendo assim, Alex é pego sozinho, levado para a prisão aos socos e pontapés.

Mesmo na prisão, Alex parece convicto do lugar ocupado por ele na sociedade em que vive: “[...] ao Diabo com vocês todos, se todos vocês filhos da puta estão do lado do Bem, então estou mui contente em fazer parte da outra loja” (BURGESS, 2012, p. 127). Isso soa um tanto irônico também, já que Alex faz tal afirmação após ter sido espancado por eles. O bem e o mal começam a se confundir, assim como acontece em muitos outros momentos durante a trajetória do protagonista. Após algum tempo de sono na cela com outros presos, durante o qual ele sonha que ouve o último movimento da Nona Sinfonia de Beethoven, Alex descobre que está de fato condenado: a senhora havia morrido.

A primeira parte do romance destina-se a fazer com que conheçamos o protagonista, seus interesses e comportamento. Na segunda parte, que envolve os sete próximos capítulos, Alex inicia, segundo ele mesmo, a “parte triste e trágica” de sua história. Na Prisão Estatal Número 84F, Alex lamenta pelo sofrimento de seus pais ao receberem a notícia de seu confinamento. Dois anos após ter sido preso pelo assassinato da dona da casa a qual invadira, o protagonista recebe a sentença de 14 anos de prisão. É assim que ele inicia sua “perigosa jornada na escuridão, por meio da descida, intencional ou involuntária, aos tortuosos caminhos do seu próprio labirinto espiritual” (CAMPBELL, 1949, p.105). Agora ele não era mais Alex, era apenas 6655321, e aquele era o início do percurso que, em ordem descendente assim como seu recente nome, levaria à supressão de sua individualidade.

O ambiente da prisão é bastante diferente daquele que ele tinha em sua casa, especialmente seu quarto. Por outro lado, é muito parecido com o caos

presente nas ruas, o qual ele também produzia. Alex descreve a prisão como um “zoológico humano”, com carcereiros violentos e bandidos de todos os tipos, espremidos em celas sujas. Suas atividades resumiam-se em trabalhar em uma oficina fazendo caixas de fósforos, e dar voltas no pátio com a finalidade de se exercitar. Nesse novo ambiente, Alex é tão somente mais um criminoso, sem nome, com a mesma roupa e com o mesmo cheiro ruim que só os bandidos tinham. Ele sente uma pungente necessidade de sair dali, e não demora muito para que isso aconteça. Através de um jornal, Alex fica sabendo de um tratamento que tem o propósito de recuperar o preso, e usando de sua perspicácia, ele toma a iniciativa de falar com o capelão a respeito:

- Senhor, eu fiz o melhor possível, não fiz? – Eu sempre usava minha mui educada goz para govoretar com os que estavam por cima. [...]e esse negócio novo que andam falando por aí? E esse novo tratamento que tira você da prisão sem demora e garante que você nunca mais volte a entrar? (BURGESS, 2012, p. 140-141).

O tratamento no qual Alex tem interesse é a Técnica Ludovico. Alex, no entanto, não acredita que ela poderia ser capaz de modificá-lo; nela ele vê a possibilidade de sair da cadeia e voltar a cometer os atos de ultraviolência com os quais ele estava familiarizado. Porém, o capelão não está convencido acerca da eficácia da nova técnica, que se constitui em um tipo de terapia de aversão assistida, em que o paciente, submetido a drogas específicas, é exposto a vídeos de violência. A técnica leva o paciente a ter uma “experiência de quase morte”, e é utilizada durante aproximadamente duas semanas, até que o paciente passe a associar a violência a algo ruim, tornando-se incapacitado de cometê-la ou mesmo de presenciá-la.

A questão é se uma técnica dessas pode realmente tornar um homem bom. A bondade vem de dentro, 6655321. Bondade é algo que se escolhe . Quando um homem não pode escolher, ele deixa de ser um homem (BURGESS, 2012, p. 142).

A Igreja também desempenha um papel importante na narrativa. Ao lado

do Estado, ela reprime todos os criminosos lá presentes, através de um discurso que é, secretamente, ridicularizado pelo protagonista. Alex até chega a se interessar pela bíblia, mas somente para imaginar-se como alguns dos seus personagens violentos, chegando a se projetar, enquanto escutava Bach ou Handel, como um dos líderes romanos que agrediam Jesus durante o caminho até sua crucificação. A crítica do capelão vai diretamente ao encontro da questão mais ponderosa que levanto em meu trabalho, que leva a pensarmos a respeito dos dois fechamentos existentes para a narrativa de Burgess e suas adaptações cinematográficas. Existiria, de fato, a possibilidade de alterarmos a essência de um indivíduo para ele agir de modo aceitável? E se houvesse essa possibilidade, ela justifica a violência que esse tratamento causa ao indivíduo? Não precisamos necessariamente de uma resposta definitiva para tais perguntas, mas elas nos dão a oportunidade de refletirmos, não apenas acerca do poder de escolha, mas também sobre como o bem e o mal se confundem o tempo todo.

Na prisão, ele fica sabendo da morte de seu antigo *drugui*, Georgie, ocorrida durante uma das investidas às quais eles estavam tão familiarizados. Para Alex, o ocorrido parecia justo, depois do que seus *druguis* lhe fizeram: “coisa assim do destino”. No entanto, um episódio ainda mais significativo marcaria uma nova etapa na trajetória de Alex: uma briga generalizada dentro da cela onde ele ficava. A confusão trazia a “velha alegria” elevando-se em Alex enquanto “o sangue escorria vermelho na luz vermelha”. Após a briga, ele sonha que fazia parte de uma orquestra muito grande, em que o maestro era uma mistura de Ludwig van e G. F. Handel. O instrumento que ele soprava era feito de carne e crescia do seu próprio corpo, e enquanto ele soprava, não conseguia deixar de rir, já que isso lhe causava cócegas, o que deixou o maestro, Ludwig van G. F. Furioso. Então Alex acorda de seu sonho com o barulho da campainha da prisão, e descobre que seu companheiro de cela havia morrido em decorrência da briga da noite anterior. Após esse episódio, a Prisão Estatal número 84F recebe uma visita respeitável: o Ministro do Interior – ou Inferior, como é nomeado pelo protagonista. Ele é um dos responsáveis pela Técnica Ludovico.

O governo não pode se preocupar mais com teorias penológicas

datadas. Empilhe os criminosos juntos e veja o que acontece. Você obtém criminalidade concentrada, crime no meio do castigo. [...] Criminosos comuns como essa patuléia medíocre podem ser tratados melhor de uma forma puramente curativa. Mate o reflexo criminoso, e pronto. Implementação total em um ano. O castigo nada significa para eles, como vocês podem constatar. Eles desfrutam de seu dito castigo. Começam a matar uns aos outros (BURGESS, 2012, p. 152).

Ao proferir tais palavras, eis que nosso humilde narrador discorda, dizendo ao Ministro do Interior que ele não é um criminoso comum, não é medíocre. Pela audácia do momento e a já conhecida selvageria, Alex acaba sendo escolhido para o Tratamento. “Este jovem baderneiro cruel será completamente transformado, e ficará completamente irreconhecível.” (BURGESS, 2012, p. 152). A dúvida em relação à Técnica Ludovico não parte apenas do capelão, mas também do diretor da prisão, que acha a técnica absurda e incoerente.

Olho por olho, é o que eu digo. Se alguém bate em você, você revida, certo? Então por que o Estado, já severamente espancado por vocês, vândalos brutais, por que ele não revida? Mas a nova visão diz que não. A nova visão diz que transformemos o mau em bom. O que me parece tremendamente injusto. [...] Você, 6655321, será reformado. Pressupõe-se que você deverá deixar a Custódia do Estado em pouco mais de quinze dias. Em pouco mais de quinze dias você estará fora novamente, no grande mundo livre, e não será apenas um simples número (BURGESS, 2012, p. 154).

Será mesmo que Alex deixará de ser um simples número, ou apenas mais um, que passará a fazer parte do grande grupo manipulado pelo Estado, sem qualquer poder de escolha? No entanto, as palavras do diretor estão longe de serem ingênuas. Ele pode não concordar com a Técnica, mas não acha, ao contrário do protagonista, que ela pode ser encarada como uma espécie de gratificação, e nos dá o prenúncio do que está por vir: “Isso não é uma recompensa. Isso está muito longe de ser uma recompensa.” (BURGESS, 2012, p. 154). No que diz respeito ao capelão, ele mais uma vez deixa clara sua insegurança acerca da Técnica, lamentando o que esta por acontecer. A trajetória de 6655321 encontra-se agora no início de um declive ainda mais abrupto.

Pode não ser bom ser bom, pequeno 6655321. Ser bom pode ser horrível. E quando digo isso a você, percebo o quão autocontraditório isso soa. Eu sei que perderei muitas noites de sono por causa disso. O que Deus quer? Será que Deus quer bondade ou a escolha da bondade? Será que um homem que escolhe o mal é talvez melhor do que um homem que teve o bem imposto a si? [...] Você está passando agora para uma região onde estará além do alcance do poder da oração. Uma coisa terrível, terrível de se pensar. E mesmo assim, sob um certo ponto de vista, ao escolher ser privado da capacidade de fazer uma escolha ética, você de certa forma escolheu o bem. Gostaria de crer nisso (BURGESS, 2012, p. 156).

O local onde Alex passará os próximos quinze dias é inteiramente distinto da prisão: um quarto branco, limpo, com cortinas, abajur de cabeceira e apenas uma cama. Lá, após haver recebido uma breve explicação acerca do Tratamento, que aparentemente consistiria na mostra de alguns filmes para o protagonista, ele pensa em como seria seu futuro após aquelas breves semanas: conseguir um trabalho fácil durante o dia e reunir uma nova gangue para a noite, mas tomando muito cuidado para não ser pego desta vez, pois não seria justo depois de todo aquele trabalho para lhe mostrar filmes que fariam de Alex um sujeito “muito bom mesmo”. “Eu smekei muito horrorshow com a inocência de todo mundo, e estava morrendo de tanto smekar quando trouxeram meu almoço numa bandeja” (BURGESS, 2012, p. 159).

A primeira sessão de Alex começa logo após ter recebido as drogas injetáveis que faziam parte do tratamento, que ele pensa serem vitaminas. Ele encontra-se sem muita disposição para assistir filmes, mas o show de horrores começaria de qualquer maneira. Fraco, ele então foi levado de cadeira de rodas até uma sala dentro da qual ele foi amarrado a outra cadeira e teve seus olhos presos a arames de forma que não pudesse fechá-los. Uma música dramática, “feroz e cheia de discórdia” iniciou o primeiro filme, que mostrava o espancamento de um homem, uma cena muito natural para o protagonista, e que a princípio não causou nada além do familiar entusiasmo: “e o króvi fluindo vermelho e lindo. É gozado como as cores do mundo real só parecem reais de verdade quando você as vidadeia na tela.” (BURGESS, 2012, p.166). Os efeitos do tratamento começam finalmente, enquanto outros filmes lhe são mostrados: cenas de estupro e tortura, que fazem Alex começar a sentir-se enjoado e perturbado. Aos poucos, os gritos e o sangue vistos nas cenas passaram a ser assustadores.

Durante o tratamento de Alex, diferentes posições acerca da Técnica Ludovico vão sendo arremessadas ao leitor, seja através da opinião contrária do diretor da prisão ou da dúvida reproduzida nas falas do capelão, seja através de um sorriso piedoso de alguém entre os encarregados no tratamento, ou de um sorriso que mostrava todos os dentes, de outro. A dubiedade desponta mesmo quando da explicação detalhada de como o tratamento agirá no corpo de Alex para que o propósito seja alcançado, mesmo com todo o esforço para que o discurso seja benevolente. O discurso é, mas o intento recôndito nas suas entrelinhas não.

[...] Violência é uma coisa muito horrível. É isso o que você está aprendendo agora. Seu corpo está aprendendo isso.

- Mas – disse eu – não estou entendendo. Não estou entendendo por que me senti mal daquele jeito. Eu nunca me senti mal antes. Eu costumava me sentir exatamente o oposto. Quero dizer, tanto fazendo quanto vendo, eu costumava me sentir muito horrorshow. Simplesmente não estou entendendo por que ou como ou o quê...

- [...] O que está acontecendo com você agora é o que deveria acontecer com qualquer organismo humano saudável que contempla as ações das forças do mal, o funcionamento do princípio de destruição. Estamos tornando voe sadio; estamos tornando você uma pessoa saudável. [...] Quando somos saudáveis, reagimos a presença do que é odioso com medo e náusea. Você está ficando saudável, só isso (BURGESS, 2012, p.171-172).

Como que para sustentar a dubiedade da Técnica Ludovico, mesmo após algumas sessões do Tratamento, Alex continua pensando da mesma forma, planejando como será sua saída dali: fazer um trabalho de *krastagem* e encher os bolsos de *tia pecúnia*. Além disso, para deixar ainda mais clara a falta de mudança na personalidade de Alex, Burgess nos oferece uma cena essencial, quando um dos funcionários responsáveis pelo Tratamento chega ao quarto ocupado pelo protagonista e pede a ele que lhe dê um soco, “só para ver como ele estava se saindo”: o que Alex aceita de imediato. O funcionário se esquiva do golpe e sai, zombando de Alex, enquanto este se sente enjoado pelo confronto da violência contida no recente ato.

Os próximos filmes a que Alex assiste agravam a sensação de mal estar. Eram vídeos que mostravam a ação de um assalto violento a uma loja e cenas de atos violentos praticados pelos nazistas, em que estes fuzilavam pessoas contra

uma parede e empilhavam seus corpos em sarjetas. Para o desespero de Alex, a música que tocava enquanto ele videava esses últimos episódios na tela era de Ludwig van, o último movimento da Quinta Sinfonia. Interpelando furiosamente aos presentes na sala sobre o motivo de ter sido usada a música de Beethoven nas terríveis cenas, ele incita a curiosidade dos médicos, que admitem sua inteligência e bom gosto, apesar de suas atitudes violentas, mas acabam apreciando a ideia de usar a música também como mecanismo de associação à violência. A música, exposta ao protagonista de modo não intencional, acaba fazendo parte dos temores do protagonista, que passa a correlacionar a presença dela aos mesmos sintomas manifestos ao executar qualquer ato violento. Dessa forma, qualquer ato de violência faz com que Alex efetue a associação imposta pelo Tratamento. Até mesmo quando o protagonista bate a própria cabeça na parede, tudo o que ele consegue é se sentir enjoado a ponto de não ter forças para continuar. Na última sessão do Tratamento, a injeção já não foi mais inserida em Alex, não era mais necessária, pois ele já começava a construir a assimilação por si próprio, assumindo, inclusive, a violência como algo maléfico. Nesse momento, somos nós os únicos amigos de Alex, e este recorre a nós, como que buscando algum tipo de consolação. Em uma tentativa de fugir do lugar onde estava agora preso sob Tratamento, a qual ele não obtém sucesso devido à atual fraqueza, esse apelo ao leitor fica ainda mais persuasivo:

E aí, meus irmãos, eu tive que usar o sono para fugir daquela terrível e equivocada sensação de que era melhor apanhar do que bater. Se aquele vek tivesse ficado ali, eu poderia até mesmo ter dado a outra face (BURGESS, 2012, p. 188).

Alex postula a piedade do leitor utilizando, para isso, uma comparação com Jesus, o mesmo que ele imaginou sob seu flagelo a caminho da crucificação. Ao falar que apanhar é melhor do que bater, o protagonista também faz remeter ao Estado, que é mais forte que o indivíduo. Apanhamos o tempo todo por sentirmos que não somos capazes de contestar. Antes de ser devidamente solto, o protagonista é levado para a mesma sala onde costumava assistir aos filmes, mas

agora ela estava diferente: havia um público que o aguardava. Ali, ele é então submetido a alguns testes, que incitavam a violência, na tentativa de fazê-lo cometer algum ato agressivo: um homem que batia nele sem motivos, fazendo com que Alex até mesmo limpe suas botas com a língua, mostrando total subordinação àquele sujeito e ao Estado; uma garota nua que era posta à sua frente, fazendo com que os sujeitos presentes na plateia arregalassem os olhos com “um desejo sujo e indecente”. Ele até sente vontade de praticar a violência, mas é impedido pelo mal estar que o acomete, fazendo com que ele aja de modo gentil para que os sintomas desapareçam, deixando de ser um malfeitor por não ter mais a capacidade de escolha moral, sutilezas que não incomodam os responsáveis pelo Tratamento. Tudo para “reduzir o crime”, custe o que custar, como sempre é. Alex era uma cobaia, que era impelida para o bem, paradoxalmente, por ser impelida para o mal. Mais uma vez, o bem e o mal se confundem nas ações apresentadas.

Na terceira e última parte do romance, Alex é libertado, levando com ele todas as suas coisas, até mesmo sua “britva degoladora” que ele havia usado naqueles “velhos dias felizes para filar e dratar.” Mesmo livre, ele continua enclausurado pela falta de escolha imposta pelo Tratamento. A violência que não pode agora cometer deve-se à incapacidade de realizá-la, e não à falta de desejo por ela. O protagonista se transforma em um “rapaz tão decente quanto qualquer um que vocês encontrassem numa manhã de maio”. Não mais Alex, mas um sujeito sem individualidades. Na rua, ante qualquer ato suspeito, ele voltava a se sentir nauseado. Sem rumo, decide ir até algum bar para um café, e lá encontra um jornal, nos posicionando acerca do tempo: o Governo vangloriava-se sobre seus feitos, afirmando que as ruas haviam tornado-se mais seguras e a polícia mais severa. No entanto, o que mais chamou a atenção de Alex foi uma matéria na segunda página, que figurava sua foto, um delinquente que havia sido curado de seus instintos criminosos em apenas quinze dias, tornando-se um bom cidadão temente à lei. O espaço também fora modificado: o prédio onde ele costumava viver com os pais não era mais o mesmo: estava limpo e as palavras e desenhos obscenos haviam desaparecido, o elevador funcionava. Assim como tais particularidades daqueles tempos em que Alex reinava naquele local haviam se ausentado, também seu quarto havia se transformado. Com seus pais, agora

morava Joe, um inquilino que eles receberam para ajudar nas despesas da casa, e que agora ocupava o quarto de Alex. Mais do que isso, Joe parecia possuir certo comando dentro da casa, estimulando os pais de Alex a não aceitá-lo de volta. No quarto onde Alex costumava passar muitos de seus momentos de arroubamento, não havia mais nada dele, nem mesmo seu estéreo e seus discos, tudo havia sido levado para compensar as perdas que as vítimas de Alex haviam sofrido. Arrasado, Alex vai embora, sem nenhum esforço de seus pais para que ele ficasse, já que as coisas agora pareciam mais descomplicadas e aproveitáveis sem Alex e com a presença de Joe. Seus pais o negligenciam mais uma vez. Ele segue então para a loja onde costumava comprar seus discos favoritos. A loja também mudara: havia muitos jovens escutando e dançando novas músicas pop que Alex detestava. Ele pede para o atendente para ouvir a Quarenta de Mozart, mas este põe outra sinfonia qualquer de Mozart. O mal estar que Alex sente devido à música o faz lembrar de que o Tratamento o impedia agora de um dos prazeres dos quais ele costumava desfrutar. Ele fora impedido de apreciar a música por ligá-la a violência. Desesperado, ele vai até o Lactobar Korova, para um pouco de “leite-com”. Por um momento ele se sentia *horrorshow* novamente, mas a sensação passa rápido.

Apesar das mudanças às quais Alex testemunhou ao ser liberto, aquele universo continuava distópico. A mudança para um espaço mais limpo e a “diminuição da violência” só predominava pela implementação de uma polícia “mais eficaz”, que combatia a violência com mais agressividade. Todos aparentemente continuavam sem ilusões de progressos, e isso é evidenciado no Lactobar Korova, por meio do modo como as pessoas agem:

[...]fungando, arrotando e govoretando uns com os outros e virando as páginas para ler as notícias muito tristemente, ou então estavam sentados às mesas olhando para as revistas ou fingindo que olhavam, um deles dormindo e um ou dois até roncando muito gromki (BURGESS, 2012, p.216).

Desesperado, Alex vai até uma livraria para encontrar em algum livro um modo brando de cometer suicídio, já que todas as maneiras nas quais ele havia

pensado eram violentas e isso o impedia de realizá-las. Lá, ele encontra a primeira vítima mencionada no primeiro capítulo da narrativa, que fora espancada por ele e seus *druguis*. O sujeito dessa vez não estava sozinho, e com seus amigos, todos de idade avançada, atacou o protagonista. “Gente da sua laia devia ser exterminada”, dizia um deles. Como bandido bom é bandido morto, eles continuaram espancando Alex até a chegada de três policiais, que agridem os sujeitos para conter a situação, ao mesmo tempo que se divertiam fazendo isso. Mais violência para combater a violência. Dois dos policiais eram velhos conhecidos de Alex: um era Tosko, seu ex-*drugui*; o outro era Billyboy, inimigo de Alex e sua gangue em outros tempos. Os três o levam para um local afastado da cidade para espancá-lo. Enquanto um deles esperava calmamente no carro, fumando um cigarro e lendo um livro, demonstrando a normalidade daquela ação, Billyboy e Tosko fazem o trabalho. Após tal ocasião, Alex é deixado lá e sai percorrendo a estrada, encontrando uma casa no caminho. A casa era a do escritor, que fora invadida por Alex e seus *druguis* há alguns anos, mas Alex não se dá conta disso até entrar. O escritor, que sabemos agora se chamar F. Alexander, também não o reconhece de início, já que o grupo usava máscara enquanto o torturava e espancava, além de estuprar sua mulher, que acabou morrendo em consequência desse episódio. Ao chegar à casa, não mais com seus trajes no auge da moda, mas com roupas sujas e rasgadas, que representavam também seu estado de espírito, ele foi recebido gentilmente pelo proprietário, que se sensibiliza com o pobre sujeito vítima da polícia e da era moderna. Ele já sabia a respeito da participação de Alex como cobaia na Técnica Ludovico, e era absolutamente contra: “Torturado na prisão, depois jogado fora para ser torturado pela polícia”, ele confirma. Muito bondoso, ele prepara comida e banho para Alex, que ocasionalmente deixa escapar algumas palavras que fazem com que, aos poucos, ele seja reconhecido. Mais uma vez, a indagação a respeito do certo e do errado é trazida, quando o escritor delibera a respeito do Tratamento:

Você pecou, suponho, mas seu castigo foi além de qualquer proporção. Eles transformaram você em alguma coisa que não um ser humano. Você não tem mais o poder de decisão. Você está comprometido com atos socialmente aceitáveis, uma maquininha capaz de fazer somente o bem. E vejo isso claramente: essa questão sobre os condicionamentos de

marginais. Música e o ato sexual, literatura e arte, tudo agora deve ser uma fonte não de prazer, mas de dor (BURGESS, 2012, p. 233).

No entanto, mesmo parecendo benevolente com o protagonista, o escritor também tem vis intenções sobre ele.

Acho que você pode ser usado, pobre garoto. Acho que você pode ajudar a desalojar esse governo superexigente. Transformar um jovem decente em uma coisa mecânica não deveria, certamente, ser encarado como triunfo para nenhum governo, a não ser aquele que se gabe de sua capacidade de repressão (BURGESS, 2012, p. 234).

Todos tentam oprimir ou servir-se de Alex de alguma forma. F. Alexander vê em Alex um artifício para conseguir derrubar o governo, impedindo que este seja reeleito nas próximas eleições. Ele critica a postura do governo, que recruta jovens brutos para a polícia, e que propõe técnicas de condicionamento que tomam o poder de escolha do indivíduo. No entanto, ele mesmo acabará usando Alex como cobaia em seu propósito, primeiro por conveniência, depois por retaliação, após descobrir que fora ele um dos que causaram a morte de sua esposa. As duas causas, a do Governo e a de F. Alexander, aparentam benéficas, contudo. O Governo quer diminuir a violência e o escritor quer que ele o faça de maneira a não oprimir o indivíduo. Para isso, ambos limitam sua liberdade, obrigando-o a agir ou tentando fazer com que ele aja da forma como eles desejam. O escritor não pergunta a Alex em nenhum momento se ele está disposto a participar da sua proposta, mas coage o protagonista para que este faça parte do projeto. Para F. Alexander, ele é apenas um “pobre rapaz”, uma “vítima infeliz”, sem nome e sem identidade, assim como 6655321.

Sem planos, Alex acaba ficando na casa do escritor, enquanto este recruta alguns amigos adeptos à sua causa. “Que instrumento magnífico ele pode ser”, eles ratificam. Tudo pela causa. Os planos que eles têm para Alex se mostram tão perversos quanto aqueles aos quais o Estado o submeteu. Eles levam o protagonista para um apartamento no terceiro andar de um prédio próximo. Lá, Alex pega no sono e quando acorda, ouve a música que vem da parede do local

onde estava agora: era a Sinfonia Número Três de Otto Skadelig, e que, presumivelmente, havia sido colocada para tocar pelos companheiros do escritor. Após alguns segundos de interesse e deleite, ele começa a sentir-se enjoado mais uma vez. Aos poucos, ele fica desesperado e tenta sair dali, mas a porta havia sido trancada. A única saída era a janela, que havia sido deixada propositalmente aberta, para que Alex pulasse, e eles tivessem o motivo que procuravam para culpar o Governo pela Técnica de condicionamento a qual eles criticavam. Alex pula, mas não morre, como era esperado, mas se machuca o suficiente para “servir bem à causa da Liberdade”, já que a notícia de que ele havia tentado suicídio logo após o Tratamento fora o suficiente para instigar as pessoas contra o Governo.

Após alguns dias em coma no hospital, em um quarto grande e confortável só para ele, Alex acorda um pouco diferente: ao ver a enfermeira, ele logo deseja o bom e velho entra-sai-entra-sai. Algo desconhecido e misterioso havia acontecido com Alex, ou ele simplesmente voltara a ser quem sempre foi. Alguém que, lá no fundo, ele nunca havia deixado de ser.

[...] eu tinha a impressão de que todo o meu plotiou corpo estava esvaziando tipo assim de água suja e depois enchendo de novo com água limpa. Aí tive sonhos muito adoráveis e horrorshowem que eu estava no auto de um vek que foi krastado por mim, e dirigindo para cima e para baixo pelo mundo completamente odinoki, atropelando plebeus e ouvindo eles krikaremque estavam morrendo, e em mim nem dor nem mal-estar. E também havia sonhos em que eu estava fazendo o bom e velho entra-sai-entra-sai com devotchkas, forçando-as no chão e fazendo elas tomarem dentro e todo mundo em pé ao redor aplaudindo com as rukas e gritando feito bizumnis (BURGESS, 2012, p. 252).

Alex encontra o caminho de volta para a “escuridão iluminada” que sempre fez dele um sujeito *bratchni*, consciente de suas vontades e disposto a alcançá-las, sejam quais fossem as consequências, desde que elas não refletissem na limitação de seu livre arbítrio. Para se certificarem de que Alex estava curado, os médicos realizaram o que chamaram de Hipnopedia profunda, que consistia em um teste em que eram mostradas figuras que deviam ser examinadas e interpretadas pelo paciente. A cada imagem que Alex contemplava, diversas formas de violência surgiam na sua mente, e ele as elucidava detalhadamente para

os médicos, satisfeitos com o resultado. Desde esmagar passarinhos que se encontravam em um ninho, atirando todos os seus ovos contra a parede, até pregar Jesus na cruz, usando martelo e pregos. Ao final, o protagonista recebe a visita amigável do Ministro do Interior, que tenta persuadi-lo contra a oposição, que havia levado Alex à tentativa de suicídio. Especialmente contra F. Alexander, escritor de “literatura subversiva”. O Ministro oferece a ele um bom emprego e algo que agrada muito a Alex: um aparelho de som estéreo, no qual, naquele exato momento, tocava a Nona Sinfonia de Beethoven, a “gloriosa Nona”, que fez Alex imaginar-se esculpindo rostos com sua navalha, enquanto eles gritavam de dor. Ele finalmente estava curado.

Assim encerra o vigésimo capítulo da narrativa. No manuscrito datilografado, logo após a frase final, há uma anotação de Burgess que dizia “Deveríamos acabar aqui?”, o que talvez tivesse sido uma boa ideia. No entanto, esse final constitui somente as edições americanas até o ano de 1986. Como já mencionado, o capítulo a seguir não fora aceito pelos editores na época, por ser pouco convincente. O capítulo próximo apresenta Alex nas ruas novamente, com novos *druguis*: Len, Rick e Touro, vestidos no auge da moda, que agora era usar calças largas e jaqueta de couro, bebendo “leite com faca dentro” no Lactobar Korova. A bebida os deixaria prontos para a *ultraviolência*, como nos velhos tempos. De algum modo, Alex se sentia entediado, sem tanto entusiasmo para espancar indivíduos desconhecidos que encontrasse nas ruas. Ultimamente ele preferia apenas dar ordens enquanto seus *druguis* atendiam e consumavam os atos. Até mesmo seu dinheiro, que agora ele ganhava no bom emprego que os tempos de Ludovico haviam lhe proporcionado, não era desperdiçado como nos outros tempos. Alex então vai embora, deixando a gangue sob o comando de Touro.

Era como se alguma coisa mole estivesse entrando dentro de mim e eu não conseguisse ponear por quê. [...] alguma coisa estava acontecendo dentro de mim, e eu não sabia se era doença ou se aquilo que haviam feito comigo estava perturbando minha gúlivere quem sabe me tornando bizumni de verdade (BURGESS, 2012, p. 269).

Mais do que apenas deixar de lado a velha *ultraviolência* pela qual ele tanto se obstinou durante toda sua trajetória, ele agora imaginava um futuro no qual ele era um homem trabalhador e pai de família. Alex troca o Lactobar Korova por um local aonde ele vai para tomar chá, e lá encontra uma garota linda, “não do tipo que você quer jogar no chão e aplicar o bom e velho entra-sai-entra-sai”, mas com um sorriso que o encantava. Para a surpresa de Alex, a garota era a esposa de Pete, seu *ex-drugui*. Ele e Pete começam a conversar, e este conta sobre como leva sua nova vida: trabalhando na Companhia Estatal de Seguros Marítimos, enquanto sua mulher trabalha com datilografia. Eles saem, deixando Alex com seu chá, fantasiando o que poderia ser dele agora, que se sentia um sujeito mais maduro e inofensivo. Ele imagina uma esposa que o espera após o trabalho, cuidando de seu pequeno filho sobre uma angelical caminha de bebês.

Eu sabia o que estava acontecendo, Ó, meus irmãos. Eu estava tipo assim crescendo. [...] A juventude precisa acabar, ah sim. Mas a juventude é apenas quando nos comportamos tipo assim como os animais. [...] Ser jovem é como ser uma dessas máquinas malenks (BURGESS, 2012, p. 273).

A narrativa de Burgess certamente critica a hipótese de uma anulação do poder de escolha do indivíduo. De acordo com o escritor, em uma nota escrita para a produção teatral que ele realizou em 2004, inspirada em seu livro, quando o ser humano é forçosamente impedido de fazer o mal, ele também é forçosamente incapacitado de cometer atos de bondade, pois em ambos há a indispensabilidade do livre arbítrio. Ele critica os conflitos existentes entre o bem e o mal, o certo e o errado, questionando as diferentes acepções para cada um desses termos em determinados contextos e épocas. No entanto, mesmo com tamanha crítica, o que reflete o vigésimo primeiro capítulo parece ser meramente uma tentativa de Burgess de um ataque à juventude, como se todos os jovens fossem como Alex, cometendo atos impiedosos apenas porque se acham no direito de agir de acordo com o que entendem por liberdade, enquanto os indivíduos, que acabam tornando-se suas vítimas, perdem as suas. Ao amadurecerem, todos esses jovens se dão conta de que erraram, tornando-se bons cidadãos. Nesse último capítulo,

Alex torna-se um sujeito mediano, paciente e sem expressão, como aquelas pessoas que ele encontra no local onde vai tomar chá. Pior que isso, o tipo de indivíduo o qual nosso protagonista torna-se nesse último capítulo é o tipo de indivíduo, infelizmente comum na nossa sociedade, que acha que existem tipos de categorias para mulheres, já que apenas algumas delas merecem ser estupradas, mas também existem aquelas que o esperariam após o trabalho de forma hospitaleira e carinhosa; o tipo de sujeito que passa a achar injusto desperdiçar seu dinheiro, mesmo que este provenha de um trabalho que ele obteve pela camaradagem forçada de superiores que o haviam lesado e que agora querem lhe comprar com privilégios. Alex pode ter usado de seu tão sonhado livre-arbítrio para fazer a escolha de se tornar esse tipo de sujeito, como Burgess afirmou no ensaio intitulado *A Condição Mecânica*, que escreveu em 1973. Para Burgess, tal caminho sempre esteve aberto, e ele opta por seguir: “Antes uma laranja podre, ele agora se preenche com algo mais próximo da doçura humana decente”. De qualquer forma, dentro do contexto da narrativa, essa escolha não possui um fundamento crível, indo de encontro a todos os conceitos apresentados sobre o poder de escolha e o tipo de liberdade que o protagonista tentava alcançar. Alex é um personagem muito peculiar para se tornar apenas mais um sujeito comum.

5.2.2. A TRAJETÓRIA DO PROTAGONISTA EM VINYL

“E aí, ó meus irmãos, o show de filme começou com uma música muito gromki e dramática saindo dos auto-falantes, muito feroz e cheia de discórdia” (BURGESS, 2012).

Para a análise de *Vinyl*, levarei em consideração a peculiaridade do cinema experimental de Andy Warhol: a posição sempre estática da câmera, como se apresentasse uma imagem de longa duração em vez de um filme; o modo como era filmado, em preto e branco, sem ensaios e montagem, que sempre parte do

pressuposto da existência de um sentido prévio. Sendo assim, o filme de Warhol não terá o leque de interpretações possíveis se comparado ao livro de Burgess e ao filme de Kubrick, realizados e montados justamente para oferecer muitas possibilidades de interpretação, através de seus capítulos muito bem dispostos, no caso do romance, e de suas imagens, cores e performances, no caso do filme de Kubrick. Não que o filme experimental de Warhol não seja suscetível a múltiplas interpretações. Ao contrário, o tipo de cinema que Warhol realiza é o tipo que possibilita interpretações que se dão a partir de uma livre interação com o espectador. Entretanto, analisarei a trajetória do protagonista a partir dos diálogos e das imagens presentes nas três narrativas de uma forma mais absoluta, sem entrar em questões acerca das peculiaridades do Cinema Underground. Por esse motivo, a análise de *Vinyl* será mais concisa que as demais. Todas as cenas de *Vinyl* acontecem no mesmo ambiente. A trajetória do protagonista é mostrada a nós a partir de um só cenário, como os mesmos personagens, que ficam presentes praticamente todo o tempo, e vão se manifestando pouco ou pouco.

No filme de Warhol, o protagonista, que aqui se chama Victor e é interpretado por Gerard Malanga, apresenta-se ao espectador já na primeira cena. Ele é aparentemente mais velho do que no romance, assim como poderemos verificar também no filme de Kubrick. Temos um *zoom* do seu rosto, quando ele olha para a câmera seriamente, como se estivesse questionando algo, para nós e para si mesmo. Ele se abaixa e já não podemos vê-lo, mas sabemos agora que ele não está sozinho, pois percebemos mais um personagem além dele em cena, apesar da falta de clareza na imagem. Ele então levanta e vemos que agora ele realiza algum movimento, alguma ação. A câmera vai se afastando e passamos a conhecer o espaço da cena. Victor pratica um exercício de levantamento de pesos, e experimentamos o habitual esforço de Warhol em evidenciar o corpo como que exercendo um tipo de jogo dentro da cena. Enquanto a câmera se afasta, outros personagens surgem. Alguns se encontram simplesmente parados, talvez observando. Edie Sedgwick, uma das musas de Andy Warhol, acende delicadamente um cigarro, em uma pose propositalmente graciosa, como se estivesse ali apenas para tornar a cena mais atraente, e de fato é exatamente isso. Além deles, alguns outros personagens também fazem parte do enquadramento, e

todos eles permanecem na mesma ação por um longo período de tempo: fumando, observando, ou apenas sendo observados. Por enquanto, o único som que ouvimos é o ruído que os atores fazem durante a gravação. O primeiro diálogo ocorre quando o protagonista responde a uma pergunta feita por um de seus amigos. A maneira como ele fala indica que possui certa autoridade diante dos demais. As roupas vestidas pelo protagonista eram calça jeans, camiseta e jaqueta de couro, se diferenciando das roupas das outras personagens, que eram constituídas principalmente por jeans e camisetas. Elas não identificavam um determinado grupo, como acontece no romance de Burgess, mas representam a sua época. Victor mostra-se interessado por leitura. “Sempre tive muito respeito por quem lê”, ele afirma. Em uma das cenas, ele lê algo a respeito de pessoas incapazes de um individualismo multidirecional, até que se tornam mecânicas.



Figura 7: Cena 04min 07seg, *Vinyl*, Andy Warhol (1965)

Em *Vinyl*, para mostrar a violência, eles utilizam o ambiente em que se encontram, já que todas as cenas acontecem ali. Com uma corrente e com a ajuda de outro amigo, que também se encontra na cena, ele amarra uma das personagens, que é tem suas roupas retiradas, enquanto todos usam drogas. É

nesse momento que Victor admite, para os amigos e para o espectador, seu discernimento acerca de sua natureza violenta:

Sou um delinquente, e daí? Gosto de destruir as coisas e arruinar as pessoas. Busco estar o mais alto possível, com muita violência. Isso me dá muito gosto. E se sou pego pela polícia, digo a eles, e daí? Não podem deixar um delinquente como eu solto pela cidade. Assim, sou eu que perco quando vou preso. Então, o que isso importa a vocês? Mas, queridos, enquanto estiver livre, sou eu quem se diverte. Eu me divirto em quebrar a loja de porcelanas e deixa-la em pedaços. E não quero nem saber qual a razão para todo o mal que faço. Ninguém quer saber a razão para o bem que se pratica. As pessoas normais se comportam bem porque lhes agrada. Eu, então, estaria preso porque gosto. Não digo a ninguém para me seguir ou deixar de me seguir. Todo mundo faz o que bem entende. Eu acho que a maldade está dentro de cada um. Digo a vocês que sou eu, vitorioso, que venceu, assim como Cristo me fez cheio de felicidade. A bondade está agora com os policiais, pois eles não podem permitir que só eu seja feliz. A cidade não permite alguém vitorioso. Eu sou verdadeiramente bom, pois estou contra os policiais, que estão contra aqueles a quem Deus criou assim. Talvez não entenda direito o que estou falando, mas sei que faço o que gosto, porque gosto (WARHOL, *Vinyl*, 1965, 14min).

Victor defende sua natureza descontrolada, mesmo sem querer saber os motivos do apetite que tem pela destruição. Ele apenas compreende que o mal está dentro de cada um, assim como Alex nos fala no romance de Burgess. No entanto, já que as pessoas “normais” não agem como ele, Victor também reconhece a necessidade, dentro da sociedade em que vive, de se impedir essa violência, apesar de argumentar que cada um deveria agir conforme seu arbítrio. Os conceitos de bondade e de maldade se misturam na fala de Victor: ora os policiais são bons porque não permitem que ele seja feliz, já que a sua felicidade consiste na devastação do que o cerca; ora ele é bom, pois está contra os policiais que não permitem que indivíduos como ele, criaturas concebidas por Deus assim como todas as outras, ajam conforme seu arbítrio. Ao final do discurso de Victor, podemos ouvir a música agitada que começa a tocar, fazendo com que ele dance descontraidamente. O som é situado fora do nosso campo de visão, uma das características dos filmes que Andy Warhol filmava em sua *Factory*. A música, assim como no romance de Anthony Burgess, tem atribuição indispensável em *Vinyl*. Sob o efeito da música, Victor dança de maneira delirante, e, ao ser questionado sobre o porquê de sua excitação, ele assegura, com superioridade, que

a música era maravilhosa.

É nesse momento que, ao ser questionado por causa da música, ele ataca um dos sujeitos presentes, mas este o afronta e acaba agredindo Victor. Após a briga e uma aparente tentativa de homicídio por parte de Victor contra aquele sujeito, o protagonista acaba sendo preso por outro homem presente na cena, o único que vestia terno, que agora constatamos ser um policial, interpretado por J. D. McDermott. Logo após, ele é colocado sentado em uma cadeira, onde acaba desmaiando. Quando acorda, descobrimos que ele agora está sob custódia da polícia, e que o Estado pretende submetê-lo a um tratamento que tem o objetivo de diminuir a criminalidade. O tratamento consiste em apresentar a Victor alguns vídeos violentos enquanto ele é torturado, para que assim passe a repulsar qualquer forma de violência. Mesmo que as personagens não mencionem o nome da Técnica em questão, intitulada Técnica Ludovico no romance de Anthony Burgess, o objetivo do tratamento é o mesmo: transformar o indivíduo em um sujeito incapaz de fazer o mal.

O diálogo exposto nessa cena é também bastante significativo para o entendimento do percurso que Victor percorrerá. “Não vamos torná-lo bom. Mas podemos ajudá-lo[...] Depende de você querer ser bom”, afirma o policial. No entanto, a crítica sobre a bondade imposta é também manifestada no filme de Andy Warhol, através de outra fala do policial:

Espero sempre pela cura eficaz. Ela deve ser escolhida. [...] É melhor que você saiba que esse processo não tem nada a ver comigo, rapaz. Digo, eu nunca quis que fosse você dessa vez. Eu poderia protestar por isso, mesmo. Se isso fosse te fazer algo bom. Mas sou apenas uma pequena engrenagem nessa máquina e tenho que pensar na minha carreira. Esse é um problema ético. Iremos transformá-lo num rapaz que não fará mal a ninguém. [...]Escolher... pessoas fazem escolhas, como a bondade (WARHOL, *Vinyl*, 1965, 25min).

O policial, na hesitação que afigura em sua fala, representa a opinião de muitas personagens no romance de Burgess: o capelão, que não confia na técnica por não concordar com a imposição da prática do bem; o diretor da prisão, que afirma não achar justa uma técnica que simplesmente transforma o indivíduo em

vez de fazê-lo pagar por seus crimes; e muitas outras personagens que deliberam acerca da Técnica Ludovico no transcorrer da aplicação do tratamento em Alex. Em *Vinyl*, após esse discurso do policial, Victor afirma que fará qualquer coisa para sair da prisão. Ele escolhe ser submetido ao tratamento, no entanto, assim como Alex DeLarge, ele apenas aceita o que está por vir para que seja libertado.

Após assinar um tipo de termo relativo ao tratamento, as sessões de tortura se iniciam. Ele é amarrado a uma cadeira enquanto um médico, interpretado por Tosh Carrillo, inicia o tratamento. Outros personagens permanecem no cenário, mas não têm função aparente. Filmes começam a ser exibidos enquanto Victor é questionado a respeito do que vê na tela. Não podemos ver o que o protagonista vê. No entanto, assim como faz Alex no romance de Burgess, Victor descreve as cenas exibidas a ele para nós. Diferentemente de Alex, que direciona sua fala diretamente ao leitor enquanto assiste aos filmes, Victor apenas nos descreve as cenas exibidas de modo indireto, quando explica ao médico o que ele vê na tela. Em uma das cenas, Victor descreve um homem velho que caminha por uma rua tranquila à noite, quando de repente um bando de adolescentes o ataca. Eles cortam o sujeito, tirando-lhe pedaços, e Victor relata o quão real e terrível parece aquela cena, como ele nunca havia visto em um filme. Diferente de Alex, logo a partir dessas primeiras cenas Victor já reage de maneira positiva ao tratamento, dizendo o quão repugnante aquele filme parece, pedindo, inclusive, que a exibição dos filmes não prossiga. O próximo filme mostra uma menina sendo espancada por outro grupo. Victor não pode ouvi-la, mas fica perturbado com as cenas assim mesmo. “Por que não a deixam ir embora?”, ele pergunta. O médico então o questiona: “Não é diferente do que fazia. Não gostava disso? Qual é o problema agora?” Ele não responde, apenas pede mais uma vez que parem de mostrar os filmes.



Figura 8: Cena 49min 28 seg, *Vinyl*, Andy Warhol (1965).

As drogas, que faziam parte da Técnica Ludovico, dão lugar a seções de sadomasoquismo. Aqui, assim como na cena em que Victor dança alucinadamente, Andy Warhol traz o filme para o seu contexto, já que seus trabalhos cinematográficos sempre buscaram essa expressão livre e demasiada do corpo. Victor grita enquanto uma vela é derretida sobre ele, ao mesmo tempo em que narra ao médico os próximos filmes. Agora, uma máscara de couro preto é posta no protagonista, que tenta resistir. A máscara aparentemente serve apenas para caracterizar o teor masoquista da cena, já que não cobre os olhos de Victor. Ele então descreve o próximo filme: um jovem cortando o rosto de uma senhora. Quando este corta seus olhos, Victor, porém, não consegue continuar. “Talvez tenhamos encontrado sua cura”, declara o médico. Suas reações eram agora as de uma pessoa “simples e normal”.

Eu não entendo. Quando fazia isso sozinho, me sentia bem. [...] me sentia livre e poderoso. Mas agora... É diferente olhar para isso. Digo, sentar aqui e olhar para tudo isso. Me fez sentir mal. [...] Como posso ter me tornado são, sentindo tanta dor. [...] Sinto-me melhor agora, sinto uma paz de espírito (WARHOL, *Vinyl*, 1965, 49min36s).

Há uma volubilidade durante essa fala de Victor, fazendo com que a cena

forneça certa dúvida a respeito da cura do protagonista. Nos momentos em que ele parece ter certeza de que está curado, ele afirma isso ainda sob tortura. Quando ele fala que sente agora uma paz de espírito, por exemplo, ele o faz enquanto o médico pisa com força no meio de suas pernas. À vista disso, até o momento não sabemos se Victor foi curado pelo tratamento, ou se ele apenas afirma isso para livrar-se da prisão, como pareceu ser sua intenção no momento em que assinou o termo que o levaria até ali.

A tortura continua, enquanto Victor implora para que as imagens parem de ser exibidas. As próximas cenas mostram dentes sejam arrancados, virgens de túnicas brancas que são incendiadas por gladiadores, enquanto elas imploram para que parassem. De acordo com o médico, a cura está apenas começando. No próximo filme, uma música começa a tocar, enquanto imagens de pessoas mortas em cima de uma árvore, imagens de unhas sendo arrancadas de dedos, imagens de um umbigo sendo aberto com uma faca enquanto o sangue quente escorria e alguém o bebia. Victor grita, afirmando que se sente mal.

Outros acessórios de sadomasoquismo são colocados em Victor. Um deles é um tipo de funil, que podemos relacionar a uma das imagens que ele vê. O funil aqui é instrumento para que Victor assimile o sentimento de beber o sangue quente que escorria na imagem que ele via na tela. “Ninguém vai te fazer ser como antes. Será um bom menino, um porquinho indo ao matadouro para as mãos do açougueiro”, afirma o médico. Victor concorda. E agora, segundo o médico, ele está curado. A boca de Victor é coberta, como se simbolizasse sua perda do livre-arbítrio. O novo Victor passa agora a ser apenas mais um indivíduo subordinado ao Estado, modelo exemplar para a sociedade: não usará mais drogas, não mais praticará violência, está pronto para uma nova vida. A sua máscara então é retirada, como se esta fosse a forma de reapresentá-lo ao mundo. Assim como acontece no romance, há uma demonstração da cura do protagonista para um público, o qual não podemos ver. Victor é incitado a praticar violência, quando o próprio médico que aplicou o tratamento o espanca. Victor, entretanto, é agora incapaz de responder à violência. “Porque você está fazendo isso, doutor?”. O desejo de ser bom é acompanhado agora pela dor, “Esse é o preço a se pagar por um milagre”. Não havia mais escolha, só o medo do sofrimento o impediria de

cometer violência novamente. O propósito de reduzir a criminalidade estava atingido, com todas as consequências que isso implica.

5.2.3. A TRAJETÓRIA DO PROTAGONISTA EM LARANJA MECÂNICA DE KUBRICK

"É engraçado como as cores da vida real só parecem realmente reais quando você as vê em uma tela [...]"(KUBRICK, Laranja Mecânica).

Kubrick nos insere no mundo distópico e futurístico já no início da narrativa, e ao longo de todo o filme, através de imagens fantásticas, de uma beleza plástica incomum, provando que a fotografia tem um papel muito importante em seus filmes. O diretor estava disposto a inserir o espectador na atmosfera de *Laranja Mecânica*, causando o maior estranhamento possível. O filme é de 1971, mas independentemente de quando é assistido, o espaço está sempre no amanhã. Em *Laranja Mecânica* de Kubrick, o protagonista apresenta-se ao espectador de uma forma semelhante ao filme de Warhol. Temos um zoom do rosto de Alex, que olha fixamente para a tela como se nos olhasse diretamente. Quando a câmera se afasta pouco a pouco, somos apresentados aos seus amigos, *druguis*, Pete, Georgie e Dim, ao mesmo tempo em que Alex bebe o leite com *velocete*, *sintemesque* ou *drencrom*, tipos de drogas que são inseridas no leite, que ele chama de *moloko*. Quando já conhecemos Alex e seus parceiros, ele começa a relatar sua história. Ele é aparentemente mais velho do que a personagem no livro de Burgess, e a explicação para isso é que Kubrick não conseguiu um ator mais novo para executar as cenas de Alex. Além disso, Malcolm McDowell foi considerado perfeito para o papel por Kubrick, que sempre colocou seus atores em um lugar central em suas narrativas. As roupas do protagonista, tão peculiares quanto às descritas no romance de Burgess, harmonizam com o visual do local, o Korova Milk Bar, com manequins que usam perucas coloridas por todos os lados, que servem como

assentos e de onde sai o leite que eles consomem.

Os atos de *ultraviolência* são ostensivos já no capítulo de entrada, quando, ao sair do bar, ele e seus *druguis* encontram um sujeito bêbado na rua. O *mudjistarre*, como é chamado por Alex, apanha de todos eles unicamente por estar ali, sujo e bêbado no meio da rua, o que ocasiona a repulsa de Alex pelo velho e a decorrente surra a que ele é submetido pela gangue. Nessa circunstância, há uma fala altamente significativa para o andamento da trajetória que Alex está prestes a percorrer: “[...] É um mundo fedido porque ele deixa os jovens baterem nos velhos como vocês fizeram, e não existe mais lei nem ordem” (KUBRICK, 1971, 3min 35s).

O mundo distópico da narrativa cinematográfica de Kubrick é agora apresentado ao espectador. O mundo onde a lei não opera, produzindo, muitas vezes, repercussão contrária ao que era esperado. A ordem só funciona na superfície, uma vez que no íntimo da sociedade parece estar enraizado o desordenamento. Esse mundo é criticado por Burgess já no capítulo primeiro através de suas personagens. As leis são inoperantes, e, por isso, a realidade social absorve a violência, de modo que atos gravíssimos são realizados sem punição. A cena seguinte ao espancamento do mendigo é uma cena de violência sexual, praticada por outra gangue, a gangue de Billyboy e seus três amigos, também individualizada por suas roupas representativas, rivais da gangue de Alex. A cena acontece em um tipo de palco, em um cassino abandonado. As duas gangues se encontram e Alex e Billyboy, líderes, se enfrentam até que os dois grupos iniciem uma briga.

No filme, o protagonista é evidenciado como representante da gangue desde sua primeira manifestação, mas sua presença como líder vai gradualmente elevando-se ao longo de parte da narrativa. No momento em que a gangue de Alex encontra a gangue de Billyboy, Alex, Dim, Georgie e Pete encontram-se um ao lado do outro, sob uma sombra que neutraliza as cores da cena, incorporando os *druguis* através de suas roupas claras, de modo que eles não fiquem em demasiada evidência. Aos poucos, Alex é destacado dos demais, caminhando em frente deles em direção à parte mais iluminada do cenário, mais um indicativo de Alex como principal representante da violência que sustentará o enredo da narrativa. Neste cenário ocorre um confronto quase sincronizado, ao som de *The Thieving Magpie*,

de Gioacchino Rossini. Alex fica quase sempre no meio do enquadramento, e o *zoom*, quando ocorre, é apontado para ele. É Alex quem avisa aos demais da aproximação da polícia, e é ele quem dirige o carro, um Durango 95 roubado, que ele desvia perigosamente de outros veículos enquanto ainda podemos ouvir *The Thieving Magpie*, até a cena subsequente.

O grupo então chega a uma casa, onde, na entrada, podemos perceber uma placa onde está escrito “home”. Este lugar, por ironia do destino, passará a ser a casa passageira de Alex mais tarde. O tom da peça de Rossini vai baixando, dando lugar ao som da máquina de escrever do escritor proprietário da casa, em um enquadramento apurado, em que temos a máquina no centro, com o escritor logo atrás dela. Nesse momento, nos é dada uma inferência, talvez intencionalmente por parte do diretor, de que o texto tem dimensão maior que seu autor, passando a fazer parte de uma perspectiva quase absoluta, e oferecendo a chance de imensuráveis interpretações. O ambiente é de uma estética inteiramente futurística, com móveis em formatos arredondados, cores quentes e desenhos com efeitos psicodélicos. Há uma presença significativa de espelhos, que refletem os personagens e os objetos da cena, mas também os fragmenta. Quando o grupo ingressa na casa após ser atendido pela esposa do escritor, não são mais quatro, e sim, inúmeros deles. O que somos capazes de ver é apenas um reflexo de uma realidade ideal que, fragmentada, reproduz toda imperfeição e fragilidade contida em si mesma.



Figura 9: Cena 10 min 56 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

A cena que segue é uma das mais notáveis desta obra cinematográfica, e é impossível que, mesmo revendo dezenas de vezes, não nos sintamos angustiados e imploramos inconscientemente que a personagem, esposa do escritor, não abra a porta. Imaginamos o que está por vir. Os *druguis*, agora usando suas máscaras com distintos e característicos formatos, adentram a casa do escritor. Alex é quem está à frente, e é o primeiro que fere o proprietário da casa, com um chute no rosto. Podemos perceber, diante do posicionamento de Alex e do escritor nessa cena, certo poder do nosso protagonista em relação a ele, representando a fragilidade da sociedade perante uma violência desproporcional e de término aparentemente irrealizável. Nem mesmo a armadura, exibida ao lado da entrada para o cômodo onde se encontra o escritor, possível representante da defesa, é útil perante a violência iminente. Ela permanece inerte assim como todas as peças que compõem as instituições que têm o papel de amparar os indivíduos.



Figura 10: Cena 11 min 01 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).



Figura 11: Cena 10 min 57 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Enquanto canta *Singing in the Rain*, Alex, junto a seus *druguis*, pratica mais alguns de seus atos de *ultraviolência*, espancando o escritor e estuprando sua esposa. Ele lidera cada uma das ações, mostrando-se, mais uma vez, o mais eficiente do grupo. Em contraste, e como que para destacar ainda mais Alex, temos Dim, que representa certa inferioridade perante o protagonista, não deixando de ser, no entanto, tão violento quanto este, cantando a mesma canção, logo após Alex, repetindo as principais partes da letra. A superioridade é também ostentada através da imagem que mostra Alex em um posicionamento acima dos demais personagens. No entanto, dessa vez, Dim está em uma disposição equivalente à de Alex na cena. Aqui temos o primeiro indício de que Alex em algum momento pode vir a ter um oponente, tão violento quanto ele.



Figura 12: Cena 12min 23 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Após essa cena, e após livrarem-se do Durango 95, Alex, seguido por Dim, conduz seus parceiros até o Korova Milk Bar. A partir daqui, Dim possui mais falas e suas atitudes são mais proativas em relação às suas atitudes precedentes. Presente no bar estava um grupo de amigos, conversando e gargalhando. Entre eles, uma moça, que aos olhos de Alex, parecia “não se preocupar com os males do mundo”. A todo tempo, somos lembrados do mundo sem esperança no qual vivemos. Seja através da violência explícita e gratuita, seja através de falas das personagens, ou por meio do relato do próprio protagonista. No entanto, no momento em que ela começa a cantar, Alex parece tomado por uma beleza proporcionada pela música que ouve. A arte aqui parece ter a maestria de afastar Alex do mal, mas descobriremos, aos poucos, que o contrário ocorre: a música instiga a violência inerente no protagonista. Mesmo assim, a presença da arte em um filme intenso como *Laranja Mecânica* é uma das maneiras de transformar suas cenas em cenas tão magníficas quanto intrigantes, possibilitando um tipo de encantamento a quem assiste ao filme.

E foi, por um momento, meus irmãos, como se um grande pássaro voasse para dentro do Milk Bar. Senti todos os malenques pelinhos do meu plote ficando de pé, e calafrios subindo, como malenques e lentos lagartos, e depois descendo, porque eu conhecia aquilo. Era um trecho da gloriosa Nona, de Ludwigvan (KUBRICK, 1971, 14min12s).

É nesse momento também que Alex e Dim têm sua primeira desavença. Dim debocha da moça que canta no bar, e Alex, irritado, o golpeia com um pedaço de madeira que carregava. “Não sou mais teu irmão e nem quero ser”, declara Dim. Ele deixa claro que não se submeterá mais aos insultos de Alex, que avisa que ele tome cuidado com o que profere. No entanto, ao convocar Dim para um duelo, este recua parecendo estar com medo: “Acho que estou cansado. É melhor ficar quieto.” Dim, que até então representa o oposto de Alex, no sentido da superior perspicácia e inteligência do protagonista, é colocado como uma ameaça para o protagonista, já que intimida o poder de Alex em relação ao demais. É iminente o momento em que eles terão de lutar para provar quem é o líder.

O caminho que leva Alex para casa é sinalizado pela destruição e pelo vandalismo. Objetos encontram-se estilhaçados ao chão, coberto pela sujeira da sociedade à qual Alex pertence. Após percorrer o caminho escuro das ruas, ele chega até o prédio onde mora, que também ostenta a devastação: sujeira, paredes rabiscadas com desenhos e palavras obscenas, o elevador quebrado.



Figura 13: Cena 17 min 34 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

No entanto, a casa de Alex, onde ele mora com seus pais, deliberadamente alheios aos atos que Alex comete durante as noites, prefigura em perfeita ordem.

No seu quarto, límpido e sereno, tudo está muito bem disposto. É lá, em uma das gavetas, que Alex guarda os objetos que rouba. E é em outra gaveta, que ele guarda seu animal de estimação, uma cobra. Aquela noite havia sido sublime para ele, e só o que ele precisa, para concluí-la com perfeição, é de “um pouco do velho Ludwig van”. Enquanto a Nona toca, Alex parece sentir o mais genuíno contentamento em ouvi-la. Imagens de destruição, morte, guerras, surgem na tela, nos pensamentos do protagonista. A arte aqui é um tipo de combustível para sua perversidade.

Ó deleite, deleite e paraíso. Era como um pássaro de metal raro e celestial ou como vinho prateado flutuando numa espaçonave, a gravidade deixada para trás. Enquanto eu esluçava, via imagens tão adoráveis! (KUBRICK, 1971, 19min 32s).

É também nesse instante que temos uma breve indicação de que a arte poderia ser, assim como oxigênio para a iniquidade de Alex, também uma de suas possíveis escapatórias. Enquanto o protagonista dorme, pacífico, pela primeira vez desde o início do filme, temos, posicionada exatamente no meio do enquadramento, uma iluminada imagem de Ludwig van.

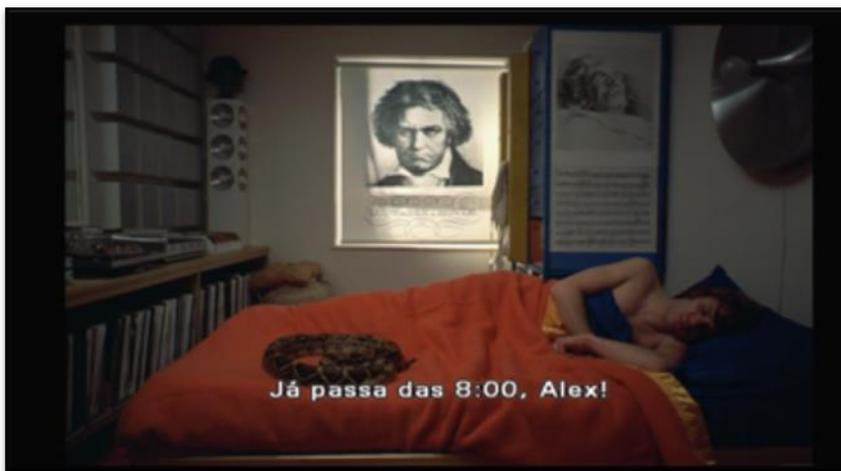


Figura 14: Cena 20 min 28 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Muitos acreditam que, para que um indivíduo pratique o mal, ele necessariamente deve ter passado por algum trauma na infância ou na

adolescência. Acreditam que a maldade não é intrínseca ao indivíduo, e sim, que ela é consequência de sua formação. Da mesma forma, muitos de nós não conseguimos enxergar a maldade em nós mesmos, sempre atribuindo essa característica ao outro, talvez por correlacionar a maldade a práticas demasiadamente cruéis, esquecendo que ela pode estar presente também nos pequenos atos. Algumas pessoas têm o prazer de serem cruéis, mesmo que não admitam ou ainda que não percebam. Essa crueldade pode ser exposta em atitudes irrisórias, como no prazer de assustar alguém, ou no entusiasmo de assistir notícias de violência na televisão. Isso não significa que essas pessoas sejam classificadas como psicopatas ou sentenciadas por crimes hediondos. No entanto, essas pessoas “comuns”, que praticam *bullying* na escola, que agem com preconceito com os que estão à sua volta, não estão alheias à crueldade. Há uma enorme tendência por parte do ser humano de tentar simplificar tudo, dividindo as pessoas entre boas ou más, uma conclusão imediata e simplista que não leva em consideração os diferentes níveis de maldade de que o indivíduo pode dispor. No caso de Alex, fica claro para o espectador que ele tem uma boa criação, apesar de seus pais serem um tanto negligentes quanto às atitudes do protagonista. Isso fulgura através da maneira carinhosa como Alex é tratado pelos pais em algumas cenas, e pela forma gentil como estes falam de Alex durante uma conversa no café da manhã. Entretanto, há outra personagem, o consultor pós-correcional de Alex, responsável por zelar para que ele se comporte de maneira adequada para evitar que ele seja preso novamente — dessa vez, em uma prisão, e não em uma escola correcional, como fica claro que já aconteceu. Esse personagem tem a atribuição de salientar-nos acerca da natureza de Alex, nos lembrando de que em algum momento haverá alguma consequência para seus atos.

O que dá em todos vocês? Já estamos estudando o problema há quase um século, mas nossos estudos não fizeram progresso. Você tem um bom lar, pais bons e carinhosos, seu cérebro não é tão ruim. É algum tipo de demônio que se apossa de você? (KUBRICK, 1971, 25min).

A próxima cena mostra Alex em uma loja de música. Aqui, muitas referências são oferecidas a quem está assistindo ao filme, inclusive uma capa de

2001: Uma Odisseia no Espaço, filme realizado por Kubrick em 1968, três anos antes de *Laranja Mecânica*.



Figura 15: Cena 26 min 40 seg , *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Alex vai até a loja para buscar uma encomenda que havia feito. Lá ele conhece duas garotas, que no filme também têm aparência mais velha do que no livro de Burgess. Alex as convida para irem até sua casa para escutarem a música que elas haviam comprado. Chegando lá, já no quarto de Alex, ouvimos *William Tell Overture*, de Rossini, tão rápida quando os movimentos desenvolvidos nessa cena propositadamente acelerada, que mostra os três fazendo sexo, após Alex as embriagar. A razão para a aceleração da cena, segundo Stanley Kubrick, seria para figurar a banalidade presente na relação sexual entre eles, totalmente desprovida de paixão física ou amor.

A cena que se segue mostra os três *druguis* de Alex à sua espera no lobby do prédio onde ele mora, deixando-o surpreso. Essa é a primeira intervenção significativa de outro *drugui*, Georgie. Até então, apenas Dim havia se pronunciado. Durante o diálogo sucedido nessa cena, fica claro que Alex está sendo provocado pelos demais, mas ele não se intimida. Eles deixam claro que tencionam um novo jeito de administrar o grupo e que as implicações de Alex com Dim devem cessar. Enquanto Georgie e Alex conversam, Dim, posicionado entre

eles, apenas repete o final das elocuições de Georgie, o que é habitual. Ao saírem do prédio, Alex e seus *druguis* caminham pelo cais, em uma das cenas mais conhecidas do filme. Alex, aparentemente calmo, avalia todos os movimentos de seus parceiros. Ele reflete acerca da conversa que tivera com Georgie, e sobre a possibilidade de esse passar a ser o novo líder do grupo, tendo Dim como seu braço direito. Dessa vez, a imagem também estampa a rivalidade entre Dim, Georgie e Alex, que permanecem quase lado a lado, enquanto o *drugui* Pete, que até então não pronunciou uma palavra sequer, fica encoberto por todos eles. Na primeira chance que desfruta, Alex golpeia-os. Então, como se dançassem uma valsa, os *druguis* brigam, em câmera lenta, ao compasso de *The Thieving Magpie*, de Rossini. A ascensão de Alex é atestada no mesmo momento em que a peça torna-se mais alta, assim como no diálogo que segue a luta entre eles. “E não demorou para que os dois soldados feridos se acalmassem no conforto do Duke of New York. Agora eles sabiam quem era o mestre e o líder” (*Laranja Mecânica*, p. 20).



Figura 16: Cena 33 min 37 seg , *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Após a briga e conseqüente reorganização do grupo, eles decidem roubar o Spa Woodmere, propriedade de uma senhora rica, onde esta mora com muitos

gatos. Eles usam o mesmo artifício que utilizaram para entrar na casa do escritor, dizendo necessitarem do telefone para chamar uma ambulância, pois tiveram um acidente. Contudo, dessa vez, a artimanha não funciona. Portanto, Alex decide entrar no local pelos fundos através de uma pequena janela, abrindo a porta principal para que os *druguis* possam entrar também. Enquanto isso, a moradora liga para a polícia. A tranquilidade com a qual ela conversa com a polícia é apenas para comprovar que a impetuosidade está também no inesperado. Assim como na casa do escritor, aqui tudo parece estar em seu devido lugar: os quadros, os objetos de decoração, e até mesmo os gatos mostram, dispostos ao chão com espaços quase exatamente iguais entre si, uma ordenação imoderada. Alex e a senhora iniciam uma luta, e Alex a acerta, deixando-a desacordada no chão. Pela primeira vez, percebemos que, ao olhar a mulher desmaiada, o protagonista pressente alguma coisa. Podemos constatar o medo em sua expressão, enquanto ele ouve o som da sirene da polícia que se aproxima. A partir de então, o cenário é de desordem. Enquanto Alex tenta ausentar-se da casa, os gatos, que antes estavam sossegados, quase que como peças de decoração, começam a miar e correr pelos cômodos. Alex sai da casa, mas é recebido pelos *druguis* com um golpe desferido por Dim. Eles correm, e o protagonista é apanhado pela polícia, ou *milikinhas*, como costumavam ser apelidados por Alex e seu grupo.

A ineficácia dos órgãos responsáveis pela segurança é assinalada na cena posterior, não somente pela forma serena como os personagens falam entre si, mas pelo modo como um dos policiais toma café, na mais pura e perfeita calma, enquanto a brutalidade opera em suas mais variadas formas na sociedade. O que também acontece hoje.



Figura 17: Cena 45 min 10 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

O declínio do protagonista inaugura-se com a ida deste para a prisão. Outrora, Alex aparecia nas imagens sempre em uma posição superior às das demais personagens; nessa cena, no entanto, ele é apresentado sentado diante dos outros personagens enquanto está sendo interrogado. Assim como passará a acontecer em outras cenas a partir daqui, todas as personagens estão agora em um nível superior ao do protagonista, voltadas para Alex, em um ângulo *contra-plongée*: Sr Deltoid, o inspetor de pequenos infratores; os sargentos e o inspetor, representando as formas de punição que o Estado pode promover e que passarão a fazer parte do cotidiano de Alex, sentenciado, mais tarde, a 14 anos de prisão.



Figura 18: Cena 45 min 40 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Pela primeira vez, Alex parece demonstrar algum pesar em relação aos acontecimentos, no momento em que discursa a respeito de sua ida para a prisão, lamentando inclusive por seus pais, quando recebessem a notícia de sua sentença. Nessa ocasião, ele passa a ser apenas 6655321, e não mais Alexander DeLarge. Os números, em decrescente, condizem com sua vida, em declínio. Para ele, essa é a parte dramática da história, e ele acaba, juntamente às imagens de cores sombrias, comovendo o espectador como se tentasse fazer-nos esquecer de todos os delitos que ele cometera até ali, pretendendo nos colocar contra o próprio *Bog*, o injusto Deus que criou o bem e o mal, mas que agora condena um de seus filhos por percorrer um dos dois caminhos. A partir de agora, somos os únicos amigos de Alex, somos nós que assistiremos seus tormentos e colocaremos em dúvida nosso próprio envolvimento com o bem e o mal. Kubrick acaba nos impondo a reavaliar os valores que regulam a nossa própria conduta.

Aqui começa a parte realmente chorosa e trágica da história, meus irmãos e únicos amigos. Depois de um julgamento com juízes e um júri, onde todos foram duros com seu amigo e humilde narrador, ele foi sentenciado a 14 anos na prisista número 84-F, entre pervertidos malcheirosos e prestúpniques embrutecidos. O trauma fez meu papa erguer seus rúques crovados contra o injusto Bog em Seu trono celeste. E minha mãe choramingou, em seu materno pesar, pelo seu único filho, fruto do seu ventre, que decepcionou todo mundo de forma bem

horrorshow (KUBRICK, 1971, 45min35s).

Alex, então, torna-se um personagem pelo qual o espectador vai considerando certa solidariedade, já que a violência que ele pratica se iguala à violência que as instituições da Família, da Igreja, e do Estado exercem sobre ele. A família de Alex é extremamente manipulada pela mídia e pelo sistema imposto no filme. Alex não os respeita, ao contrário, ele parece ser respeitado pelos pais. Quando sua mãe o chama para ir para a escola, ele apenas diz que está com dor de cabeça e ela instantaneamente respeita a sua decisão de faltar mais um dia de aula, continuando sua vida habitual e inexpressiva, partindo para mais um dia de trabalho. Isso fica ainda mais claro quando, durante o café da manhã, em uma conversa com o pai de Alex, que questiona o paradeiro deste durante as noites, ela diz que ele faz apenas pequenos trabalhos pela cidade, não mostrando sequer certa suspeita ou interesse em relação ao que realmente possa estar acontecendo.

A primeira cena em que Alex aparece com os demais presos mostra, em primeiríssimo plano, o padre, durante um culto em que os presos são reunidos. Já havia passado aproximadamente dois anos e Alex agora está junto ao padre, auxiliando em algumas tarefas. Alex se dá bem na prisão, usando de sua ironia acerbadada e deixando despontar ainda mais seu lado impiedoso e calculista para se livrar do confinamento. Uma das medidas tomadas por ele para tal fim foi a de juntar-se à igreja da prisão e tornar-se braço direito do padre. No momento em que os presos devem cantar o hino ao final do culto, Alex é o único que o faz, com compenetração e seriedade. Entretanto, o propósito de Alex em melhorar juntando-se à igreja nunca foi verdadeiro. O que o impulsionava a ler a Bíblia era a chance de ler os segmentos que continham violência, além de essa ter sido a maneira através da qual ele sairia o mais breve possível daquele lugar, já que era o braço direito do capelão e se comportava convenientemente bem devido a isso.

O discurso do padre acerca do inferno sustenta mais uma das inúmeras ironias presentes nas cenas seguintes. Ele parece não se dar conta dos muitos infernos presentes na própria sociedade em que vive, falando de um inferno, um lugar “mais sombrio do que qualquer prisão”, para onde aqueles que transgridem

as regras são enviados para pagar seus pecados. A aparência do padre também é algo curioso: ela não mostra nenhum tipo de serenidade, mas, ao contrário, mostra o excitamento do ódio e a cegueira que muitas vezes é acometida aos fanáticos religiosos. Na própria imagem já é possível verificar o tom de opressão: somos quase sufocados pela imagem do capelão em primeiríssimo plano, enquanto ele proclama seu sermão, salivando e enfurecendo-se.

Durante a estada do protagonista na prisão, temos um Alex com ar solene e calmo, mas que faz questão de deixar claro que não mudou. Ao ler a bíblia, se imagina “vestido com o melhor da moda romana”, levando Jesus até a crucificação, e diz, sem nenhum constrangimento, que não gostava tanto da segunda parte do livro, por não haver lutas e o “velho entra-e-sai”. Esse é um indício de que Alex não deseja a mudança, para que não sejamos enganados na cena que segue, quando Alex clama ao padre para que o inscreva no Tratamento Ludovico, que pretende recuperar o preso. O que ele diz ao padre é que ele quer apenas ser bom, quer que o resto de sua vida seja “um só ato de bondade”. A resposta do padre aqui é elucidativa. Ele diz ter suas dúvidas quanto ao tratamento, se ele faria realmente o homem ficar bom. Para ele, a bondade vem de dentro, ela é escolhida. “Quando um homem não pode escolher, ele deixa de ser um homem.”

Após a conversa com o padre, o protagonista é visto, junto aos demais presos, no pátio da prisão. Todos juntos, caminhando de forma sossegada, formam um círculo. A cena lembra o quadro de Vincent Van Gogh, “A ronda dos prisioneiros” (*Prisoners' Round*), uma releitura feita pelo artista, em 1890, de um trabalho de Gustave Doré, que retratava o banho de sol dos presos em uma prisão inglesa, sob a vigilância e monotonia do cárcere. Logo após, temos a chegada do Ministro do Interior à prisão, para que ele verifique se entre os presos há algum que seja apto para o tratamento Ludovico. Logo de início, ele já se mostra interessado no proprietário do quarto que possui distintas fotos sobre a parede, entre as quais, algumas que demonstravam que ele possuía um particular fascínio por música clássica, especialmente por Beethoven. O encontro dele com Alex se dá na próxima cena, no pátio da prisão. A música que toca é *Pomp and Circumstance March No. I*, composta por Edward Elgar, que introduz a chegada das importantes

autoridades e marca o início de uma possível revolução na trajetória de Alex.



Figura 19: Cena 1h 02 min 52 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

O argumento para o uso do tratamento Ludovico é a incapacidade do governo de manter tantos presos sob custódia. Em vez de construir prisões maiores, usando mais dinheiro do governo, seria mais prático tratar os criminosos comuns de maneira terapêutica, acabando com seus instintos criminosos e devolvendo-os à sociedade. É a vez do Estado de manifestar seu cinismo, quando tenta remodelar indivíduos dentro de uma sociedade que o próprio Estado ajudou a corromper, de impelir uma moral inexistente em seu próprio meio a sujeitos já há muito tempo desmoralizados por todas as instituições dentro dessa sociedade.

A opinião do Diretor da prisão, no entanto, se mostra contrária ao Tratamento. Para ele, agressividade há de ser resolvida com agressividade. Sua posição, portanto, mesmo contrária ao Ludovico, vai ao encontro do princípio do Tratamento, que usa da violência para mostrar para certos indivíduos que a violência é errada.

Olho por olho, é o que eu digo. Se alguém bate em você, você revida, não é? Por que o Estado, severamente agredido por vocês, hooligans, não deveria revidar? A nova política é dizer “não”. A nova política quer transformar o mal em bem. Tudo isso me parece ser tremendamente injusto (KUBRICK, 1971, 1h 5min46s).

Alex é conduzido até o Centro de Tratamento. Lá, é colocado em um quarto e lhe é dado um soro experimental, de número 114, antes que ele seja levado até a sala onde o tratamento efetivamente se dará. Ao chegar à tal sala, ele é preso a uma cadeira e tem seus olhos também presos por grampos, para que não pudesse fechá-los enquanto estivesse assistindo aos filmes. O primeiro filme mostra um sujeito sendo agredido por um grupo de jovens, bem semelhantes à gangue de Alex. Segundo nosso protagonista, era um filme bastante profissional, como os de Hollywood. O som era *horrorshow*, dando para escutar os gritos com muito realismo. O sangue podia ser visto em toda parte, e era lindo, segundo Alex. “É engraçado como as cores da vida real só parecem realmente reais quando você as vê numa tela.” Alex começa então a não se sentir bem. A mistura dos medicamentos que recebera mais cedo, que faziam parte do tratamento, e das imagens à que agora ele é submetido, fazem ele se sentir nauseado. No segundo filme, que mostra uma jovem sendo estuprada por vários rapazes, Alex mostra-se, aos poucos, atemorizado. Sem conseguir fechar ou desviar os olhos, ele confessa ao espectador o quanto aquelas imagens o fazem sentir-se mal. Um dos médicos nos explica então como funciona o procedimento: logo a droga faria com que o protagonista experimentasse uma paralisia similar à morte, além de uma profunda sensação de terror e desamparo. Durante esse período, o paciente começa a fazer associações entre a violência que costumava praticar e a violência que presencia agora na tela, tornando-se incapaz de cometê-la ou testemunhá-la. A próxima sessão, já no segundo dia, mostra imagens de guerras, e Alex diz estar se esforçando para fazer o jogo dos médicos, até ele perceber que a trilha sonora que fazia parte do filme ao qual ele assistia era o Quarto Movimento da Nona Sinfonia de Beethoven. É então que Alex se desespera, não entendendo o porquê de aquela música estar associada a imagens que, aos poucos, tornam-se para ele tão aterrorizantes. Ele não acha justo que se sintam mal ouvindo o que outrora o fazia tão bem, lhe causava tanta exultação. O médico é bem claro ao dizer a sua colega que a música talvez fosse, inevitavelmente, o elemento de punição do protagonista.

Duas semanas após o início do tratamento, Alex é considerado “curado”. Para provar que o tratamento realmente havia sido eficaz, um dia antes de ser

devolvido à sociedade, ele é colocado em um palco em frente a um grande grupo de pessoas, entre elas, o padre e um dos policiais da prisão em que Alex permaneceu até o início do Tratamento. O protagonista é anunciado pelo Ministro do Interior, que promete que logo o problema da criminalidade fará parte do passado. O protagonista é colocado no palco com um sujeito que o agride, primeiro com palavras e depois fisicamente. O sujeito pede a Alex que lamba a sola de seu sapato e Alex o faz, mostrando-se nauseado pela brutalidade ali presente, assim como quando assistia às imagens de violência durante o tratamento. Um verdadeiro espetáculo aos olhos dos que aplaudiam ao término de cada uma das cenas, prazerosos com as cenas de humilhação e hostilidade. Alex não responde à violência à qual está sendo submetido, acaba resignando-se a ela. O Estado parece ter conseguido o que pretendia. Ao ser questionado pelo padre a respeito da questão da escolha do indivíduo, já que, para ele, Alex não tem escolha - apenas reage da forma que reagiu por medo da dor física - o Ministro do interior afirma que não está preocupado com tais sutilezas e sim com a diminuição da criminalidade e com a superlotação das prisões.

No dia seguinte, Alex estava livre. Vai então até a casa dos pais, que leem jornais em que Alex e o Tratamento Ludovico são a notícia principal. É evidente o receio por parte dos pais quando veem o filho de volta em casa. Seu quarto havia sido alugado para Joe, o inquilino que era tratado por eles como um filho. Além disso, todos os seus objetos pessoais haviam sido levados pela polícia, como indenização para as vítimas de Alex; Basil, sua cobra de estimação, havia sido morta em um acidente, segundo o pai de Alex. O protagonista, desolado, pergunta aos pais o que será então dele, se ele pode permanecer no quarto que era seu, e a resposta que obtemos o devasta: os pais não podem simplesmente despejar Joe, já que ele já havia pago o aluguel do mês seguinte. Joe também se mostra resoluto em não sair da casa, alegando receio em deixar os pais aos cuidados do filho que havia voltado da prisão. A mãe, assim como Alex, chora, mas não faz nada a respeito, como é de costume.

Alex então sai às ruas, sem nenhum caminho certo. O dia é cinza, assim como suas roupas. Enquanto ele caminha pelo cais, alguns fatos de seu passado começam a cercá-lo. Primeiro, o sujeito que apanhou de Alex e seus *druguis* logo

que eles saíram do Korova Milk Bar, em uma das primeiras cenas do filme, lhe pede dinheiro. Alex lhe dá o dinheiro e o senhor logo o reconhece, levando Alex para perto de um grupo de moradores de rua que estava próximo ao cais, que batem em Alex e o roubam, mas ele não reage. Alex é salvo por dois policiais que estavam passando pelo local. No entanto, para a surpresa de Alex, se tratavam de Dim e Georgie, seus antigos companheiros de *ultraviolência*. Eles levam Alex até um lugar pouco movimentado e o espancam. Aturdido, Alex sai sem rumo e acaba chegando à casa de um escritor, o mesmo que teve sua vida arruinada após ter sido espancado e ter sua esposa estuprada pelos *druguis*, que ao que tudo indica acabou suicidando-se após o ocorrido. Agora ele morava na companhia de um segurança. A música que toca nesse momento é *Funeral Music for Queen Mary*, de Henry Purcell, a mesma que introduz Alex e seus *druguis* no início do filme, no Korova Milk Bar. O mundo perverso e insensível que o protagonista nos apresentava agora é apontado a ele.

Todo o trajeto de Alex até a casa do escritor é mostrado, mas diferentemente de antes, quando ele e seus parceiros percorrem velozmente as ruas até chegarem a casa, devastando tudo e todos que estavam no caminho. Agora, Alex percorre o trajeto por meio de passos dificultosos até que, exausto, se arrasta até a porta. Mais uma vez, temos o escritor sentado à frente de sua máquina, no mesmo cenário de outrora. Os jornais sobre sua mesa estampam o rosto de Alex, em uma reportagem acerca do Tratamento Ludovico e a consequente libertação de Alex da prisão. Alex toca a campainha e é recebido por um tipo de segurança. O protagonista está agora tão fraco que desmaia quando este abre a porta. Frank, o escritor, que agora faz uso de uma cadeira de rodas, não o reconhece à primeira vista, mostrando-se piedoso com o pobre rapaz. Alex, por sua vez, o reconhece, mas mostra-se tranquilo, já que a máscara que usava no dia em que estivera ali pela primeira vez faria com que ele não fosse reconhecido. De repente, ao ouvir sua voz, o escritor olha atentamente para Alex e diz o reconhecer, mas dos jornais que lera pela manhã, a “pobre vítima daquela nova técnica horrível”. Entretanto, a expressão em seu rosto nos faz perguntar se ele também não acaba de identificar o jovem delinquente que o espancou alguns anos atrás. Contra o regime totalitário a que a sociedade é então submetida, o escritor tem a

ideia de usar a imagem de Alex, testemunha viva dos propósitos violentos do Estado, para fins políticos, para impedir que o partido que está no poder se reeleja. A ideia simplista do governo de recrutar jovens delinquentes para a polícia e de usar de técnicas destrutivas de condicionamento vai de encontro à ideia de liberdade defendida pelo escritor, e é muito similar ao momento que vivemos no país, em que, no lugar de priorizar campos como o da educação, alguns defendem a redução da maioria penal, medida frenética e ineficaz para a diminuição da criminalidade.

Durante um banho preparado pelo segurança de Frank, para que pudesse relaxar e se recuperar da surra que levava dos policiais, Alex canta *Singing in the rain*, e nos certificamos de que ele é finalmente reconhecido por Frank. Alex é posto sentado à mesa e a ele é dada comida e bebida. Alex se alimenta, enquanto é observado pelo segurança e por Frank, que serve vinho para seu hóspede. Podemos ver o medo do protagonista ao bebê-lo, já que Frank não consegue esconder sua expressão de cólera. Frank liga para um casal de amigos, que, através do escritor, também sabia a verdadeira identidade do jovem. O casal se mostra muito interessado pelo caso de Alex enquanto este relata o que lhe ocorrera durante o tratamento. Alex relata que, em princípio, o objetivo era condicioná-lo apenas contra atos sexuais e violentos, mas que foi acidentalmente condicionado contra a música — não qualquer música, mas especificamente contra a música erudita — já que um dos filmes, que mostrava cenas em um campo de concentração, tinha como música de fundo a Nona. Alex então passou a ter a mesma reação de quando era exposto à violência quando a ouvia. Essa sensação lhe trazia a imensa ânsia de cometer suicídio, de morrer em paz e sem dor, ele afirma.

Presumivelmente sob o efeito de algo posto em seu vinho momentos antes, Alex desmaia e, quando acorda, sente-se nauseado novamente. O motivo é a música que toca no andar de baixo do cômodo onde ele fora enclausurado pelo escritor e seus amigos. Era a Nona Sinfonia de Beethoven que, neste momento, atormentava Alex, causando deleite e fúria em Frank, que ouvia os gritos do protagonista do andar inferior. Ele não se encontrava sozinho: o casal de amigos e seu segurança estavam lá, também ouvindo, curiosos, o desespero de Alex, como se tivessem comprado tickets para um grande espetáculo.



Figura 20: Cena 2h 00 min 35 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Atormentado, Alex se atira da janela, cuidadosamente deixada aberta. No entanto, sua tentativa de suicídio não se concretiza, deixando-o gravemente ferido. O governo é finalmente apontado como culpado pela tentativa do jovem de acabar com a própria vida, por usar métodos desumanos contra o crime e por “alterar a natureza de Alex”. Os pais do protagonista voltam a se aproximar dele, visitando-o no hospital. Somente o pai fala, se mostrando disposto a levar Alex para a casa novamente. Sua mãe apenas chora, sem dizer uma palavra, como na maioria das cenas.

Alex, que passa a mostrar certa melhora em relação aos ferimentos, agora recebe a visita de uma psiquiatra. Ele lhe fala a respeito de um sonho horrível que parece o perseguir desde que ele foi para o hospital: de que, enquanto estava meio acordado, ainda consciente, vários médicos mexiam em seu cérebro. A médica então explica tranquilamente a Alex que esse tipo de sonho é normal em casos como o dele, fazendo parte do processo de recuperação, e explica o motivo da sua presença ali: um teste que se resume a lhe mostrar alguns slides, que mostram personagens que solicitam respostas de outras personagens da figura. Alex tem de interpretá-los, dizendo o que acha que essa pessoa diria. O protagonista vai mostrando-se abrasado e condizente com a violência novamente, proferindo

palavrões e mostrando predisposição em bater e gritar, em cada uma das situações a ele apresentadas. A médica, por sua vez, mostra-se satisfeita com o resultado. “Quantas eu acertei?” Alex questiona. Por fim, Alex recebe a visita do Ministro.



Figura 21: Cena 2h 08 min 38 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Temos um vislumbre do que sucederá quando, na sua incapacidade de se alimentar sozinho em razão das faixas que cobrem seus braços, Alex é auxiliado pelo Ministro durante sua refeição. O Estado, que anteriormente desejava se livrar do indivíduo que causa perturbação, agora o alimenta outra vez. Alex aceita o amparo sem cerimônias. No entanto, o Ministro está ali, na verdade, para tentar persuadi-lo a ficar ao lado do governo e contra Frank e seus companheiros, que tinham o objetivo de usá-lo para fins políticos. Tais pessoas, segundo o próprio Ministro, adorariam ver Alex morto, para então poder colocar a culpa no governo. O Ministro, que agora Alex passa a chamar pelo primeiro nome, Frederick, ou Fred, refere-se a Frank como um “escritor de literatura subversiva”, que agora está preso. O escritor pode ser associado ao próprio Anthony Burgess, por este ter sofrido um atentado muito semelhante àquele sofrido por Frank. A literatura subversiva aqui é o próprio romance de Burgess, *Laranja Mecânica*.



Figura 22: Cena 2h 09 min 18 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Para simbolizar um tipo de acordo entre os dois, Fred presenteia o protagonista com flores e muita publicidade, para que Alex se sinta tão importante quanto o compromisso que eles acabaram de realizar. Ele ainda presenteia Alex com música clássica, o Quarto Movimento da Nona, para que o protagonista lembre com entusiasmo o acordo que eles acabam de firmar. É nesse momento, enquanto a música toca e Alex enche-se do mais puro êxtase, que imagens vêm à mente dele. Imagens de uma jovem sendo violentada enquanto a cena é aplaudida por pessoas que a assistem. Toda a *ultraviolência* que ele é incapaz de revogar, por estar suprimindo assim sua própria natureza de ser humano. “Eu estava curado mesmo.”



Figura 23: Cena 2h 13 min 48 seg, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (1971).

Stanley Kubrick utilizou como base para o roteiro do seu filme a narrativa de Burgess que continha vinte capítulos, já que, até 1986, não havia edições nos Estados Unidos que continham o vigésimo primeiro capítulo do romance. Em algumas entrevistas, Kubrick afirmou inclusive desconhecer este último capítulo. Intencionalmente ou não, o final da narrativa cinematográfica realizada por ele foi muito mais coerente com o restante da trajetória do protagonista. Com a cena em que mostra Alex cometendo um dos seus atos de *ultraviolência* favoritos, enquanto espectadores, que poderiam ser nós mesmos, observavam aprazivelmente o ato, o diretor concluiu notavelmente o filme, acentuando a impossibilidade de transformação do protagonista, independentemente do quão desmedidas sejam as tentativas exteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seguramente, a narrativa de Anthony Burgess e as adaptações cinematográficas de Stanley Kubrick e Andy Warhol possuem relevância na Literatura e no Cinema. Todas elas geram, desde que foram concebidas, debates a respeito de múltiplas questões, que incluem uma fundamental discussão acerca do poder de escolha do indivíduo. No que diz respeito a uma crítica comparatista, muito ainda poderia ser feito a respeito das narrativas brevemente estudadas nessa dissertação, em razão do caráter psicológico e filosófico compreendidos nas obras. Mesmo que um dos finais do romance peque no quesito verossimilhança, dentro do contexto do romance, é justo que o desfecho original de Burgess seja ponderado. Afinal, no livre-arbítrio, as escolhas do indivíduo devem ser inúmeras e imensuráveis. Anthony Burgess, em sua versão original para o romance, com vinte e um capítulos, tornou o arrependimento de Alex uma opção, que ele resolveu adotar quando ficou adulto. Segundo o autor, essa opção sempre esteve lá. Sob seu ponto de vista, todo adolescente inteligente inclinado à violência e ao vandalismo superaria isso quando da chegada da maturidade. No entanto, a narrativa de Burgess, no intento de criticar a anulação do poder de escolha do indivíduo, passou o enredo todo apresentando indícios de que essa anulação não é justificável. Logo, afirmar que essa escolha sempre esteve lá, e que Alex utiliza seu livre-arbítrio para optar por ela, acabou por invalidar, acredito, todo o investimento dessa tentativa de nos mostrar a humanidade de Alex. O desenlace do livro, portanto, vai de encontro a todos os conceitos apresentados sobre o poder de escolha e o tipo de liberdade que o protagonista tentava alcançar. Alex é uma personagem muito peculiar, com características muito inerentes. Logo, é fulgurante a improbabilidade de o protagonista se tornar apenas mais um indivíduo trivial.

No filme de Andy Warhol, o desfecho apresentado por Burgess é mantido. O protagonista é preso e aceita ser submetido ao tratamento, assim como acontece no romance. Victor tem sua essência modificada, passando a ser incapaz de cometer ou testemunhar atos de violência. A música, no entanto, não passa a ser

estímulo para o mal-estar que ele sente, como acontece no romance. Diferente do romance de Burgess, em que não sabemos ao certo se Alex escolheu a mudança ou se ela foi imposta pela Técnica Ludovico, na narrativa de Warhol fica mais claro que essa modificação foi imposta pelo tratamento, através de certa pragmaticidade que Warhol utiliza em seu filme.

Intencionalmente ou não, o final da narrativa cinematográfica realizada por Stanley Kubrick foi mais coerente com o restante da trajetória do protagonista. Com a cena final, que mostra Alex cometendo um dos seus atos de *ultraviolência* favoritos, enquanto espectadores, que poderiam ser nós mesmos, observavam com deleite o ato, o diretor ressaltou a impossibilidade de transformação do protagonista, independentemente das tentativas exteriores de alteração do indivíduo. O desfecho apresentado pelo diretor atesta todas as investidas de provar que há uma essência no indivíduo que não pode ser modificada, vigorosamente apresentadas ao longo da trajetória de Alex.

Quanto à existência dos dois finais para *Laranja Mecânica* de Anthony Burgess, é também importante que lembremos que o centro do mundo é universal e fonte de toda a existência. Nele é gerada a plenitude do bem e do mal. Logo, sendo o bem e o mal igualmente produções desse centro, devemos refletir acerca da autenticidade desses dois conceitos. Se insistirmos no binarismo de tais concepções, devemos eleger então o que nos for mais apazível. Como disse o próprio Burgess, “você precisa decidir por conta própria qual é o seu final preferido. Evidentemente, você pode ir embora antes do fim”.

Nesse sentido, Kubrick está mais perto da representação do indivíduo na sociedade, já que consegue mostrar o protagonista se movimentando nas nuances entre o bem e o mal, enquanto no romance e em *Vinyl* as coisas ficam mais estáticas, assim como as imagens do filme de Andy Warhol. Essa polarização entre o bem e o mal acaba por afetar a noção de livre-arbítrio, tão cara ao indivíduo contemporâneo. Portanto, o protagonista nas laranjas mecânicas é **um tchelovek bratchni ou um maltchik bizumni? Um sujeito miserável ou um garoto louco?** Acredito que o protagonista se encontra no meio do caminho de tal caracterização, porque afirmar que ele é um ou outro é tão binário quanto os conceitos estanques de bem e de mal. Parece-me, pois, que a principal discussão

das obras é o livre-arbítrio do indivíduo e o poder do Estado sobre ele. Retomando a epígrafe presente nesse trabalho, o Eu presente em Alex habita, de fato, novos corpos ao longo da narrativa. No entanto, descobrimos, por fim, que os corpos que ao longo dela vão sendo trocados por novos pelo protagonista são apenas carcaças, blindagens para a defesa de seu Eu, que ele resiste em transformar. Resgatando a pergunta presente em minhas considerações iniciais: Existiria, de fato, a possibilidade de alterarmos a essência de um indivíduo para ele agir de modo aceitável? Penso que não, não há essa possibilidade. Alex é a combinação do bem e do mal, reflexo descomedido do próprio ser humano. Se não há possibilidade de mudança em Alex, tampouco há possibilidade de mudança em nossa sociedade, já que Alex, praticante e também receptor, é o retrato da violência presente nela. O Eu de Alex permanece *impenetrável, incombustível, insolúvel*. Ele não pode ser abalado pela sociedade que o envolve, ou consumido pelo Estado. Seu Eu é *eterno, para sempre inalterável*.

A questão que envolve o poder de escolha do indivíduo torna-se cada vez mais complexa conforme vamos nos aproximando de conceitos tão oclusos quanto os conceitos do bem e do mal. A coletividade parece não estar preparada para entender o percurso e movimentação entre esses conceitos, assim como para compreender a complexidade inerente ao indivíduo, simplificando, assim, a inquieta e multifacetada natureza humana. Para finalizar, creio que há uma impossibilidade, e sempre haverá, de se ensinar a humanidade acerca das complexidades presentes no limiar que sustenta nossa existência. Algumas coisas são ensinadas corretamente e aprendidas de maneira errônea milhares de vezes. Nem mesmo se fosse herói, Alex poderia ensinar a humanidade sobre a legitimação de sua liberdade de escolha. Ainda se ele o fosse, ele não conseguiria traduzir, usando a linguagem da sociedade, os pronunciamentos provindos da inerência do ser. Afinal, “como comunicar, a pessoas que insistem na evidência exclusiva dos próprios sentidos, a mensagem do vazio gerador de todas as coisas?” (CAMPBELL, 1949, p. 215). A humanidade nunca esteve e talvez nunca estará preparada para entender o sentido multidimensional do ser humano, já que consegue apenas enxergar de modo bidimensional. Estamos muito acostumados com o “sim” e o “não”, com o “bem” e o “mal”, para aceitar os caminhos infinitos

que há entre eles. Talvez meu mundo seja tão distópico quanto o de Alex, e, por isso, eu não consiga mais enxergar perspectivas nele. Às vezes estou certa de que estamos no caminho, mas ora esse caminho é tão longo e tortuoso que não vale a pena acreditar em sua possibilidade, ora ele leva para tantos segmentos oblíquos e fragmentados que nos perdemos no meio da jornada.

REFERÊNCIAS

A CLOCKWORK ORANGE, Direção de Stanley Kubrick. Warner Bros; Hawk Films, 1971, DVD (137 min), color, 35mm.

AMOUNT, Jacques. **A Imagem**. Traduzido por Estela dos Santos Abreu; Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 2012.

_____. **A Estética do Filme**. Traduzido Por Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

BLACK, G. D. **Hollywood censored: morality codes, catholics and the movies**. Cambridge: Cambridge University, 1994.

BRIDE, José Domingos de. (org.). **Literatura e Cinema**. vol. 4. São Paulo: Novera Editora, 2007.

BUGGE, Christian. **The Clockwork Controversy**. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html/>>

Acesso em: 06 jul. 2014.

BURGESS, Anthony. Entrevista com Anthony Burgess. **Paris Review**, n 56, primavera, 1973.

_____. **Little Wilson and Big God**. London: Weidenfeld & Nicolson, 1986.

_____. **You've Had Your Time**. London: Heinemann, 1990.

_____. **A Clockwork Orange: A play with music**. London: Methuen Drama, 1998.

_____. **A Clockwork Orange**. Traduzido por Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

_____. A condição Mecânica. In: **A Clockwork Orange**. Traduzido por Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

_____. Geleia Mecânica, Burgess. In: ***A Clockwork Orange***. Traduzido por Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

_____. Os Russos Humanos. In: ***A Clockwork Orange***. Traduzido por Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

_____. De uma entrevista inédita com Anthony Burgess. In: ***A Clockwork Orange***. Traduzido por Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

_____. Nota a *A Clockwork Orange 2004*. In: ***A Clockwork Orange***. Traduzido por Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

CALVINO, Ítalo. ***Seis propostas para o próximo milênio***. Traduzido por Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. ***O Herói de Mil Faces***. São Paulo: Círculo do Livro, 1949.

CANDIDO, Antonio *et al.* ***A Personagem de Ficção***. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CERRADOS: revista do programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília: Universidade de Brasília: v. 1, n. 1, 1992.

CIMENT, Michel. ***Conversas com Kubrick***. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CLARK, Craig. ***A Clockwork Naartjie***: Censorship of Kubrick in South Africa. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0024.html/>>

Acesso em: 06 jul. 2014.

COHEN, Alexander. ***A Clockwork Orange and the Aestheticization of Violence***.

Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0025.html/>>

Acesso em: 06 jul. 2014.

COSTA, Luiz Cláudio da. O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. In: ***Revista Poésis***. n 12. p.23-38, nov. 2008.

Disponível em:

<http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis12/Poiesis_12_andywarhol.pdf/>

Acesso em 12 jul.2015.

CRONE, Raine. ***Stanley Kubrick***: drama & shadows. London: Phaidon, 2005.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente**. Traduzido por Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Traduzido por Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. Traduzido por Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Traduzido por Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

GUBERN, R. **História del cine**. Barcelona: Lumen, 1982.

HARK, Ina Era (org.). **Exhibition, the Film Reader**. Londres: Routledge, 2002.

HOWARD, James. **UK Clock ticks again for Kubrick's Orange**.

Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0088.html/>>

Acesso em: 06 jul. 2014.

HYMAN, Stanley Edgar. Posfácio. In: BURGESS, Anthony. **Laranja Mecânica**. New York: Norton, 1963. 1ª ed.

KAEL, Pauline. Stanley Strangelove. In: **The New Yorker Maganize**, jan. 1972.

Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0051.html>>

Acesso em: 06 jul. 2014.

_____.Reviews A-Z.

Disponível em: <<http://www.geocities.ws/paulinekaelreviews/>>

Acesso em: 06 jul. 2014.

KORICHI, Mériam. **Andy Warhol**. Biografia. Traduzido por Celso Mauro Paciornik. Porto Alegre: L & PM, 2011.

KROHN, Bill. Masters of Cinema, Stanley Kubrick. In: **Cahiers du Cinema**. London: Phaidon, 2010.

LABAKI, A. Não é possível culpar os filmes violentos. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 nov. 1999.

LUCKÁCS, George. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Traduzido por Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

MAGGIO, Sandra Sirangelo (org.). **Literatura e Cinema: do palco à tela**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

_____.;FRITSCH, Valter Henrique. (org.). **A música das esferas: conexões entre literatura, mitologia e imaginário**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

MALCOM TRIBUTE.

Disponível em: <<http://www.malcolmtribute.freeiz.com/indexmain.html>>

Acesso em: 06 jul. 2014.

MANN, T. O artista e a sociedade. In: **Ensaio**, São Paulo: Perspectiva, 1988.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra**– Arqueologia do Cinema: São Paulo: SENAC, 2003.

MARTIN, Mitchel. **A linguagem cinematográfica**. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismael (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MENOTTI, Gabriel. **Através da sala escura: espaços de exibição cinematográfica e VJing**. São Paulo: Intermeios; Vitória, ES: Prefeitura Municipal de Vitória, 2012.

METZ, Christian. *História/ Discurso* (notas sobre dois voyeurismos). In: XAVIER, Ismael (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **A Significação no Cinema**. Traduzido por Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MUSSER, Charles. Introducing Cinema to the American Public: the Vitascope in the United States, 1896 -97. In: WALLER, Gregory. **Moviegoing in America – A Sourcebook on the History of Film Exhibition**. Massachusetts: Blackwell, 2002.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. Traduzido por Renato Zwick. São Paulo: Hemus, 1977.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

PEARY, Danny. *Cult movies*. vol 2. New York: Delta, 1989.

POWELL, Dillys. *The golden screen*. London: Pavilion, 1989.

RIZZO, Sérgio. Stanley Kubrick e seus filmes-eventos. In: *Revista Cult*.

Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/stanley-kubrick-e-seus-filmes-eventos/>>

Acesso em: 10 jan. 2015.

ROTHAFEL, Samuel. What the publick wants in the picture palace. In: WALLER, Gregory. *Moviegoing in America – A Sourcebook on the History of Film Exhibition*. Massachusetts: Blackwell, 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Traduzido por Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. Traduzido por Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SHAKESPEARE, William. Romeo and Juliet. In: *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Wordsworth Library Collection, 2007.

_____. *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Wordsworth Library Collection, 2007.

SOUZA, Enéas de; PEREIRA, Robson de Freitas. *Cinema: o divã e a tela*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011.

SPITZ, Marc. *Bowie: a biografia*. Traduzido por Santiago Nazarian. São Paulo: Saraiva, 2010.

STAIGER, Janet. *The Cultural Productions of A Clockwork Orange*.

Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/O111.html/>>

Acesso em: 06 jul. 2014.

THE KUBRICK SITE. Disponível em:

</<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/utopia.html/>>

Acesso em: 06 jul. 2014.

UTOPIA- Thomas Morus.

Disponível em: </http://www.visual-memory.co.uk/amk/>

Acesso em: 06 jul. 2014.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTE Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 2012.

VINYL, Direção de Andy Warhol. New York, 1965. DVD (70 min) P&W. 16mm.

WARHOL, Andy. **Popism: The Warhol Sixties**. New York: Harcourt Brace Jovanovich: 1980.

_____.; HACKETT, Pat. **The Andy Warhol Diaries**. New York: Warner, 1989.

_____. **The philosophy of Andy Warhol**. London: Penguin, 2007.

_____. **The Museum of Modern Art**, New York: 2008.

WEINHARDT, Marilene. **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: UFPR, 2011.

WILDE, Oscar. **Intenções: quatro ensaios sobre estética**. Lisboa: Cotovia, 2006

XAVIER, Ismael (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ANEXO**1. GLOSSÁRIO NADSAT**

Aforar- tirar [do bolso]

Babushka- velha

Banda- gangue

Bitva- luta, batalha

Bizumni- louco

Bog- Deus

Bolnói- doente

Bolshi- grande

Bratchni- miserável, filho da puta

Brati- irmão

Britva- navalha

Brosatar- jogar, atirar

Bruko- barriga, estômago

Buabuar- chorar

Bugati- rico

Cabelagem- corte de cabelo

Camburoza- camburão, carro de polícia

Câncer- cigarro

Correntar- bater com a corrente

Categutes- estômago, tripas

Chapelão- capelão (igreja)

Chasha- xícara

Chasso- guarda, carcereiro

Chudesni- maravilhoso

Cine-cínico- cinema

Cortador- dinheiro

Decreps- decrepitos
Ded- velho
Denji- dinheiro
Desculpaculpas- desculpas
Devotchka- garota
Discbutique- loja de discos
Dobi- bom
Domi- casa
Dorogoi- valioso
Dratar- brigar
Drencrom- uma droga
Drugui- amigo
Duk- fantasma (por extensão, sombra)
Dva- dois
Eme- mãe
Escolacola- escola
Estica- mulher
Fakia- fatia
Filar- brincar
Flatblocos- prédios de conjuntos habitacionais
Forela- otária
Gazeta- jornal
Geleialeca- geléia
Glazi- olho
Glupi- burro, imbecil
Goli- unidade monetária
Goloz- voz
Gordurado- engordurado
Gorlo- garganta
Govoretar- falar, conversar
Grazni- sujo
Gromki- alto

Grudis- seios
Grupa- gangue
Guber- lábio
Guliar- caminhar
Gúliiver- cabeça
Horrorshow- ótimo, excelente, legal
Ialpi- boca
Igra- jogo
Imya- nome
Interessovatar- interessar
Itiar- ir, andar, acontecer
Jina- mulher, esposa
Jizna- vida
Joelhar- ajoelhar
Kal- merda
Kali- esmerdeado, cheio de merda
Kantora- escritório
Karman- bolso
Kartofel- batata
Kishka- intestino, tripa
Klebi- pão
Klutch- chave
Kluv- bico
Kolokol- sineta, campainha
Kopatar- compreender
Koshka- gato (genérico)
Kot- gato (macho)
Krastar- roubar
Krikar- gritar
Króvi- sangue
Kupetar- comprar
Lapa- pata

Litso- rosto
Lomtik- fatia
Lovetar- capturar, prender
Lubilubilando- fazendo sexo
Machucaboys- leões-de-chácara
Malenk- pequeno / pouco
Maltchik / Maltchikvik- garoto
Mascareta- pequenas máscaras com caricaturas de personalidades
Mascamascar- mascar
Maslo- manteiga
Mastiguete- comida
Merzki- sujo, nojento
Messel- pensamento, impressão
Mesto- lugar
Miliquinha- policial
Minueto- minuto
Molodoi- jovem / novo
Moloko- leite
Morda- focinho
Mosga- cabeça / cérebro
Mudji- homem
Nachinar- começar / iniciar
Nadmeni- arrogante
Nadsat- adolescente
Nagoi- nu
Naz- idiota
Nijnis- calcinhas / cuecas
Noga- pé ou perna
Noja- canivete, navalha
Nopka- botão
Notchi- noite
Nukar- cheirar a (perfume)

Odin- um
Odinoki- sozinho
Okna- janela
Oko- ouvido
Otchkis- óculos
Ouro-de-fogo- cerveja
Ovovo- ovo
Pê- pai
Pianitza- bêbado
Pishka- comida
Pitar- beber
Piskpiscar- piscar
Platchar- chorar
Platis- roupas
Pleni- presidiário
Plesk- chapinhar, chafurdar
Pletchos- ombros
Ploti- corpo
Podushka- travesseiro
Pol- sexo
Polezni- útil
Policlave- chave-mestra, gazua
Ponear- entender
Prestupnik- criminoso
Privodetar- levar (para algum lugar)
Prodar- produzir
Ptitsa- garota
Pugli- apavorado
Pushka- arma
Radóstia- alegria
Rascar- cantar
Rasgarazgar- rasgar

Rassudok- cabeça, mente
Raz- vez
Razdraz- irritado
Razkaz- história
Robotar- trabalhar
Rot- boca
Rozas- policiais
Ruka- mão ou braço
Saboga- sapatos
Sakar- açúcar
Sameadura- generosidade
Sarki- sarcástico
Sofistis- sofisticadas
Shaika- gangue
Shako- saco
Shesta- cancela
Shia- pescoço
Shilarnia- preocupação
Shina- mulher
Shlaga- cassetete
Shlapa- chapéu
Shlemi- capacete
Shom- som
Shut- bobo
Sintemesc- uma droga
Skazatar- dizer
Skivatar- apanhar (tomar algo de alguém)
Skorre- rápido, depressa
Skotina- fera
Sladki- doce
Slovo- palavra
Sluchar- escutar

Sluchatar- acontecer
Smekar- sorrir, gargalhar
Smotar- olhar
Sniti- sonho
Sobiratar- pegar
Soviete- conselho
Spatchkar- dormir
Spugui- aterrorizado
Starre- velho, velha
Strak- horror, horrível
Sumka- mulher (pejorativo)
Talya- cintura
Tashtuk- lenço
Tass- xícara
Tchai- chá
Tchelovek- sujeito
Tchepuka- bobagem
Tchestar- lavar
Tia pecúnia- dinheiro
Toltchok- golpe, porrada
Tri- três
Tuflis- pantufas, chinelos
Ubivatar- matar
Uishar- zunir
Ujasni- horrível
Uji- corrente
Ukadetar- ir embora
Umni- esperto / inteligente
Usushar- secar
Varetar- “cozinhar” (no sentido de aprontar, preparar)
Vek- sujeito
Vekio- velho

Velocet- uma droga
Veshka- coisa
Videar- observar
Vino- vinho
Vinte-contra-um- estupro coletivo
Voloz- cabelos
Von- cheiro (ou fedor)
Voni- fedido
Vreditar- machucar
Yahuds- judeus
Yama- ânus
Yarbli / Yarbloko- testículo
Yazik- língua
Yekatar- dirigir
Zamechati- notável
Zasnutar- dormir, cochilar
Zubis- dentes
Zvonoka- campainha (de porta)
Zvuk- som, ruído