



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**LEONARDO BARBOSA CERQUEIRA DUARTE**

**A ENGRENAGEM DA LARANJA:  
A CONFIGURAÇÃO DO PERSONAGEM ALEX NO FILME *LARANJA  
MECÂNICA*, DE STANLEY KUBRICK**

**Salvador**

**2023**

**LEONARDO BARBOSA CERQUEIRA DUARTE**

**A ENGRENAGEM DA LARANJA:  
A CONFIGURAÇÃO DO PERSONAGEM *ALEX* NO FILME *LARANJA  
MECÂNICA*, DE STANLEY KUBRICK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara

Salvador

2023

**LEONARDO BARBOSA CERQUEIRA DUARTE**

**A ENGRENAGEM DA LARANJA:  
A CONFIGURAÇÃO DO PERSONAGEM ALEX NO FILME *LARANJA  
MECÂNICA*, DE STANLEY KUBRICK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

**Banca Examinadora**

Paulo Henrique Correia Alcântara – Orientador  
Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia,  
UFBA  
Salvador - BA, Brasil,  
Universidade Federal da Bahia

Rodrigo Morais Leite  
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho,  
UNESP  
São Paulo - SP, Brasil,  
Universidade Federal da Bahia

Alisson Gutemberg da Silva Souza  
Doutor em Ciências Sociais pela Faculdade de Ciências Humanas, Universidade  
Federal do Rio Grande do Norte, UFRN  
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil,  
Pesquisador Independente

Aprovada em: 17 / 11 / 2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Barbosa Cerqueira Duarte, Leonardo  
A engrenagem da Laranja: a configuração do  
personagem Alex no filme Laranja Mecânica de Stanley  
Kubrick / Leonardo Barbosa Cerqueira Duarte. --  
Salvador, 2023.  
191 f. : il

Orientador: Paulo Henrique Correia Alcântara.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós Graduação em  
Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia,  
Escola de Teatro, 2023.

1. Personagem. 2. Dramaturgia. 3. Cinema. 4.  
Kubrick. I. Correia Alcântara, Paulo Henrique. II.  
Título.

792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



## TERMO DE APROVAÇÃO

Leonardo Barbosa Cerqueira Duarte

*"A Engrenagem da Laranja: A configuração do personagem Alex no filme laranja  
Mecânica, de Stanley Kubrick "*

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 17 de novembro de 2023.

### Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (Orientador)

Prof. Dr. Rodrigo Moraes Leite (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. Alisson Gutemberg da Silva Souza (Pesquisador Independente)

Ao

CEMS - Centro Educacional Ministro Spínola (Jequié-BA), onde  
começou minha ligação com as artes cênicas. Aprendizado para  
a vida!

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao meu orientador, Paulo Henrique Alcântara. Grato por nortear com serenidade e sabedoria este caminho que foi sempre iluminado pela paixão pelo cinema. Suas memoráveis palavras: “Sem paixão, não há pesquisa!”

A Alisson Gutemberg e o seu *@Cinema com Teoria*, pelas valiosas referências teóricas, pelas enriquecedoras aulas e conversas, e pelas parcerias nos seminários da UFBA.

Ao Professor Rodrigo Morais Leite, pelas excelentes contribuições a este trabalho.

Aos professores da Escola de Teatro do PPGAC/UFBA, em especial, aqueles que cruzaram meu caminho no mestrado: Eliene Benício, George Mascarenhas, Hebe Alves, Leonardo Sebiane e Marcos Uzel.

Ao antropólogo Ronnie Almeida, vizinho e amigo, pelas enriquecedoras e prazerosas conversas no *playground* do nosso prédio enquanto nossos filhos brincavam.

A meus colegas e amigos do trabalho, companheiros fiéis da luta diária.

Aos colegas de turma do mestrado, semestre 2021.2, pelas trocas de experiências durante o percurso.

Pela colaboração no *Abstract*, à minha mãe, Nelma Cerqueira, professora de inglês que tem Brighton (cidade em que Anthony Burgess escreveu o romance *Laranja Mecânica*) como sua segunda casa.

Ao meu amigo-irmão Andrey Santos (e também integrante do meu primeiro grupo teatral) pela composição das belíssimas ilustrações para as entrefolhas deste trabalho.

E em especial, a Grazielle Barros Aguiar Duarte, minha querida esposa, companheira e amiga de todas as horas.

DUARTE, Leonardo Barbosa Cerqueira. **A engrenagem da laranja: A configuração do personagem Alex no filme Laranja Mecânica, de Stanley Kubrick.** Orientador: Paulo Henrique Alcântara. 2023. 191 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a investigar a configuração do personagem Alex no filme *Laranja Mecânica* (1971), produzido e dirigido pelo cineasta norte-americano Stanley Kubrick a partir da adaptação da obra literária homônima do escritor britânico Anthony Burgess. A intenção desta dissertação é que, a partir da análise do elemento central da ação dramática, uma personagem, seja alcançado um entendimento da poética dramatúrgica do cineasta, roteirista dos seus próprios filmes, em sua maioria, adaptados de obras literárias.

Dado a envergadura do objeto pesquisado, foram acionadas fontes teóricas de campos diversos, além da teoria do drama e dos estudos sobre a personagem de ficção. Foram utilizados também teóricos do Cinema, fontes biográficas sobre o diretor, e autores da área da Sociologia, da Psicologia, da Filosofia e História. O propósito foi o de substanciar o trabalho de modo a fazer jus à sofisticada e complexa obra de Kubrick, e proporcionar um olhar enriquecedor além do recorte feito.

Os autores utilizados para a abordagem do personagem foram: Anatol Rosenfeld, Antônio Cândido, Beth Brait, Eric Bentley, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Renata Pallottini, entre outros. Como fonte de informações acerca da vida e obra do cineasta em questão, foi utilizado essencialmente o trabalho de Michel Ciment, jornalista francês, autor de vários livros escritos a partir de entrevistas concedidas pelo próprio Kubrick. Entre os autores específicos da área do cinema, estão David Bordwell, Doc Comparato, Syd Field e outros. E, de modo complementar, esta análise foi contextualizada histórica e socialmente com o suporte teórico de Bertrand Russel, Eric Hobsbawm, Guy Debord, Margot Berthold, Michel Foucault, Sérgio Paulo Rouanet, entre outros. Alguns trabalhos acadêmicos sobre o filme também foram consultados, de modo a fazer um levantamento do estado da arte e trazer atualidade à pesquisa.

Ao longo dos três capítulos que compõem este trabalho, buscou-se descortinar a obra deste cineasta em seus aspectos conceituais (sempre apoiados nos seus contextos histórico-sociais) e também em seus aspectos plásticos e formais, estes, resultantes do processamento daqueles, já que, no cinema, forma e conteúdo estão indissociavelmente imbricados. Ressalta-se que o ponto focal e “pivô” do estudo é o personagem Alex, possivelmente o mais icônico dentre os filmes do diretor. Acreditou-se que escrutinar o percurso do personagem e a sua movimentação no enredo do filme permitiria lançar uma luz sobre o seu pano de fundo, a enigmática e fascinante linguagem artística de Stanley Kubrick.

**Palavras-chave:** Personagem; Dramaturgia; Kubrick; Cinema.



DUARTE, Leonardo Barbosa Cerqueira. **The gear of the orange: The configuration of the character Alex in the film A Clockwork Orange, by Stanley Kubrick.** Thesis advisor: Paulo Henrique Alcântara. 2023. 191 s. ill. Dissertation (Master in Performing Arts) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## ABSTRACT

This research aims to investigate the configuration of the character Alex in the film *A Clockwork Orange* (1971), produced and directed by North American filmmaker Stanley Kubrick based on the adaptation of the literary work of the same name by British writer Anthony Burgess. The intention of this dissertation is to analyze the central character and thus promote an understanding of the filmmaker's work, screenwriter of his own films, most of which are adapted from literary works.

Given the scope of the researched object, theoretical sources from different fields were used, in addition to drama theory and studies on fictional characters. Cinema theorists, biographical sources about the director, and authors from the fields of Sociology, Psychology, Philosophy and History were also used. The purpose was to enrich the work in order to do justice to Kubrick's sophisticated and complex work, and provide an enriching look beyond the cut made.

The authors used to approach the character are: Anatol Rosenfeld, Antônio Cândido, Beth Brait, Eric Bentley, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Renata Pallottini, and others. As a source of information about the life and work of the filmmaker in question, the work of Michel Ciment was essentially used. He's a French journalist and author of several books written based on interviews given by Kubrick. Specific cinema authors are David Bordwell, Doc Comparato, Syd Field, among others. And, in a complementary way, this analysis was historically and socially contextualized with the theoretical support of Bertrand Russel, Eric Hobsbawm, Guy Debord, Margot Berthold, Michel Foucault, Sérgio Paulo Rouanet, among others. Some academic works on the film were also consulted, in order to survey the state of the art and bring the research up to date.

Throughout the three chapters that make up this work, was tried to reveal this filmmaker's work in its conceptual aspects (always supported by its historical-social contexts) and also in its plastic and formal aspects, these resulting from the processing of those, because in cinema, form and content are inseparably intertwined. It's important to make sure that the focal point of this study is the character Alex, possibly the most iconic among the director's films. It was believed that scrutinizing the character's journey and his movement in the film's plot would shed light on his environment, the Stanley Kubrick's enigmatic and fascinating artistic language.

**Key-words:** Character; Dramaturgy; Kubrick; Cinema.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	- Primeira edição inglesa do romance de Burgess (1962) .....	23
<b>Figura 2</b>	- Primeira edição americana do romance de Burgess (1963) ....	23
<b>Figura 3</b>	- Gangue dos <i>Mods</i> .....	26
<b>Figura 4</b>	- Gangue dos <i>Rockers</i> .....	26
<b>Figura 5</b>	- Fotografia de Kubrick para a revista <i>Look</i> (1947) .....	31
<b>Figura 6</b>	- Fotografia de Kubrick para a revista <i>Look</i> (1949) .....	32
<b>Figura 7</b>	- Cartum de J. F. Batellier (1978) .....	37
<b>Figura 8</b>	- Cena 41s, <i>Full Metal Jacket</i> (1987) .....	38
<b>Figura 9</b>	- Cena 1h 18min 43s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	38
<b>Figura 10</b>	- Cena 2h 20min 43s, <i>2001: Uma Odisseia no Espaço</i> (1968)..	53
<b>Figura 11</b>	- Cena 26min 54s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	53
<b>Figura 12</b>	- Cena 9min 36s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	55
<b>Figura 13</b>	- Cena 1h 7min 21s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	55
<b>Figura 14</b>	- Cena 29min 22s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	55
<b>Figura 15</b>	- Cena 36min 46s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	55
<b>Figura 16</b>	- Cena 14min 04s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	59
<b>Figura 17</b>	- Cena 26min 54s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	59
<b>Figura 18</b>	- Cena 36min 32s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	59
<b>Figura 19</b>	- Cena 10min 01s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	59
<b>Figura 20</b>	- Cena 46s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	65
<b>Figura 21</b>	- Cena 1min 26s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	65
<b>Figura 22</b>	- Cena 1min 43s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	66
<b>Figura 23</b>	- Cena 2min 14s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	66
<b>Figura 24</b>	- Cena 2min 26s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	68
<b>Figura 25</b>	- Cena 2min 41s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	68
<b>Figura 26</b>	- Cena 3min 1s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	69
<b>Figura 27</b>	- Cena 4min 21s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	69
<b>Figura 28</b>	- Cena 4min 29s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	71
<b>Figura 29</b>	- Cena 5min 2s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	71
<b>Figura 30</b>	- Cena 6min 21s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	73

<b>Figura 31</b>	- Cena 6min 32s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	73
<b>Figura 32</b>	- Cena 7min 34s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	77
<b>Figura 33</b>	- Cena 9min 19s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	77
<b>Figura 34</b>	- Cena 9min 45s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	77
<b>Figura 35</b>	- Cena 11min 35s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	77
<b>Figura 36</b>	- Cena 14min 36s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	81
<b>Figura 37</b>	- Cena 15min 33s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	81
<b>Figura 38</b>	- Cena 16min 46s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	83
<b>Figura 39</b>	- Cena 18min 01s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	83
<b>Figura 40</b>	- Cena 20min 0s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	85
<b>Figura 41</b>	- Cena 20min 14s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	85
<b>Figura 42</b>	- Cena 20min 18s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	85
<b>Figura 43</b>	- Cena 21min 08s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	85
<b>Figura 44</b>	- Cena 26min 0s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	92
<b>Figura 45</b>	- A figura do <i>flâneur</i> .....	92
<b>Figura 46</b>	- Roupas masculinas utilizadas nos séculos XVIII e XIX .....	94
<b>Figura 47</b>	- Cena 2h 13min 04s, <i>Barry Lyndon</i> (1975) .....	94
<b>Figura 48</b>	- Cena 29min 0s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	95
<b>Figura 49</b>	- Cena 29min 24s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	95
<b>Figura 50</b>	- Cena 31min 01s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	98
<b>Figura 51</b>	- Cena 34min 34s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	98
<b>Figura 52</b>	- Cena 41min 51s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	99
<b>Figura 53</b>	- Cena 42min 21s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	99
<b>Figura 54</b>	- Cena 42min 32s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	99
<b>Figura 55</b>	- Cena 42min 36s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	99
<b>Figura 56</b>	- Cena 42min 50s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	102
<b>Figura 57</b>	- Cena 45min 35s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	102
<b>Figura 58</b>	- Cena 44min 58s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	103
<b>Figura 59</b>	- Cena 21min 57s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	103
<b>Figura 60</b>	- Cena 45min 52s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	103
<b>Figura 61</b>	- Cena 47min 33s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	103
<b>Figura 62</b>	- Cena 52min 47s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	105
<b>Figura 63</b>	- Cena 52min 59s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	105

<b>Figura 64</b>	- Cena 54min 11s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	106
<b>Figura 65</b>	- Cena 54min 38s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	106
<b>Figura 66</b>	- Cena 54min 11s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	108
<b>Figura 67</b>	- Cena 54min 11s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	108
<b>Figura 68</b>	- Cena 58min 57s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	109
<b>Figura 69</b>	- Cena 1h 2min 22s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	109
<b>Figura 70</b>	- Cena 1h 4min 34s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	111
<b>Figura 71</b>	- Cena 1h 7min 39s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	111
<b>Figura 72</b>	- Cena 1h 11min 57s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	113
<b>Figura 73</b>	- Cena 1h 12min 7s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	113
<b>Figura 74</b>	- Cena 1h 12min 25s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	113
<b>Figura 75</b>	- Cena 1h 13min 23s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	113
<b>Figura 76</b>	- Cena 1h 17min 12s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	116
<b>Figura 77</b>	- Cena 1h 20min 17s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	116
<b>Figura 78</b>	- Cena 1h 20min 39s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	117
<b>Figura 79</b>	- Cena 1h 23min 9s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	117
<b>Figura 80</b>	- Cena 1h 26min 9s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	117
<b>Figura 81</b>	- Cena 1h 26min 50s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	117
<b>Figura 82</b>	- Cena 1h 28min 26s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	120
<b>Figura 83</b>	- Cena 1h 28min 47s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	120
<b>Figura 84</b>	- Cena 1h 39min 48s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	125
<b>Figura 85</b>	- Cena 1h 43min 33s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	125
<b>Figura 86</b>	- Cena 1h 59min 45s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	126
<b>Figura 87</b>	- Cena 2h 0min 9s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	126
<b>Figura 88</b>	- Cena 2h 2min 10s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	127
<b>Figura 89</b>	- Cena 2h 2min 38s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	127
<b>Figura 90</b>	- Cena 2h 7min 42s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	128
<b>Figura 91</b>	- Cena 2h 8min 20s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	128
<b>Figura 92</b>	- Cena 2h 7min 42s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	130
<b>Figura 93</b>	- Cena 2h 7min 42s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	130
<b>Figura 94</b>	- Cena 40min 48s, <i>Laranja Mecânica</i> (1971) .....	171
<b>Figura 95</b>	- Máscara <i>Il Capitano</i> , da <i>Commedia dell'Arte</i> .....	171
<b>Figura 96</b>	- Cena 25min 28s, <i>Richard III</i> (1955) .....	173

<b>Figura 97</b>	- Testes de figurino com o ator Malcolm McDowell .....	174
<b>Figura 98</b>	- Malcolm McDowell, com seu traje de críquete, fotografado por Kubrick .....	175
<b>Figura 99</b>	- Capa de uma edição inglesa do romance de Burgess.....	176
<b>Figura 100</b>	- Malcolm McDowell em foto pessoal de 2021.....	178
<b>Figura 101</b>	- Foto de McDowell e Kubrick durante as filmagens.....	180
<b>Figura 102</b>	- Foto de McDowell e Kubrick durante as filmagens.....	181
<b>Figura 103</b>	- Foto de McDowell e Kubrick durante as filmagens.....	185

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
<b>1 O UNIVERSO DA LARANJA.....</b>	<b>22</b>
1.1 O CONTEXTO HISTÓRICO DO SURGIMENTO DE ALEX.....	24
1.2 A APROPRIAÇÃO DE ALEX POR STANLEY KUBRICK: INFLUÊNCIAS .....	28
1.2.1 O início da carreira como fotógrafo.....	31
1.2.2 O cinema de Max Ophüls.....	33
1.2.3 A visão crítica sobre o projeto moderno civilizatório.....	35
1.2.4 O fascínio pelo século XVIII.....	41
1.2.5 O pensamento de Freud.....	44
1.2.6 O teatro e o espetáculo.....	47
1.2.7 A estrutura hegeliana do pensamento do diretor.....	49
1.3 CONCEBENDO ALEX POR MEIO DE IMAGENS.....	53
1.3.1 Alex e a <i>mise-en-scène</i> de Kubrick .....	54
<b>2 DESCASCANDO A LARANJA.....</b>	<b>62</b>
2.1 A MOVIMENTAÇÃO DE ALEX NO ENREDO.....	62
2.1.1 Primeiro Ato: A apresentação da personagem.....	64
2.1.2 Segundo Ato: Confrontação - A anulação da individualidade da personagem .....	101
2.1.3 Terceiro Ato: Resolução - A reintegração de Alex à sociedade .....	119
<b>3 ABRINDO A LARANJA.....</b>	<b>132</b>
3.1 ALEX ENQUANTO SUJEITO (SER FICTÍCIO) .....	139
3.1.1 Alex como personagem simples (tipo, plano ou achatado) .....	141
3.1.2 Elementos farsescos e satíricos em Alex .....	143

3.1.3	<b>A força do personagem Alex</b> .....	145
3.2	ALEX ENQUANTO VETOR DA AÇÃO DRAMÁTICA .....	147
3.2.1	<b>Desvios provocados por Alex</b> .....	148
3.3	ALEX ENQUANTO AGENTE DE UM DISCURSO .....	158
3.3.1	<b>Alex e a violência</b> .....	160
3.3.2	<b>Alex e o apagamento do passado</b> .....	166
3.3.3	<b>Alex, uma amálgama da juventude moderna na distopia de Kubrick?</b> .....	168
3.3.4	<b>A visualidade em Alex</b> .....	170
3.3.5	<b>O (f)ator Malcolm McDowell</b> .....	176
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	180
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	186

## INTRODUÇÃO

O filme *Laranja Mecânica* teve sua estreia mundial em 1971 envolta em polêmicas. A história se passava numa “Inglaterra do futuro”, onde Alex, um jovem delinquente e sua gangue aventuravam-se pelas ruas da cidade durante as noites praticando atos de violência (roubos, furtos, estupros, brigas com outras gangues) até ser capturado pela polícia e tornar-se cobaia de um experimento promovido pelo Estado em troca de sua liberdade. O experimento consistia numa espécie de recondicionamento comportamental para possibilitar que o jovem voltasse ao convívio social. E o efeito a ser alcançado era o de impedir-lhe de pensar em praticar atos ilícitos, sob pena de um avassalador conseqüente mal-estar. Alex é então devolvido à sociedade nesta condição, sofrendo os seus efeitos e passando compulsoriamente de agressor a agredido. É quando o poder público, mostra-se (ao menos) tão cruel quanto o personagem ao privar-lhe do livre arbítrio e do poder de escolha, ou ainda, de qualquer processo ortodoxo de reeducação. E quando esta crueldade se instala em todas as instancias da sociedade até chegar ao Estado, cria-se uma perspectiva desoladora a respeito do futuro da humanidade. O filme era embalado pela música de Beethoven e trazia belas imagens que evocavam as artes plásticas moderna e contemporânea. Um estética visual que destoava do tom espinhoso do tema, algo capaz de provocar estranheza e perplexidade num espectador ainda hoje, há mais de cinquenta anos de seu lançamento. Proibido em alguns países (entre os quais, o Brasil num pleno período de ditadura política), acusado de promover e disseminar a violência (ironicamente já tão banalizada à época de seu lançamento), elogiado por muitos críticos da época e detestado por outros, hoje tornou-se *cult* e um dos mais aclamados filmes do seu diretor e do cinema mundial. Seu personagem central, Alex, tornou-se uma figura icônica da cultura pop sempre presente em listas dos mais memoráveis “vilões”<sup>1</sup> da história do cinema.

---

<sup>1</sup> O termo foi aqui propositalmente posto entre aspas antes para evitar qualquer julgamento antecipado a respeito da caracterização da personagem, algo que transcorrerá ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Mas cumpre salientar esta estigma de vilão, tornada popular e senso comum entre a maioria dos cinéfilos e (inclusive) muitos críticos de cinema.



Porque *Laranja Mecânica* continua a ser um filme tão atual? Porque ainda é um dos filmes mais lembrados da história do cinema? Quais aspectos narrativos e estéticos seus contribuíram para uma gramática do cinema mundial? O que faz com que seu personagem central, Alex, seja tão presente no imaginário dos amantes da sétima arte? Que tipo de personagem dramaturgicamente ele representa? Estas são algumas das indagações que instigaram a produção desta pesquisa, movida sobretudo pelo meu fascínio particular pelo cineasta Stanley Kubrick, algo que começou no ano de 1989, quando eu era um jovem estudante colegial e assisti a este filme pela primeira vez numa fita VHS alugada numa videolocadora da minha cidade, no interior da Bahia.

Lembro-me que, à primeira vista, algo chamou minha atenção: Diferente da grande maioria dos filmes disponíveis em VHS, nos quais as imagens eram ajustadas ao formato quase quadrado do vídeo do televisor antigo, aquela fita mantinha seu formato *widescreen* e para isso eram necessárias duas faixas pretas (na base e no topo da tela) para simular um formato de tela de cinema. A importância dada à forma da exibição do filme deveria ter alguma justificativa. Nas cenas do filme, a posição da câmera foi outro fator que chamou minha atenção. Disposta de modo mais distante dos atores que em um filme comum, proporcionava um certo grau de estranheza. Era um espécie de olhar mais afastado, mais distante da “zona emocional” das personagens que surgiam na tela. Esta sensação era amplificada por uma marca muito particular na qual as músicas utilizadas no filme destoavam do que era visto nas cenas, e davam-lhes um aspecto de comicidade ao invés de acentuar os seus aspectos dramáticos. Produziam nas cenas de violência um efeito de olhar crítico, frio, distante, como numa denúncia.

O visual do filme também foi algo que fez saltar os meus olhos: os cenários eram compostos por uma arquitetura incomum, feita de formas geométricas arrojadas e cores que acentuavam ainda mais o grau de estranheza proporcionada por aquela obra. Este ponto foi inclusive o responsável pela minha primeira formação acadêmica, em Arquitetura e Urbanismo que, de um certo modo, contribuiu com a minha inclinação à pesquisa na medida em que me trouxe um olhar analítico sobre estruturas e sistemas. Um outro ponto: O teatro enquanto espetáculo mostrava-se em muitos momentos do filme (nas brigas coreografadas entre as gangues, na apresentação de Alex após o tratamento Ludovico, nas máscaras usadas pelos *droogs*, na ambientação

cenográfica do *Korova Milk Bar*, na cena final quando Alex é aplaudido por um público). O teatro neste filme se fazia muito presente, ponto extremamente importante na medida em que tocava numa afinidade particular minha, um jovem diretor de teatro amador sempre ativo em festivais estudantis. Por fim, havia um certo ar de mistério que permeava todo o filme, e que provocava uma espécie de suspensão de sua compreensão, sensação latente amplificada pela trilha sonora sintética e seus aspectos fúnebres e enigmáticos. *Laranja Mecânica* foi o filme responsável por propiciar a mim uma experiência estética com a qual minha visão sobre cinema viria a se modificar. Um divisor de águas em meu olhar para a Sétima Arte. Pude perceber que havia por trás da película a presença da mente criadora de uma obra que se traduzia enquanto produto de uma poética singular. Ainda, o filme não somente pretendia envolver o espectador, mas também almejava provocar o olhar crítico, questionador. Havia uma intenção muito evidente voltada para um discurso (sobretudo político e artístico) que, ainda que eu não tivesse a capacidade de compreender toda sua complexidade e profundidade, o percebia como jamais havia percebido em outro filme. Era a marca muito pessoal e inigualável de um artista que utilizava vários elementos (narrativos e visuais) para materializar sua assinatura, seu estilo próprio.

O fato de não haver muitas fontes de informações na época (e na cidade onde eu morava) cerceava uma pesquisa mais aprofundada sobre aquele filme, mas em contrapartida, também instigava minha curiosidade. Buscava em revistas de cinema em bancas de jornal, garimpei toda a obra de Stanley Kubrick disponível em videolocadoras, e assistia a todos os filmes que encontrava na procura de pontos em comum entre eles: similaridade nas abordagens temáticas, repetições de padrões nos roteiros, padrões estéticos e estilísticos, referências visuais, etc. Estas observações eram sempre reproduzidas em minhas experimentações teatrais amadoras como forma de exercício. Vendo por este viés, percebo ter esta pesquisa ao menos 34 anos de existência, o que me compeliaria a dar a este trabalho um certo ar de sobriedade, abandonado logo em seguida, em prol do prazer e do desprendimento que sempre acompanhou minha busca. Eis aqui a pesquisa formatada, e espero que seja somada a tantas outras voltadas à obra deste cineasta genial.

Esta pesquisa objetiva propor uma leitura da obra e dos processos criativos do cineasta Stanley Kubrick. E para o alcance deste objetivo, parte da observação do personagem central do filme *Laranja Mecânica*, Alex. Ao lançar uma luz neste objeto

específico, a intenção é que o “clarão” permita conseqüentemente o entendimento do filme bem como uma compreensão da obra do cineasta. A regra de ouro proposta por Field (1995) de que sem personagem não há drama, aqui é evocada. Parti da premissa que, a partir da luz lançada sobre uma personagem, fosse possível que a luminosidade refletida permitisse enxergar a poética do cineasta Stanley Kubrick. É a abordagem da parte (uma personagem) para compreender o Todo (a poética do cineasta), num processo dialético que evoca o pensamento hegeliano, do qual o diretor era afeito.

É necessário que seja explicitado aqui um importante aspecto desta pesquisa. Constatei que analisar qualquer filme de Kubrick é como observar um universo que se expande continuamente para as mais diversas direções. Estas, principalmente no que dizem respeito à aspectos sociopolíticos e filosóficos. E como não poderia deixar de ser diferente, escrutinar um personagem central de um de seus filmes é um caminho pelo qual, no percurso, abrem-se portas em que vetores indicam direções que atravessam os vários ramos do conhecimento, o que torna impossível um trabalho razoável que não tivesse o cuidado de investigar para quais direções apontam tais vetores. Esta é uma preocupação que briga com a metodologia ortodoxa do “recorte metodológico” da pesquisa, mas procurei, na medida do possível, que esta “arqueologia” da personagem sempre acompanhasse o caminho de sua análise. E ao invés de opor metodologias (seja me atendo ao recorte ou dando uma deliberada vazão à digressões), procurei fazer com que o caminho do exame do personagem fosse iluminado ao máximo possível, não fechando os olhos para quaisquer vestígios aparentemente insignificantes que por ventura pudessem aparecer no trajeto. Creio que o resultado tenha sido razoável. Ao menos me diverti no caminho, o que me traz à memória um prefácio de uma velha revista de ciências que tive, onde constava uma frase atribuída a Isaac Asimov: “O prazer está na busca, mais que na descoberta”.

No capítulo 1, que chamei de “O Universo da Laranja” por intentar esboçar um pano de fundo para esta pesquisa, tracei os primeiros parâmetros conceituais deste trabalho, aspectos importantes cujo entendimento se fazem necessários para seguir a jornada. São eles: Em que circunstâncias surge esta personagem? Quais aspectos históricos, sociais, políticos e culturais marcaram a época de sua aparição no cinema? Ainda, se para Galdreault e Jost (2009) a narrativa cinematográfica traz consigo um discurso, um ponto de vista de um autor, quais aspectos caracterizam esta forma de

conceber a personagem? É justamente neste ponto que necessariamente precisarei abordar a obra de Kubrick, com a intenção de entender os mecanismos de seus processos criativos ao se apropriar desta personagem. Quais aspectos caracterizam a obra cinematográfica? Quais foram as influências e referências utilizadas? Como o cineasta se apropriou do romance homônimo e quais suas intenções na caracterização da personagem? Para isso, foram revisitados os trabalhos de pesquisa sobre o cineasta, sobretudo o desenvolvido por Michel Ciment<sup>2</sup>, um jornalista francês autor de diversos livros escritos a partir de entrevistas concedidas com exclusividade pelo próprio Kubrick e seus colaboradores (privilegio de poucos). Outras fontes também foram consultadas, como entrevistas publicadas em revistas, documentários, e a própria filmografia do diretor disponível remasterizada em DVDs.

No capítulo 2, que denominei “Descascando a Laranja” por iniciar um exame analítico sobre o objeto pesquisado propriamente dito, tracei como estratégia a observação da movimentação da personagem no enredo do filme. É um exame analítico do objeto pesquisado utilizando a metodologia da análise fílmica. A análise fílmica difere-se da crítica de cinema porque leva em consideração não somente o discurso mas também a materialidade do filme, a forma fílmica, o discurso estético que há na concepção dos planos, por trás das cenas e das imagens suscitadas. Parto do princípio de que, no cinema, a forma e o conteúdo são questões imbricadas. A análise fílmica se mostra também enquanto método consolidado de pesquisa científica sobre o cinema. A ideia deste capítulo era a de perceber como se dá o caminho do personagem dentro da dramaturgia proposta por Kubrick. Como se move na trama? Como se comunica? Como é sua linguagem verbal e corporal? Quais são seus objetivos e obstáculos? Qual sua função dramática? Esta análise teve como parâmetro a estrutura de um roteiro de cinema proposta por Field (1995). Para a análise fílmica propriamente dita, foi utilizada a metodologia proposta por Goliot-Lété e Vanoye em *Ensaio Sobre a Análise Fílmica* (2011), que consiste em primeiramente “desconstruir” a obra de modo a se obter um conjunto de partes elementares do próprio filme para, em seguida, compreender os elos que unem essas partes. Em outras palavras, o filme será desconstruído para, em seguida, ser reconstruído na

---

<sup>2</sup> Michel Ciment (Paris, França, 26 de maio de 1938) – Jornalista e editor da revista francesa de cinema *Positif*. Autor de diversos livros sobre cinema escritos a partir de entrevistas com diretores e produtores de Hollywood. É detentor de várias honrarias concedidas pelo governo francês pela sua contribuição à pesquisa em cinema.

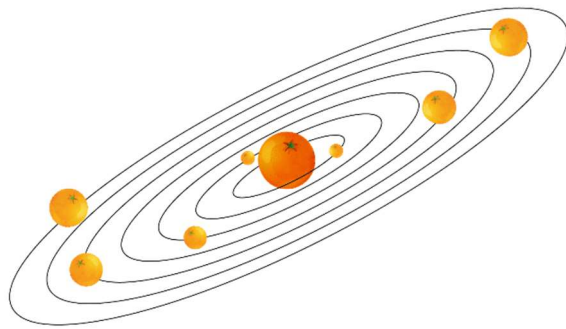
forma de uma análise. E de modo a fundamentar esta análise, teóricos do drama e da personagem de ficção foram utilizados como suporte, entre eles, Bentley (1981), Braith (1990), Cândido et al (2011), Pallottini (2015), Szondi (2001). Os pontos levantados neste capítulo foram içados para o seguinte, com o propósito de efetuar neles uma análise mais minuciosa.

No capítulo 3, que chamei de “Abrindo a Laranja” por aprofundar mais criteriosamente os pontos levantados no capítulo anterior, foram utilizados de modo complementar teóricos dos campos da sociologia, da filosofia e da psicologia. O propósito foi o de não interromper a pesquisa em seus pontos técnicos específicos do drama, mas também enriquecê-la com as referências utilizadas por Kubrick, indispensáveis para o entendimento de sua obra. Se na dramaturgia o pensamento filosófico se torna vivo, faz-se importante um suporte teórico que dê esteio ao entendimento da personagem de modo a não limitar este entendimento a seus aspectos formais, mas também em sua inserção nos contextos histórico e social. Esta interpretação faz-se importante porque, segundo Goliot-Lété e Vanoye (2011, p. 51), “Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico”. Deste modo, além dos teóricos do drama tais como Rosenfeld (1985), Ryngaert (1995), Sanches (2016), Sarrazac (2013), foram utilizados trabalhos acadêmicos de diversas áreas do conhecimento que já se debruçaram sobre o tema, além de obras escritas de David Harvey, Max Weber, Michel Foucault, Sérgio Paulo Rouanet, Walter Benjamin, entre outros. E por se tratar de uma personagem de cinema, teóricos que se debruçaram sobre a Sétima Arte também foram utilizados, entre os quais, Bordwell & Thompson (2013), Campos (2012), Comparato (2000), McSill & Schuck (2016).

E também, na medida em que esta pesquisa se debruçará sobre a análise da configuração de uma personagem já existente, inevitavelmente, permeará aspectos da crítica de processo no que diz respeito à análise dos registros de percurso. Deste modo, para dar subsídio a esta análise, foi buscado em Salles (2011) o suporte teórico.

Ressalta-se aqui que, conforme o próprio entendimento de Goliot-Lété e Vanoye (2011), esta atividade consistirá na observação e no exame técnico do filme à procura de indícios que serão submetidos a determinados instrumentos de análise. Exigirá o esforço do distanciamento, a despeito da grande afinidade com o material analisado. E o produto final desta atividade analítica é uma “criação”, ou ainda, uma

“ficção” totalmente assumida por mim enquanto analista. Uma ficção cuja realidade é representada pelo próprio filme existente.



## 1 O UNIVERSO DA LARANJA

O filme *Laranja Mecânica* (1971) é uma adaptação para o cinema do romance homônimo do escritor inglês Anthony Burgess<sup>3</sup> publicado em 1962, um livro que faz parte do hall da literatura distópica que marca a ficção científica do século 20, juntamente com *1984* (1949), de George Orwell, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, ambos também britânicos, e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, este último, americano. Tais obras foram responsáveis pela criação de cenários apocalípticos e pessimistas de um futuro não muito distante, e são até hoje referência na literatura de ficção científica mundial, um gênero literário que Hannah Arendt, no prefácio do seu célebre livro *A Condição Humana* (1958), lamenta pela injustiça de ter sido destituído de respeitabilidade e de não ter “a devida atenção que merece como veículo dos sentimentos e dos desejos das massas”<sup>4</sup>.

Em 1969<sup>5</sup>, o livro chegou às mãos de Stanley Kubrick, cineasta cuja obra abordou, sob diversos contextos e gêneros diferentes, um único tema: o fracasso da humanidade na implementação do projeto civilizatório moderno e suas nefastas consequências<sup>6</sup>. A obra literária de Burgess, dotada de um pessimismo com relação ao futuro da humanidade, dialogava perfeitamente com a visão do diretor. Trazia o prenúncio de uma sociedade mecanizada, onde as relações humanas eram marcadas pela fragilidade moral. O Estado, com todo o seu aparato tecnicista e burocrático, mostrava-se também tão falho quanto a sociedade. Aquela obra parecia fazer uma projeção dramática pessimista de um sonho da humanidade iniciado há pelo

---

<sup>3</sup> Anthony Burgess (Manchester, Reino Unido, 25/02/1917 – St. John’s Wood, Reino Unido, 22/11/1993) – Escritor, compositor e crítico literário.

<sup>4</sup> ARENDT, 2007. p. 10.

<sup>5</sup> Stanley Kubrick leu a versão do romance publicada nos EUA em 1969, na época em que desenvolvia uma pesquisa para o seu projeto sobre Napoleão, abortado logo em seguida (DROGUETT, 2014). Curiosamente, Anthony Burgess publicou em 1974, três anos após o lançamento da adaptação de *Laranja Mecânica* para o Kubrick, o livro *Napoleon Symphony*, uma biografia ficcional do imperador francês cujo enredo reproduzia a forma estrutural da *Sinfonia nº 3* de Beethoven.

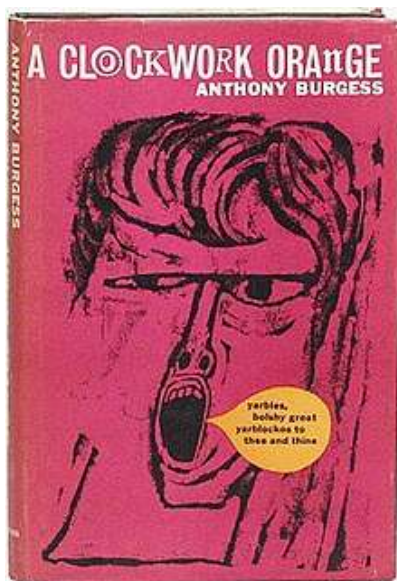
<sup>6</sup> Este tema é abordado em seus diversos aspectos na filmografia de Kubrick, em que cada filme apresenta uma das suas facetas: Em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), sob o aspecto dos efeitos dos progressos tecnológicos; Em *Glória Feita de Sangue* (1957), *Doutor Fantástico* (1964) e *Nascido para Matar* (1987), nos discursos de guerra forjados pelo imperialismo do Estado; Em *Lolita* (1962) e *De Olhos Bem Fechados* (1999), no modelo de vida burguês de família; Em *O Iluminado* (1980), nas relações de trabalho modernas; E em *Laranja Mecânica* (1971), nos reflexos da tecnocracia na metrópole, advento e símbolo maior da modernidade.



menos dois séculos, no qual o homem, amparado pelo conhecimento científico e pelo pensamento racional, seria capaz de qualquer coisa. Era uma história que ilustrava bem o pessimismo existente na máxima já vaticinada por Goya<sup>7</sup> no século XVIII: “*El sueño da la razón produce monstrios*” (O sonho da razão produz monstros).

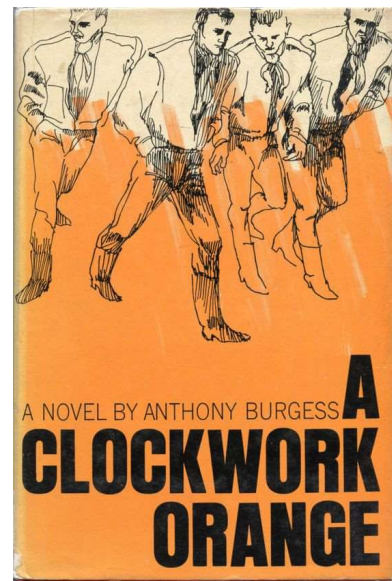
Na primeira edição do livro, publicada em 1962 no Reino Unido (Figura 1), um capítulo final trazia uma luz de esperança no fim do túnel. Nele, Alex cresce, amadurece e resolve abandonar a vida de arruaceiro. E a história que viveu no livro, ao fim de sua leitura, mostrava-se apenas uma breve fase de sua vida, assim como a de muitos outros jovens contemporâneos seus. Este capítulo final não constava na primeira edição americana do livro, publicada uma ano após a edição inglesa (Figura 2). A edição americana era justo a que Kubrick havia lido.

**Figura 1** - Primeira edição inglesa do romance de Burgess (1962).



Fonte: <https://br.pinterest.com/>

**Figura 2** - Primeira edição americana do romance de Burgess (1963).



Fonte: <https://br.pinterest.com/>

Em entrevista concedida a Ciment (2017), o diretor comentou que somente soube da existência da versão inglesa com o “capítulo extra” após vários meses de trabalho no roteiro do filme, mas que isso não o influenciou, pois considerava aquele final incompatível com o estilo satírico do livro e, segundo ele, uma provável exigência

<sup>7</sup> Francisco Goya (Zaragoza, Espanha, 1746 – Bordeaux, França, 1828) – Pintor e gravurista cuja obra refletiu importantes acontecimentos históricos de sua época. Considerado um dos maiores artistas do seu tempo.

editorial<sup>8</sup>. A versão americana, sem o capítulo final que traz a redenção do personagem, coadunava mais com a visão pessimista de Kubrick.

### 1.1 O CONTEXTO HISTÓRICO DO SURGIMENTO DE ALEX

O romance *Laranja Mecânica* foi publicado no início da década de 60, mais precisamente em 1962, dois anos depois de seu autor, o inglês Anthony Burgess, voltar à Inglaterra após um período em que trabalhou como educador no Serviço Colonial Britânico na Malásia. O retorno ao seu país natal causou-lhe um choque. No tempo que estivera fora, a Inglaterra havia sido tomada pelo espírito de uma nova era, povoada por cafeterias, música pop e um aumento da população jovem nas ruas. Era o período do pós-guerras, que marcou a geração dos *baby boomers*, jovens nascidos e crescidos entre as décadas de 40 e 60, época em que os países experimentaram um aumento de natalidade expressivo que resultou em explosões demográficas em todos os cantos do mundo. A década de 60 deixou marcas na história mundial.

No panorama político, o mundo estava dividido entre os então chamados: primeiro mundo (representado pelos países desenvolvidos capitalistas), segundo mundo (as nações socialistas), e o terceiro mundo (os então países subdesenvolvidos capitalistas, entre os quais, o Brasil). Em *A Era dos Extremos: O Breve Século XX* (1995), Eric Hobsbawm explica que os países que formaram o bloco socialista terminaram por erguer para si um mundo isolado e autossuficiente tanto política quanto economicamente dos demais. Isto fez com que o movimento migratório entre o primeiro e segundo mundos fosse quase impossível, fato que ilustra bem uma década marcada por barreiras, tanto físicas quanto ideológicas. O muro de Berlim, construído em 1961, foi simbólico neste aspecto por dividir fisicamente uma mesma cidade em duas áreas, uma capitalista e outra socialista.

A população mundial vivia o medo da possibilidade de uma 3ª Grande Guerra e uma conseqüente catástrofe nuclear. No cenário político mundial, a Guerra Fria entre as potências emergentes do pós-guerras, EUA (representante do então primeiro

---

<sup>8</sup> Fábio Fernandes, tradutor de uma recente edição brasileira do romance (BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. São Paulo: Aleph, 2019), traz no prefácio do livro a informação de que o último capítulo de número 21 da edição inglesa, foi de fato planejado por Burgess, e tratava-se de uma alusão à idade dos 21 anos, quando um jovem, de acordo com a cultura anglo-americana, alcança a plena maturidade.

mundo) e URSS (representante do segundo mundo), fizeram do globo terrestre um “jogo de tabuleiro” onde territórios eram disputados para a imposição de suas ideologias imperialistas. Na guerra do Vietnã (1959-1975), assim como na anterior guerra da Coreia (1950-1953) e, mais à frente, na guerra do Afeganistão (1979-), se desenhava uma mesma situação em que jovens eram jogados nos campos de batalha, longe de suas casas, muitas vezes sem saber os reais motivos pelos quais lutavam.

A década de 60 também ficou marcada pela rebeldia. Vários foram os movimentos e cunho libertário ou de luta por direitos civis que datam desta época, a exemplo do movimento *hippie*, contrário àquelas guerras, o movimento feminista, os movimentos em favor dos negros e dos homossexuais, e os movimentos estudantis.

A corrida espacial acirrava a disputa entre EUA e URSS. Homem chegaria à lua e satélites artificiais davam voltas em torno da terra. Nos cinemas, o mundo assistia a *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968). Assistia-se pelas TVs (eletrodoméstico presente nos lares da classe média) o espetáculo das grandes conquistas da humanidade, que contrastavam com a desordem urbana provocada pelo crescimento populacional das cidades.

No Brasil, a cidade artificial de Brasília foi inaugurada em 1960, pretensiosamente pensada enquanto capital do país e cidade para atender às novas demandas do mundo moderno. Entretanto, o primeiro presidente lá empossado foi vítima do golpe militar de 64, que impôs uma nova ordem política e social ao país, a ditadura.

As conturbações políticas fizeram parte do período. E foi justamente nesta época que aconteceu nos EUA o assassinato do presidente John Kennedy. Enfim, a década de 60 representou bem o século que Hobsbawm (1995) chamou de “A Era dos Extremos”.

Nas grandes cidades, as gangues de jovens adolescentes provocavam badernas nas ruas aumentando consideravelmente a taxa de delinquência urbana. Em Brighton, cidade ao sul da Inglaterra onde morava Burgess, dois grupos de gangues, os *Mods*, uma abreviatura para “modernos” (Figura 3), e os *Rockers*, ou roqueiros (Figura 4), se digladiavam pela supremacia.

**Figura 3** – Gangue dos *Mods* ou “os modernos”, com visual elegante e roupas de marca ditadas pela moda.



Fonte: [https://www.ultimate-guitar.com/articles/features/the\\_war\\_between\\_mods\\_and\\_rockers-63343](https://www.ultimate-guitar.com/articles/features/the_war_between_mods_and_rockers-63343)

**Figura 4** – Gangue dos *Rockers*, com visual mais despojado, à maneira dos roqueiros dos anos 50.



Fonte: [https://www.ultimate-guitar.com/articles/features/the\\_war\\_between\\_mods\\_and\\_rockers-63343](https://www.ultimate-guitar.com/articles/features/the_war_between_mods_and_rockers-63343)

A rivalidade entre esses dois grupos fez com que a violência urbana atingisse níveis altíssimos. A moda e seus acessórios (jaquetas de couro, canivetes, tipos de motocicletas, etc.) serviriam para demarcar suas identidades. O design de suas vestes, assim como o gosto musical e o linguajar próprio com o uso de gírias, contribuíam para a definição dos seus estilos e da tendência de comportamento dos seus seguidores.

A classe operária também havia crescido consideravelmente, uma decorrência direta dos efeitos da industrialização. O próprio Burgess escrevera um ensaio intitulado *A Condição Mecânica*, escrito em 1973, dois anos após o lançamento do filme de Kubrick, onde revela ter escutado num pub londrino frequentado pela classe operária a expressão “*as queer as a clockwork orange*” (tão estranho quanto uma laranja mecânica). A expressão, que fazia parte de um modo falar particular conhecido como *Cockney*, serviria perfeitamente como metáfora para um personagem que, orgânico e agradável, seria transformado em um autômato. Assim surgiu a inspiração para compor o modo de falar utilizado por Alex e seus *droogs* e as gangues de adolescentes na história, a linguagem *Nadsat*. De acordo com Fábio Fernandes, tradutor de uma das versões mais recentes do livro, Burgess, um linguista nato fascinado por gírias, dialetos e neologismos, utilizou como referências, além do linguajar *Cockney*, as gírias reais utilizadas pelas gangues inglesas (especialmente os *Mods* e os *Rockers*) e ainda, algumas palavras russas, responsáveis por incrementar o grau de estranheza daquele linguajar. O resultado sonoro, com as

palavras criadas e o ritmo da fala, remeteriam à repetição silábica dos jogos infantis, algo que o tornaria aquele linguajar um tanto infantilizado, efeito almejado para ilustrar a imaturidade daqueles jovens.

A juventude do pós-guerras já havia sido desenhada pelo cinema. Na década anterior o cineasta Frederico Fellini<sup>9</sup> já mostrara uma juventude alienada e sem qualquer perspectiva em *Os Boas Vidas* (1953), e James Dean<sup>10</sup> vivera um rebelde sem causa em *Juventude Transviada* (1955). O cinema já sinalizava há quase dez anos uma descrença nas novas gerações.

O interior dos lares também havia mudado. Os eletrodomésticos destinados a pequenas e rotineiras tarefas já faziam parte do cotidiano das residências da classe média. Era o resultado da campanha dos governos que incentivaram as indústrias, antes ocupadas com a produção de equipamentos bélicos, a redirecionarem seu potencial produtivo para os equipamentos domésticos. O objetivo, de acordo com Rafael Denis em *Uma Introdução à História do Design* (2002), era o de fazer com que as mulheres, empregadas nas fábricas durante o período das guerras por falta da mão-de-obra masculina, voltassem às suas casas e se ocupassem com as novas maravilhas elétricas e seus design modernos que prometiam facilitar suas vidas. Dessa forma, as então “donas-de-casa” devolveriam os empregos das fábricas aos homens, e seus lares, cada vez mais equipados com máquinas, aos poucos iriam se transformando em máquinas de morar, ideal a ser perseguido pela sociedade moderna. E assim, as máquinas já faziam parte dos lares.

Este foi o cenário encontrado por Burgess à época de sua chegada à Inglaterra, que somado à descoberta de um tumor no cérebro e à traumática experiência do estupro de sua esposa por jovens delinquentes, terminou por forjar condições que culminariam na criação da distópica e pessimista história de Alex, um jovem pertencente à geração *baby boomer*, alienado e sem perspectiva de futuro, que gastava seu tempo deleitando-se com os prazeres imediatos (o sexo, a agressividade, a música, a moda), com a afirmação de sua identidade e a demarcação do seu território por intermédio da violência. Seu linguajar, gírias, costumes e gostos

---

<sup>9</sup> Frederico Fellini (Rimini, Itália, 20/01/1920 – Roma, Itália, 31/10/1993) – Roteirista e diretor.

<sup>10</sup> James Dean (Indiana, E.U.A., 08/02/1931 – Califórnia, E.U.A., 1955) – Ator americano, tornou-se um astro pelos filmes com a temática jovem que participou. Sua forma de vestir tornou-se parâmetro da moda masculina da época. Pelo advento de sua morte precoce, imortalizou o estilo de jovem rebelde no cinema americano.

particulares representavam seu grupo e forjavam seu estilo. Alex fora concebido pelo seu criador como um legítimo filho do seu tempo, uma “cria da era moderna”.

## 1.2 A APROPRIAÇÃO DE ALEX POR STANLEY KUBRICK: INFLUÊNCIAS

Em conferência publicada junto com outros autores em *A Personagem de Ficção* (2019), o professor Paulo Emílio Salles Gomes<sup>11</sup> salienta que, ainda que um filme seja fundamentalmente a arte de personagens e situações que acontecem durante um determinado tempo e, desse modo, se vincule ao teatro e ao romance, as melhores reflexões sobre os filmes partem do princípio de que o cinema é uma arte não autônoma, inexata, esteticamente equívoca, ambígua, impura. Pois, de acordo com o autor, “o cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere” (CANDIDO et al, 2019, p. 105). Parto desta reflexão para aqui justificar a minha opção por esboçar um panorama que ilustrasse de modo mais completo possível a apropriação (por parte de um cineasta) de uma personagem de cinema adaptado da literatura. A meu ver, este panorama deveria contemplar desde o paradigma histórico e sociocultural em que se deu a concepção do filme até as convicções e intenções do cineasta realizador ao materializar o seu projeto.

*Laranja Mecânica* foi lançado em 1971, quase dez anos depois do lançamento do livro homônimo. Foi o 9º filme do diretor, que já havia lançado *Medo e Desejo* (1953), *A Morte Passou por Perto* (1955), *O Grande Golpe* (1956), *Glória Feita de Sangue* (1957), *Spartacus* (1960), *Lolita* (1962), *Dr. Fantástico* (1964) e *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968). A partir de então, o tempo entre seus filmes ficariam mais espaçados o que refletiria o rigor dispendido na pré-produção e pós-produção de cada um deles, o que viria a ser uma marca do cineasta.

Como bem dissera Ciment (2017), logo no prólogo de seu livro, intitulado *Kubrick*, sobre o cineasta que tanto entrevistou, quem tentar definir este diretor a partir de sua obra provará dos limites do próprio discurso. Mas como penso ser necessário

---

<sup>11</sup> Paulo Emílio Salles Gomes (São Paulo, Brasil, 17/12/1916 – São Paulo, Brasil, 09/07/1977) – Historiador do cinema nacional, ensaísta, crítico de cinema, escritor e roteirista, foi pioneiro na busca pela preservação da memória do cinema.

uma pedra fundamental para demarcar nosso percurso, imagino definir inicialmente (e de modo assumidamente esquemático) Stanley Kubrick (nascido nos EUA em 26 de julho de 1928 e falecido na Inglaterra em 7 de março de 1999) como um virtuoso fotógrafo (e um dos mais jovens a trabalhar na revista americana *Look*, na década de 40), um estudioso e apaixonado por Literatura, História, Filosofia e Psicologia (sobretudo pela obra de Freud), e exímio jogador de xadrez que, jovem, sonhou em ser um cineasta. Para isso bancou suas primeiras experimentações em formato de curtas-metragens até financiar seu primeiro longa-metragem em 1953. A partir daí foram mais 12 longas totalizando 13 filmes, todos com considerável sucesso comercial, que forjaram a poética de um cineasta comprometido sobretudo com o rigor formal e o controle absoluto de suas obras. Este comprometimento provavelmente tenha sido o principal motivo de uma obra composta por tão poucos filmes (se comparados à quantidade de filmes feitos por Fellini ou Bergman). Mas a este respeito, prefiro compreender uma obra, numericamente reduzida mas que comprime um conteúdo grandioso, através da mais bela definição que já li sobre o cineasta, quando Ciment (2017, p. 227) o comparou a um artista renascentista: “Podemos compará-lo também a Leonardo da Vinci, por sua vontade de criar um microcosmo, de ligar a arte e a ciência privilegiando a experiência e a observação, para chegar a um conhecimento de mundo.”

Kubrick ingressou na carreira de cineasta a partir da segunda metade do século XX, época em que as fronteiras entre os campos artísticos (a pintura, a escultura, a música, a dança) começam a se tornar mais fluidas e permeáveis. Com o teatro e o cinema não foi diferente. Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro* (2003), cita vários diretores de teatro (entre os quais, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Elia Kazan, Franco Zeffirelli, Ingmar Bergman, Laurence Olivier) que migraram para o cinema em busca das novas possibilidades técnicas que a nova “sétima arte” oferecia para que pusessem em práticas suas experimentações. A este respeito, a autora ainda comenta que, a partir de então, as questões de estilo não mais eram determinadas pela época, mas sim pela figura do autor (o diretor, o encenador, o cineasta). Neste contexto, a autora abre uma discussão sobre qual o papel do diretor a partir deste período: Deveria ele apenas servir à obra literária? Ou levá-la adiante e prolongar o trabalho do autor? Ou, ainda, deveria o diretor desafiar e subverter a obra literária original?

Dos treze longas-metragens de Stanley Kubrick, apenas os três primeiros foram roteiros originais seus, todos os demais foram adaptações de obras literárias. Em todas elas Kubrick ao menos levou-as adiante, desafiando-as por vezes. Essas adaptações apenas serviram de pretexto para a construção e para a forja de sua linguagem própria e original, a sua poética autoral. Mas diferente de diretores que partiram do teatro para encontrar no cinema uma forma de expressão mais cômoda aos seus estilos, Kubrick partiu de uma outra origem: a da realidade evocada pela fotografia e do universo ficcional das obras literárias. Ainda que não exista qualquer registro de contato seu com o teatro, existem inúmeros de que era um cinéfilo assumido. E foi assim que aprendeu sobre cinema. Daí veio o seu aprendizado na linguagem da arte dramática, com os filmes a que assistia e com os livros que lia.

Em *O Gênio Atrás da Lente* (2014), Juan Guillermo D. Droguett (2014) traz que os direitos do livro *Laranja Mecânica* foram comprados pelo cineasta Stanley Kubrick na mesma época em que a célebre banda de rock *Rolling Stones* e o cineasta Ken Russel<sup>12</sup> também mostraram interesse pela história de Alex. Kubrick, que intentava filmar a biografia de Napoleão, interrompeu seu megalômano empreendimento para se dedicar ao novo projeto. Roteirista de seus próprios filmes desde o início de sua carreira<sup>13</sup>, o cineasta que acabara de entregar ao mundo o célebre *2001: Uma Odisseia no Espaço*, escreveu em seguida o roteiro adaptando o livro de Burgess para o cinema. O último capítulo constante na edição original inglesa, no qual Alex se redime deixando para trás sua “fase rebelde”, não fora levado em consideração mesmo após Kubrick tomar conhecimento deste. O pessimismo que marcou a personalidade do cineasta e que permearia toda sua obra não permitiria qualquer possibilidade de redenção da humanidade. Este pessimismo foi apenas uma marca autoral na obra do cineasta Stanley Kubrick, e talvez a mais notável entre outras. Mas algumas influências e referências que terminariam por definir o estilo pessoal do diretor também colaborariam para a concepção cinematográfica muito particular da história de Alex. É o que pretendo aqui fazer um breve apanhado.

---

<sup>12</sup> Ken Russel (Southampton, Reino Unido, 03/07/1927 – Londres, Reino Unido, 27/11/1911) – Cineasta britânico conhecido pela realização de filmes sobre compositores de música erudita, a exemplo de Edward Elgar, Richard Wagner e Franz Liszt.

<sup>13</sup> Cabe aqui citar a exceção representada pelo filme *Spartacus* (1960), o qual Kubrick foi convidado a dirigir pelo produtor e ator principal, Kirk Douglas. Neste filme, Kubrick já recebera o roteiro finalizado, escrito pelo roteirista Dalton Trumbo.



### 1.2.1 O início da carreira como fotógrafo

Toda a literatura produzida sobre Kubrick registra o fato de que a fotografia foi o primeiro ofício do jovem Stanley, que aos apenas dezessete anos (e com uma câmera fotográfica Graflex que ganhara de presente do pai) fora contratado pela revista americana *Look* em 1945 e lá trabalhou até 1950. Disto decorre a importância dada à imagem em sua poética, marcada pelo meticuloso cuidado e apuro visual. Foi a partir deste trabalho que Kubrick pode fazer suas experimentações estilísticas e aprimorar suas habilidades fotográficas.

**Figura 5** - Fotografia de Kubrick para a Revista Look, 1947.



Fonte: <https://comunidadeculturaearte.com>

Em suas fotos já era possível perceber o sensível olhar para as interações humanas, emolduradas pelos cenários que as abrigam, nos quais também é notável a preocupação com o enquadramento e a valorização da perspectiva. A luz é outro ponto forte em suas fotografias, ela vai além da simples função de iluminação reforçando uma dramaticidade nas cenas retratadas. Esta dramaticidade,

intencionalmente almejada por Kubrick, era o que diferenciava da fotografia jornalística comum da época, marcada pelo naturalismo. Percebia-se desde já em seu trabalho não somente um registro fotográfico cotidiano imediato, mas uma intenção narrativa que irradiava uma latência dramática. Suas fotos evocavam a atmosfera *noir*<sup>14</sup> do cinema hollywoodiano dos anos 40, uma grande referência para o jovem fotógrafo.

**Figura 6** - Fotografia de Kubrick para a Revista Look, 1949.



Fonte: <https://comunidadeculturaearte.com>

Sem sucesso nos estudos, o que o fez abandonar cedo a escola, assistia a muitos filmes e deles fez a sua verdadeira escola. Um diretor em particular chamava

<sup>14</sup> De acordo com o Centro de Divulgação Científica e Cultural da USP (<https://cdcc.usp.br/cinema-noir-americano/>), o cinema *noir* ou *Film Noir*, expressão francesa que significa “filme negro”, foi um movimento dos anos 40-50 que teve como grande influência as novelas de ficção policial e de suspense escritas nos anos 30 que refletiam o estado vulnerável e obscuro de uma época. O *noir* tem origem no Expressionismo cinematográfico alemão e chega aos Estados Unidos com a vinda de cineastas alemães que fogem da Alemanha por conta da ascensão de Hitler. No *noir*, a iluminação tem grande importância no reforço da dramaticidade das cenas. Utilizada para reforçar os contrastes das cenas em preto e branco, ela é o elemento responsável por evidenciar as características psicológicas dos personagens, bem como provocar a tensão e o suspense no espectador.

sua atenção, Max Ophüls (1902 – 1957), um cineasta alemão em atividade na França por motivo de exílio.

### 1.2.2 O cinema de Max Ophüls

Ciment (2017) e Droguett (2014) citam a admiração de Stanley Kubrick pelo cineasta alemão Max Ophüls<sup>15</sup>. Mas, curiosamente, nenhum filme deste diretor consta na lista<sup>16</sup> dos filmes preferidos de Kubrick publicada pela revista americana *Cinema* em 1963. Movido por uma curiosidade, procurei assistir a vários filmes daquele diretor alemão na busca de indícios de referências e influências que poderiam constar na filmografia do diretor americano, foi quando pude perceber algumas coincidências imediatas. Entre elas, verifiquei a transposição para as telas de obras literárias de mesmos autores, a exemplo de Arthur Schnitzler<sup>17</sup> e Stefan Zweig<sup>18</sup>, ambos vienenses. Obras do primeiro autor foram transformadas em filme por Ophüls em *Libelei* (1933) e por Kubrick em *De Olhos Bem Fechados* (1999). O autor Stefan Zweig teve um romance adaptado por Ophüls no filme *Cartas de uma Desconhecida* (1948). Kubrick, por sua vez, intentou filmar um romance deste mesmo autor, *Um Segredo Ardente*, abandonado após o roteiro pronto<sup>19</sup>. Entre outras coincidências, o ator James Mason, utilizado por Kubrick em *Lolita* (1962), participara de uma produção americana dirigida por Ophüls, o filme *Coração Prisioneiro* (1949), no qual vive um personagem muito parecido com o personagem Humbert do filme de Kubrick, um homem mais velho que se envolve com uma jovem adolescente. Percebi também na filmografia de Max Ophüls aspectos formais muito presentes na obra do americano: a câmera em movimento, que sai do tripé fixo e possibilita a filmagem de planos contínuos acompanhando os atores sem cortes de cenas. Entre os movimentos de câmera, um

<sup>15</sup> Max Ophüls (Saarbrücken, Alemanha, 06/05/1902 – Hamburgo, Alemanha, 26/03/1957).

<sup>16</sup> De acordo com Ciment (2017, p. 21): 1º. *Os Boas Vidas*, de Frederico Fellini, 1953; 2ª. *Morangos Silvestres*, de Ingmar Bergman, 1958; 3ª. *Cidadão Kane*, de Orson Welles, 1941; 4º. *O Tesouro de Sierra Madre*, de John Huston, 1948; 5º. *Luzes da Cidade*, de Charles Chaplin, 1931; 6º. *Henrique V*, de Lawrence Olivier, 1945; 7º. *A Noite*, de Michelangelo Antonioni, 1961; 8º. *O Guarda*, de W. C. Fields, 1940; 9º. *Pernas Provocantes*, de William A. Wellman, 1942; e 10º. *Anjos do Inferno*, de Howard Hughes, 1930.

<sup>17</sup> Arthur Schnitzler (Viena, Áustria, 15/05/1862 – Viena, Áustria, 21/10/1931) – Médico e romancista.

<sup>18</sup> Stefan Zweig (Viena, Áustria, 1881 – Petrópolis, Brasil, 1942) foi um escritor austríaco de origem judia, autor de livros traduzidos em várias línguas, entre os quais, *Brasil: Um País do Futuro* (1941), escrito durante o exílio neste país, onde suicidou-se no período da Segunda Guerra Mundial.

<sup>19</sup> CIMENT (2017)

em particular, os *travellings*<sup>20</sup> laterais que se tornariam a marca estilística pessoal na filmografia de Kubrick. Havia também no cineasta alemão um meticuloso cuidado com o enquadramento na fotografia e com o equilíbrio dos elementos na composição cênica, fato que particularmente deve ter agradado o Kubrick fotógrafo.

Os grandes planos sequências sem cortes ou quebras de continuidade nos filmes de Ophüls iam de encontro à escola russa de cinema que tinha como um dos principais expoentes, Serguei Eisenstein<sup>21</sup>. Esta corrente defendia a ideia de que o “produto cinema” resultava de uma técnica de “colagem” de cenas que, independentes mas justapostas, dava o sentido final à obra além de ditar o ritmo dos filmes. Indo na contramão e tendo o cineasta alemão como inspiração, Kubrick preferiu a continuidade dos longos planos nos quais o trabalho do ator era evidenciado. O ritmo dos filmes, diferente do que apregoava a escola russa, terminava por ser resultante de uma combinação formada pelo trabalho do ator (enquadrado junto com o cenário), da continuidade do plano (que às vezes acompanhava a movimentação do ator), e ainda (por vezes) da música utilizada como trilha sonora.

Mas são nos aspectos conceituais da obra de Ophüls, o que mais me chamou atenção em termos de similaridade com a obra de Kubrick. Há um caráter farsesco nas narrativas dos filmes do alemão que também é muito presente na filmografia do americano. Há também a recorrência de temas que têm como pano de fundo o confronto das grandes aspirações da humanidade com os desejos e pulsões mais instintivos do homem, algo também muito forte na obra do cineasta de *Laranja Mecânica*. Em *Le Plaisir* (1952), por exemplo, a ideia contida na fábula do homem idoso que se veste com uma máscara de jovem para dançar num pomposo baile até cair por exaustão é uma metáfora que está contida na filmografia de Kubrick e parece ser o elo que une seus aparentemente díspares filmes, a exemplo de *2001: Uma Odisseia no Espaço* e *Lolita*. Em ambos, as mais sublimes e ambiciosas aspirações da humanidade se veem confrontadas com a própria finitude da vida: Em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, após romper os limites do espaço infinito, o homem depara-se com a própria velhice e morte; Em *Lolita*, o renomado professor Humbert (que gaba-se por “não ter com o que se prender”), acha-se aprisionado ao seu próprio instinto

---

<sup>20</sup> *Travelling* – Enquadramento móvel que percorre o espaço para frente, para trás ou para as laterais. (BORDWELL e THOMPSON, 2021, p. 751).

<sup>21</sup> Serguei Eisenstein (Riga, Letônia, 22/01/1898 – Moscou, Rússia, 11/02/1948) – Cineasta soviético cujos estudos sobre a técnica da montagem no cinema influenciou as gerações seguintes.

representado pela paixão cega e desenfreada pela figura da ninfeta. É a eterna dualidade da existência humana, que em *Nascido para Matar* (1987) aparece sarcasticamente representada em emblemas no capacete do personagem principal: no símbolo hippie de “paz e amor” preso ao lado da inscrição “*Born to kill*” (Nascido para matar). Há em *Laranja Mecânica* também esta dualidade. Em Alex, o gosto refinado pela música, o cuidado com sua aparência e seu linguajar característico que evoca o inglês elisabetano contrastam com a inclinação ao ilícito, a pré-disposição à violência e a compulsão instintiva pela satisfação dos prazeres imediatos.

As observações me induziram a concluir que não havia um filme em particular que moldava a predileção de Kubrick por Ophüls (e por isso a inexistência de qualquer filme dele na lista dos preferidos por Kubrick), mas sim o efeito estilístico e estético alcançado pelo conjunto da obra do cineasta alemão, composto por conceitos e recursos técnicos que se tornariam parte da gramática própria kubrickiana.

### 1.2.3 A visão crítica sobre o projeto moderno civilizatório

Logo no início de *Laranja Mecânica*, Alex e sua gangue espancam um velho mendigo bêbado debaixo de um viaduto. Na sequência seguinte, brigam com uma gangue rival num antigo teatro abandonado. Os locais pensados por Kubrick para estas ações, usados como pano de fundo para a jornada de Alex e seus comparsas, dizem muito a respeito de uma outra marca fundamental da poética do diretor, a crítica mordaz ao projeto moderno civilizatório.

Antes do mendigo ser espancado, ele divaga sobre o contraste das grandes conquistas da humanidade e a desordem predominante no mundo moderno:

TRAMP - *It's a stinking world because there's no law and order any more. It's a stinking world because t lets the young get onto the old like you done. It's no world for an old man any more. What sort of a world is it at all? Men on the moon and men spinning around the earth and there's not no attention paid to earthly law and order no more.*<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> MENDIGO - É um mundo fedorento porque não há mais lei ou ordem. É um mundo fedorento porque permite que os jovens façam com um velho o que você fez. Não é mais um mundo para um velho. Que tipo de mundo é esse afinal? Homens na lua e homens girando ao redor da terra e não há nenhuma atenção dada à lei e ordem terrena. (KUBRICK, 1971, p. 3, tradução nossa)

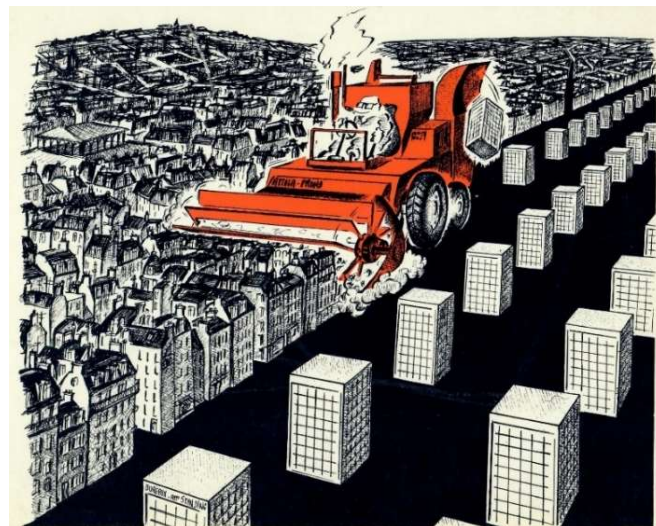
Além da reclamação sobre esta dicotomia (progresso tecnológico e desordem), percebemos também no desabafo do mendigo uma crítica a outro aspecto sintomático advindo da Modernidade: a negação do passado, da história, a negação da tradição. Aquele mundo não é mais para velhos como ele. Após esta cena, a próxima se dá justamente no único edifício antigo utilizado no filme como cenário, o teatro de um antigo hotel do início do século XX, onde, em seu palco, uma gangue rival de *Alex* está prestes à realizar um estupro. Trata-se de uma construção antiga, cheia de ornamentos e elementos decorativos, em que uma pintura do teto filmada em close é inclusive utilizada para a abertura da sequência. Aos nos darmos conta da totalidade daquele espaço, percebemos o seu estado de abandono e depredação. É uma referência ao desprezo pelo antigo e pela tradição, noção existente dentro do paradigma da modernidade. Não por acaso, aquele local relegado ao abandono é um espaço destinado à arte: um teatro.

Marshall Berman em *Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar* (1986), trabalho voltado ao entendimento da dialética existente na modernidade, considera que a dinâmica e volátil vida moderna no século XX é um “turbilhão” nutrido por fontes diversas, entre as quais: as grandes descobertas científicas (que refletiu-se na maneira de como enxergamos o universo e nos posicionamos diante dele) a industrialização da produção (cuja tecnologia incorporou os novos conhecimentos científicos tornando-a capaz de criar novos ambientes e destruir os antigos), a explosão demográfica (que reflete-se no crescimento urbano de modo desordenado e na aceleração do ritmo da vida); os novos meios de comunicação em massa (voltados à padronização de suas mensagens e à homogeneização de seus receptores), o fortalecimento dos Estados nacionais (que equipados com suas estruturas burocráticas, empenharam-se na expansão do seu poder e no domínio de sua população) o aparecimento de movimentos sociais (um contraponto ao fortalecimento dos Estados para resistência a essa dominação), e por fim, um mercado capitalista mundial (em contínua expansão e empenhado na manipulação de pessoas e de instituições). O autor dá o nome de “modernização” a todo o conjunto desses processos sociais responsáveis por nutrir a vida no século XX.

Um conceito importante para o entendimento da modernidade levantado por David Harvey em *Condição Pós-Moderna* (2008) é o de “destruição criativa”, que fundamentou decisões implementadas pelo projeto modernista subjugando desta

forma muitos dilemas éticos. O autor traz uma metáfora utilizada por pensadores do modernismo, entre os quais, Goethe e Mao, na qual assim como seria necessário quebrar os ovos para fazer um omelete, um novo mundo somente poderia ser criado com a irremediável destruição de boa parte do precedente. Reforça-se assim, a necessidade não só da ruptura com o antigo, mas da sua destruição. Desse modo, sob um pretenso tom civilizatório, inúmeros projetos, que vão desde as grandes transformações urbanas<sup>23</sup> aos horrores da Segunda Guerra Mundial, foram implementados em nome da criação de um novo mundo, justificados sob a égide do progresso da humanidade e de seus direitos difusos, como liberdade e igualdade, acima de todos e acima de tudo. O conceito da “destruição criativa” fundamentava um rompimento com o passado, considerado falho, defeituoso e ultrapassado. Fundamentava também o ideal de construção de uma nova sociedade que espelhasse os supostos valores da época, sustentados pelo desenvolvimento das ciências e pelos avanços tecnológicos.

**Figura 7** – A destruição criativa da modernidade (Cartum de J. F. Batellier, 1978)



Fonte: Harvey, 2008.

É também alvo da crítica de Kubrick o pretenso tom de progresso civilizatório advindo com a modernidade, e inerente a este, um discurso hegemônico voltado à

<sup>23</sup> O mais icônico desses projetos foi o empreendido por Georges-Eugène Haussmann (Paris, França, 27/03/1809 – 11/01/1891), prefeito de Paris entre 1853 e 1870, conhecido como o Barão de Haussmann, responsável por remodelar a cidade. Neste projeto, quarteirões medievais foram destruídos com o propósito de abrir largas avenidas tornando-as mais higiênicas. O objetivo também era o de facilitar manobras militares voltadas à contenção de revoltas populares.

dominação. Em *Cultura e Imperialismo*, Edward Said defende que a modernidade e o imperialismo (político e cultural) são termos imbrincados e não dissociados. Para o autor, a presunção da superioridade dos Estados-nação ocidentais foi um pensamento doutrinário que fundamentou o imperialismo colonialista e a expansão dos domínios daqueles. A crítica de Kubrick ao projeto moderno civilizatório está justamente endereçada a este Estado perverso e ao seu tom imperialista e totalitário, um tom de dominação que está por trás dos discursos das guerras.

Alisson Gutemberg<sup>24</sup> aponta em *Nascido para Matar* (1987), penúltimo filme de Kubrick, um exemplo da crítica a este Estado totalitário fundado com o projeto moderno. A partir do olhar para o treinamento de um grupo de soldados para a Guerra do Vietnã, Kubrick denuncia a promoção de uma ideologia que termina por anular o sujeito ao destruir as suas individualidades. A sequência de abertura do filme (Figura 8) é composta por várias tomadas em que jovens americanos sentados numa cadeira de barbeiro têm suas cabeças raspadas, uma por uma. A sequência, composta pelas imagens das cabeleiras sendo destruídas, marca um ritual no qual a vida anterior daqueles jovens é deixada para trás e, a partir daquele momento, eles perderão suas identidades e ganharão novas, passando a ser chamados por apelidos ou códigos.

**Figura 8** – Em *Nascido para Matar*, jovem americano tem a cabeça raspada.



Fonte: *Full Metal Jacket* (1987), cena 41s.

**Figura 9** – Em *Laranja Mecânica*, Alex é submetido ao Tratamento Ludovico.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 18min 43s.

A promoção de uma uniformidade demarcada pela ausência dos cabelos e uso do uniforme indica a estratégia da padronização, uma medida facilitadora do controle

<sup>24</sup> In: CONGRESSO UFBA 75 ANOS. 2021. Salvador: *O Cinema de Kubrick: 3 olhares* (Mesa temática). Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TUoigZKv0Z4>>.



e organização para fins de dominação. Esta padronização mostra-se também na adequação (ou homogeneização) de diferentes culturas (representada pelas diferentes etnias dos jovens) a um determinado paradigma específico e totalitário. Michel Foucault, em *Vigiar e Punir*, denuncia este aspecto totalitário assumido pelo Estado-nação moderno no processo de “fabricação” de um soldado a partir de um indivíduo:

[...] o soldado tornou-se algo que **se fabrica**; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a **máquina** de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas; lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo, se assenhoreia dele, dobra o conjunto, torna-o perpetuamente disponível, e se prolonga, em silêncio, no **automatismo** dos hábitos; em resumo, foi “expulso o camponês” e lhe foi dada a “fisionomia de soldado”. (FOUCAULT, 1999, p. 117, grifos nossos)

Esta anulação da individualidade do sujeito é vista também em *Laranja Mecânica*. O tratamento Ludovico, no qual Alex é submetido (Figura 9), reflete também o projeto modernista de dominação e anulação do sujeito e a determinação do fim de sua vida pregressa. Reflete também a crença na ciência como solução de todos dos problemas da humanidade. Na distopia de Kubrick, aos humanos é possível ser aplicado o mesmo *modus operandi* das máquinas, como numa estratégia de “mecanização da laranja”.

A crítica ao paradigma da modernidade encontra-se abordado em todas as suas facetas nos filmes de Kubrick, e é dentro deste ponto de vista crítico que sua obra se insere: Está no ideal racional e cientificista em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968); Está na consolidação do Estado-Nação em cuja base está a centralização e monopólio da força e do poder<sup>25</sup> em *Dr. Fantástico* (1964); Está nos discurso de guerra em *Glória Feita de Sangue* (1957) e *Nascido para Matar* (1987); Na ideia do trabalho enquanto elemento central da sociedade<sup>26</sup> em *O Iluminado* (1980)<sup>27</sup>; No modelo

<sup>25</sup> Conceito em Weber, 2013.

<sup>26</sup> Conceito em Arendt, 2007.

<sup>27</sup> Saçachima (2007), utiliza o filme *O Iluminado* (1980) para fazer uma abordagem da violência deflagrada pelas condições do trabalho liberal burguês advindas da modernidade. No filme, o personagem Jack, professor desempregado, aceita um trabalho como zelador num suntuoso hotel de montanha fechado durante o inverno. Sua esposa também trabalhará monitorando diariamente as máquinas e aquecedores do hotel. O trabalho operário de ambos “sustentarão” o baile dos fantasmas

burguês de família em *Lolita* (1962) e *De Olhos bem Fechados* (1999). Mas é em *Laranja Mecânica* que Kubrick vai olhar para as consequências deste projeto de modernização tendo como foco desse olhar a cidade enquanto metrópole, importante advento da modernidade<sup>28</sup>. Utilizando o personagem Alex enquanto pivô, Kubrick vai criticar o paradigma que o pensamento científico inaugura, que tem a ciência enquanto pilar principal deste processo de racionalização. Em entrevista a *Ciment* (2017, p. 114), o diretor diz que “a ciência é potencialmente bem mais perigosa que o Estado, pois tem um efeito bem mais duradouro”.

Em *Laranja Mecânica*, o personagem Alex se apresenta como um jovem moderno habitante da metrópole, cuja necessidade de socialização é ajustada na configuração de sua gangue e seus signos próprios (vestimentas, linguajar particular). É filho de pais que se deslocam diariamente para o trabalho e que mal se encontram com ele (a mãe trabalha numa fábrica). Os mecanismos de educação destinados a Alex são assumidos pelo Estado: a escola, o reformatório, o inspetor correcional que tem livre acesso ao seu lar (a mãe de Alex inclusive entrega-lhe a chave da casa), o que representa a intervenção do Estado na esfera privada, pontos que serão mais discutidos à frente. Kubrick revelou a *Ciment* (2017, p. 111) que almejava um determinado efeito cômico para Alex, e que para isso seria importante que o personagem “passasse a imagem de uma criança mimada que vivesse no seio de uma sociedade totalitária completamente corrompida”. Esta foi a imagem simbólica perseguida pelo diretor na composição da personagem.

Um pessimismo permeia todas as camadas da obra de Kubrick e ganha contornos bem definidos em sua crítica ao projeto moderno civilizatório. Há nesta visão pessimista um discurso de que o avanço da tecnologia é acompanhado por um paralelo retrocesso nas relações humanas. Para o cineasta, o progresso tecnológico advindo com a modernidade não foi acompanhado por um progresso moral. O sonho de que, com o pensamento racional e o conhecimento científico, a humanidade seria livre de todos os problemas sempre foi vista com ceticismo por Kubrick, e isto foi traduzido explicitamente em seus filmes. Talvez o mais emblemático seja a sequência

---

da alta sociedade da década de 20 no salão principal do hotel. E as condições deste trabalho serão a causa da destruição de Jack e sua família.

<sup>28</sup> Na obra *Passagens*, Walter Benjamim refere-se à metrópole como a consolidação do modelo de cidade como conhecemos hoje, fundado no século XIX, com ruas de asfalto, iluminação elétrica, prédios industrializados, lojas de departamento, etc. Para o autor a metrópole é um dos principais adventos da modernidade.

inicial de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, intitulada: *A Alvorada do Homem*. Nela, o primata ancestral humano descobre seu primeiro instrumento tecnológico, uma arma, para em seguida, matar um semelhante de outro grupo.

#### 1.2.4 O fascínio pelo século XVIII

Mas se a crítica de Kubrick é endereçada ao projeto que funda a Modernidade, está no século XVIII, o “século das luzes”, época do Iluminismo, ou ainda, a idade da razão, o epicentro do pensamento racional que deu origem a este mundo moderno. Referências ao século XVIII estão em muitos filmes de Kubrick: Em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, na decoração do quarto onde astronauta Dave idoso aguarda a morte; Em *Laranja Mecânica*, na vestimenta utilizada por Alex ao passear numa galeria, no afresco do teto do teatro onde acontece a luta contra a gangue de Billy Boy, e nas roupas do público que aplaude a cena de sexo no final; Em *De Olhos Bem Fechados*, um figurino do século XVIII é oferecido ao personagem Bill pelo dono da loja de fantasias; Em *Lolita*, no quadro em que Quilty se esconde para não ser baleado por Humbert; O filme *Barry Lyndon* se passa todo no século XVIII e traz o elemento luz como fundamento de sua concepção visual.

Kubrick referia-se com frequência a este período, onde considerava estar o cerne dos problemas sociais do mundo ocidental. Para o cineasta, a presunção fundada com a idade da razão cegou o homem a respeito de sua própria natureza, fraca e dualista. E esta cegueira o fez acreditar que a causa de toda a crise reside nas estruturas sociais e não na fragilidade do próprio homem (CIMENT, 2017).

Duas revoluções fizeram com que o século XVIII representasse um divisor de águas na história da humanidade: na França, a Revolução Francesa, que impulsionou a burguesia fazendo ruir a histórica estrutura social aristocrática, e na Inglaterra, a Revolução Industrial, que impulsionou o capitalismo e alterou substancialmente os modos de produção, mudando as relações de trabalho e, por conseguinte, as relações sociais. A era que nasce nesta divisão de águas é a Modernidade, fundada nos ideais iluministas, que rompeu com o pensamento medieval de um universo controlado pelo poder divino. A razão, que operava no âmbito da consciência humana, descartava a necessidade de um Deus onipotente presumindo emancipar assim o homem das

amarras da superstição e do obscurantismo. A humanidade fundava um novo marco histórico no qual o passado, agora superado, precisava ser negado. A Modernidade marcava uma espécie de tábula rasa da história da humanidade, que com o auxílio da razão e da ciência, desenharia sua nova era.

Para Hobsbawm (1977), a força do Iluminismo derivou, sobretudo, do progresso da produção e do desenvolvimento do comércio, e teve como suporte a racionalidade econômica e científica. O autor ressalta inclusive que, as figuras públicas tidas como notáveis na época eram justamente as que reuniam, além das qualidades relacionadas ao espírito científico, as provenientes do êxito mercantil e financeiro: grandes administradores, fabricantes, empresários, profissionais liberais e negociantes bem sucedidos. Este novo paradigma representava um rompimento com uma ordem política, social e econômica vigente representada pelo antigo regime monárquico<sup>29</sup> e tinha por objetivo a implementação dos ideais liberais burgueses forjados sob o rótulo da “libertação” dos seres humanos.

No artigo *Mal-Estar na Modernidade* (1997), Sérgio Paulo Rouanet salienta que este projeto iluminista de emancipação da humanidade reunia valores e ideais concentrados em três eixos: o racionalismo (fundado na crítica da religião e das tradições herdadas), o individualismo (voltada à autonomia do homem e seu desprendimento da antiquada cosmovisão comunitária) e o universalismo (baseado na crença de uma suposta cultura universal e na eliminação dos particularismos locais, tidos como obstáculos à integração universal).

A respeito do universalismo, Bálint Urbán, em seu artigo *A crítica da modernidade de Adorno, Foucault e Agamben* (2017), comenta que o pensamento iluminista, com a sua crença em conceitos e valores universais, empenhou-se na idealização de uma suposta totalidade homogênea, sintética e uniformizada, e por conseguinte, no domínio (ou eliminação) de tudo o que for diferente, anormal, e portanto considerado irracional. As ferramentas para a consecução deste objetivo seriam a razão, a técnica e a ciência. O autor comenta que filósofos do pós-guerras expuseram a vertente negativa da utopia da modernidade. Pensadores como Hannah

---

<sup>29</sup> O autor, entretanto, faz a ressalva de que, fora da Inglaterra, alguns pensadores europeus, iluministas mais moderados, ainda depositavam sua crença nos antigos regimes que se mantiveram fortes por longos períodos às custas daqueles pensamentos.

Arendt<sup>30</sup>, Isaiah Berlin<sup>31</sup>, Theodor Adorno<sup>32</sup>, Max Horkheimer<sup>33</sup> e Zygmunt Bauman<sup>34</sup> traçaram uma linha evolutiva que ligava o Iluminismo aos nossos atuais modos de ser, pensar e agir, e também, aos regimes totalitários responsáveis pelo extermínio de pessoas em escala industrial durante a Segunda Grande Guerra.

A exposição dos contrassensos da razão sempre esteve presente na filmografia de Kubrick que parece o tempo inteiro criticar as convenções sociais fundadas numa suposta racionalidade. Surge daí o sardônico, o ácido, o cínico: Em *Barry Lyndon*, Redmund aceita conscientemente o mesmo jogo duelista “heroico” que pôs fim à vida de seu pai. Em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, um tripulante lê calmamente as longas instruções do banheiro antes de utilizá-lo. Em *Glória Feita de Sangue*, o veredicto que decretou a execução dos soldados expõe as contradições constantes na ética moderna; Os protocolos seguidos à risca pelo Chefe da Guarda da prisão em *Laranja Mecânica* os denunciam como uma figura patética e alienada cuja única premissa é seguir a burocracia inerente ao seu cargo; Em *Doutor Fantástico*, são exatamente os protocolos de segurança os disparadores desgraça final, o holocausto nuclear mundial. Em *Nascido para Matar*, nos discursos sobre heroísmo está o fundamento responsável pelo preparo dos jovens para a batalha. Kubrick parece tomar distância destas situações para poder rir delas, expondo assim todo o ridículo, a insensatez e o absurdo que daí emanam. Para Kubrick, a vida na sociedade moderna terminou por fundar um conjunto de códigos e regras convencionadas que beiram uma grande encenação, o *nonsense* e o irracional. E é seu dever recortar estes fragmentos da realidade e expô-los no seu “palco”, a tela emoldurada por sua visão distanciada, para rir deles em seguida. Estas convenções sociais, na visão pessimista do diretor, camuflam uma grande evidência, a de que somos apenas animais em busca da satisfação dos prazeres imediatos. A incongruência entre o idealismo racional e as próprias limitações físicas surge de modo latente em seus filmes na forma de repressão (ou evasão) dos desejos e impulsos. É o que Alex de *Laranja Mecânica*,

---

<sup>30</sup> Hannah Arendt (Hanôver, Alemanha, 14/10/1906 – Nova York, E.U.A, 04/12/1975) – Filósofa e teórica política contemporânea.

<sup>31</sup> Isaiah Berlin (Riga, Letônia, 06/06/1909 – Oxônia, Reino Unido, 05/11/1997) – Teórico social e político.

<sup>32</sup> Theodor Adorno (Frankfurt, Alemanha, 11/09/1903 – Visp, Suíça, 06/08/1969) – Filósofo, sociólogo e musicólogo.

<sup>33</sup> Max Horkheimer (Zuffenhausen, Alemanha, 14/02/1895 – Nuremberg, Alemanha, 07/07/1973) – Filósofo e sociólogo.

<sup>34</sup> Zygmunt Bauman (Poznan, Polônia, 19/11/1925 – Leeds, Reino Unido, 09/01/2017) – Filósofo e sociólogo.

Jack Torrance em *O Iluminado*, General Buck em *Doutor Fantástico*, Bill Harford em *De Olhos Bem Fechados*, Humbert em *Lolita*, personagens principais de seus filmes, têm em comum.

Para Kubrick, a sociedade ocidental, que se fundou na razão metaforizada pelas luzes do século XVIII parece ter se perdido (ou se alienado) em meio à ilusão do racionalismo. E o diretor mostra em todos os seus filmes, de um modo cômico beirando o farsesco, que não há nada mais irracional do que a tentativa de cumprimento destas racionalidades. Talvez por isso tenha sido um recluso. Não é possível imaginar a figura de Kubrick fazendo parte das convenções sociais que tanto denunciava.

### 1.2.5 O pensamento de Freud

A questão da luta constante entre a razão e os desejos represados em prol da vida em sociedade remete de imediato ao nome de Sigmund Freud<sup>35</sup>, sobre quem Ciment (2017) salienta como uma grande influência na obra de Kubrick. Em trechos de entrevistas concedidas pelo diretor, ele recorre a pensamentos do pai da psicanálise, entre os quais: “Freud faz uma observação interessante quando diz que o inquietante é a única impressão que a maioria das pessoas sente de maneira mais forte na arte ou na literatura do que na vida”. (CIMENT, 2017 p. 158) O diretor se referia ao artigo *Inquietante (Das Unheimliche)*, 1919), uma incursão de Freud no campo da Estética (aqui concebida enquanto teoria das qualidades do sentir). “Inquietante” é a sensação de incômodo, angústia e inquietude experimentada por qualquer ser humano ao se deparar com algo que lhe é familiar mas, repentinamente, tem seu sentido invertido e passa a lhe soar não familiar (infamiliar<sup>36</sup>), estranho, vindo conseqüentemente a despertar angústia, apreensão, repulsa e até o horror. O diretor comenta que a tentativa de alcance deste efeito foi o que lhe moveu a querer filmar uma história pertencente ao gênero do suspense em *O Iluminado* (1980).

<sup>35</sup> Sigmund Freud (Příbor, República Tcheca, 06/05/1856 – Londres, Reino Unido, 23/09/1939) – Neurologista e psiquiatra, é considerado o pai da psicanálise.

<sup>36</sup> O termo “infamiliar” foi utilizado pela mais recente tradução do livro de Freud, de 2019 (FREUD, S. *O Infamiliar*. Obras Incompletas de Sigmund Freud. Edição Bilingue. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019)

O aspectos abordados neste artigo de Freud muito já foram e vêm sendo utilizados pela literatura de horror e, no caso em questão, pelo cinema dos gêneros de suspense e terror. Trata-se do horror sugerido, não explícito, em que nossa mente se incumbe de preencher as lacunas visuais deixadas pelo filme (ou pelo livro) com o que de mais angustiante temos em nossas memórias recalçadas no nível inconsciente. Através deste processo, o conhecido torna-se desconhecido, e é justamente aí onde vai operar o efeito do horror. Este recurso fora aplicado com maestria por Kubrick em sua adaptação do livro de Stephen King, e também em vários outros dos seus filmes. De acordo com o artigo de Freud, este mesmo efeito se dá com relação aos autômatos (ou robôs), criaturas artificiais que aparentam ter vida (em nosso caso, o computador HAL, de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, é um exemplo), causando-nos assim esta sensação de incômodo na medida em que eles nos provocam a sensação de deslocamento da percepção da realidade. Freud aponta que o efeito pode também ser provocado pelo uso de máscaras na medida em que também promovem este deslocamento da percepção do real. Talvez derive daí uma certa fixação do cineasta pelas máscaras, tão presentes em quase todos os seus filmes (as máscaras dos *droogs* em *Laranja Mecânica*, a máscaras do ritual orgiástico de *De Olhos Bem Fechados*, as máscaras dos fantasmas em *O Iluminado*).

Outro indício da inclinação de Kubrick pelo pensamento freudiano foi a escolha de levar às telas *Breve Romance de Sonho* (1926), romance de Arthur Schnitzler, escritor austríaco considerado pelo próprio Freud como seu duplo<sup>37</sup>. O filme resultante, *De Olhos Bem Fechados* (1999), derradeiro na carreira do cineasta, é para Droguett (2014), uma espécie de adaptação do referido ensaio, *O Inquietante*. A atmosfera onírica do filme traz justamente a ideia de sonho enquanto escape dos desejos reprimidos.

Ciment (2017) traz ainda o depoimento do produtor James B. Harris, com quem Kubrick trabalhou em muitos de seus filmes e lhe indicou a leitura de *Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise*, de Freud. A justificativa da indicação do livro seria a preocupação do cineasta com o comportamento dos personagens no contexto de uma história a ser contada, uma sugestão compreensível vindo de um espírito perfeccionista.

---

<sup>37</sup> Registro constante numa correspondência de Freud ao escritor Arthur Schnitzler (In: TAVARES, 2017).

Mas é no ensaio *O Mal-Estar da Cultura (1930)*<sup>38</sup> onde mais encontramos conceitos abordados por Kubrick em sua filmografia. Rouanet (1997) faz uma abordagem deste célebre ensaio que vale a pena aqui ser ressaltado por trazer uma congruência aos aspectos levantados sobre o pensamento de Kubrick. Para o autor, Freud foi um homem do Iluminismo, pois seu pensamento demonstra uma convergência com os pensadores do século das luzes na medida em que entende a ciência enquanto suporte do desenvolvimento da humanidade, e que põe-se no combate à ilusão e à superstição proporcionadas pela religião e pelos obscurantismos. Ainda, assim como os pensadores iluministas, o pai da psicanálise empreendeu um combate à tradição e, em seus estudos, partiu da premissa da universalidade da natureza humana.

Rouanet (1997) parte da premissa de que, se o mal-estar é causado pelo desconforto do indivíduo pelo sacrifício de suas pulsões ao adequar-se à vida em sociedade e este mal-estar esteve sempre presente em todas as civilizações na história, pode-se falar num mal-estar na modernidade, no qual o ressentimento contra a civilização é voltado contra o modelo civilizatório cuja origem está no Iluminismo. Para o autor: “O mal-estar na modernidade é a expressão psíquica do Contra-Iluminismo atual. Ele se traduz na rejeição global de todo o projeto iluminista.” (ROUANET, 1997, p.9)

Kubrick, assim como Freud, acreditava que a civilização moderna criou para a humanidade uma barragem artificial contenedora das pulsões e instintos represados pela ilusão do racionalismo humano, que tudo seria capaz. E neste aspecto, vale aqui trazer o pensamento de Nietzsche<sup>39</sup> em sua obra *Genealogia da Moral*, escrita em 1887, que contém o princípio desta noção de crítica à uma cultura fundada com a modernidade. O filósofo, como nenhum outro, foi pioneiro na sondagem do coração humano voltada à descoberta dos motivos ocultos e mecanismos que levam os seres humanos a pensar e agir. Sua oposição ao cristianismo (que pressupunha um laço entre os seres humanos e o divino) e à moral da civilização ocidental (forjada de acordo com interesses das classes dominantes) encontram-se nas bases do

---

<sup>38</sup> Este título *O Mal-estar na Cultura* provém das edições mais recentes em língua portuguesa da obra traduzidas diretamente do original alemão *Das Unbehagen in der Kultur*, diferente das edições feitas a partir de traduções do inglês, que traziam em seu título *O Mal Estar na Civilização*.

<sup>39</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche (Röcken, Alemanha, 15/10/1844 – Weimar, Alemanha, 25/08/1900) – Filósofo, filólogo e crítico cultural cuja obra caracterizou-se sobretudo pelo aspecto antidogmático.



pensamento freudiano, e são, para o filósofo, fatores que contribuem para a decadência do homem, mais do que para sua prosperidade. Para ele, o homem é apenas uma espécie animal entre todas as outras, devendo aceitar esta sua condição.

Neste contexto, o Alex de *Laranja Mecânica* se mostra como aquele que quer a todo custo romper as paredes desta barragem artificial e dar vazão às suas necessidades imediatas e naturais, subvertendo a moral vigente, transgressão liberta da valoração cultural na qual é atribuído o bem ou o mal.

O choque natureza e cultura tão presente na obra de Kubrick tem sua mais perfeita metáfora no talvez mais nietzschiano filme do diretor, *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Na primeira sequência do filme, a imagem do monólito negro, com suas formas retas e geométricas, tenta impor a ordem num ambiente natural, de paisagem orgânica e irregular. Desta eterna luta, que para o diretor, sintetiza a odisseia da humanidade, do seu alvorecer aos auspícios da ida além do infinito, resulta sempre a violência advinda desse choque constante.

### 1.2.6 O teatro e o espetáculo

Ciment (2017, p. 57) enfatiza a grande referência que o teatro e o espetáculo tiveram para a obra de Stanley Kubrick e enumera cenas em que essa particularidade se faz presente:

Teatro no exército com a cantora em *Glória Feita de Sangue*, representação dramática na escola de *Lolita*, concerto e passes de mágica em *Barry Lyndon*, bonecas, marionetes, manequins em *A Morte Passou por Perto*, e *Laranja Mecânica*. *Barry Lyndon* inteiro pode ser visto como a pintura de uma sociedade em representação: festas e refeições, cerimônias e encontros obedecem a regras e rituais estritos. A própria guerra é a expressão de uma violência coreografada: os soldados avançam e recuam como autômatos seguindo um desenho cujo sentido hoje nos escapa.

Mas é justamente em *Laranja Mecânica* onde esta recorrência estilística do cineasta se mostra com mais força: Alex dirige-se diretamente ao espectador para apresentar a sua história como um mestre de cerimônias e, ao mesmo tempo, “atua”

nesta história; a briga entre duas gangues rivais se dá no palco de um teatro abandonado; as visões de Alex ao ouvir a *Nona Sinfonia* de Beethoven remetem à representação de personagens icônicos do cinema (Drácula, Calígula, um centurião romano); a cena em que Alex faz sexo com duas garotas em seu quarto remete à estilização evocada em um teatro de fantoches e a cena em que a gangue espanca um mendigo evoca o teatro de sombras; o tratamento no qual Alex é submetido tem como ferramenta principal o cinema e a demonstração do resultado deste tratamento se dá no palco de um teatro; e a cena final do filme mostra Alex fazendo sexo com uma mulher em meio aos aplausos de uma plateia que o assiste.

Para o autor, o cineasta, em seus filmes, utilizou o teatro, o espetáculo e a representação como veículo para proporcionar uma crítica de forma distanciada e frustrar uma identificação por parte do público. Mas também, para interrogar a própria função do espetáculo dentro da sociedade moderna. No entanto, ao fazer uso dos elementos do espetáculo, Kubrick terminou por expor a relação ambígua que mantinha com essa cultura, reconhecendo a sua importância mas, ao mesmo tempo, questionando a facilidade que ela tem em levar o espectador ao escape da realidade rumo à ilusão.

Além de um recurso ao distanciamento e não identificação por parte do público, podemos enxergar esta presença do teatro e do espetáculo também sob outro prisma, o da *Sociedade do Espetáculo*, conceito desenvolvido no livro homônimo escrito por Guy Debord, que considera o espetáculo um fenômeno típico do mundo moderno capitalista. Para o autor: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação.” (DEBORD, 2003, p. 13)

Todavia, compor uma obra utilizando elementos ou recursos do universo do teatro em qualquer momento fez parte da ideia do diretor, que talvez tivesse muita propriedade dos conceitos da linguagem teatral justamente para demarcar bem o campo estético que desenhara para si. Para Kubrick, a forma narrativa do cinema foi bastante cerceada com o advento da chegada do som no cinema, sobre o que, afirmava: “Mas quando o som chegou, os filmes tornaram-se peças de teatro e, no essencial, continuam a ser”. (CIMENT, 2017, p. 218). Embora sempre admitisse a tênue fronteira entre as linguagens do teatro e do cinema, operar num campo onde se

encontram estas duas manifestações artísticas sempre foi uma possibilidade rechaçada pelo cineasta, que defendia a necessidade de afirmação de um repertório específico e de uma linguagem própria do cinema, algo que ele considerava existir de modo mais demarcado durante a fase do cinema mudo, quando a imagem preponderava sobre o textual e as várias formas possíveis de se contar uma história terminavam por se mostrar muito distantes das utilizadas pelo teatro (os vários recursos visuais utilizados pelo cinema mudo, incluindo aí as placas informativas e a narração em *off*). Para o diretor, “Em todos os filmes, quase tudo é dramatizado e quase nada é ilustrado com mais leveza, apresentado com mais simplicidade. Isso só o cinema mudo realizou, e também os filmes publicitários na televisão. Em trinta segundos, se passa uma ideia visualmente.” (CIMENT, 2017, p. 150)

Talvez daí venha a aposta de Kubrick na produção de sentido com o recurso da *mise-en-scène*. Em outras palavras, trazer informações à sua narrativa não somente através do textual (da relação dialógica entre as personagens) mas também através dos cenários, figurinos, da direção de arte, dos enquadramentos e movimentos de câmera. A este respeito, basta lembrarmos do filme anterior à *Laranja Mecânica*, a ficção científica *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), cuja linguagem visual predomina por toda a narrativa. No entanto, muitos recursos possibilitados pela chegada do som no cinema também foram explorados pelo diretor como importantes ferramentas para a produção de sentido: trilha sonora, efeitos sonoros, e a narração em *off*.

### **1.2.7 A estrutura hegeliana do pensamento do diretor**

Há um certo historicismo na visão sistêmica de Kubrick a respeito do mundo e da sociedade. O conhecimento da história e seus desdobramentos políticos sempre foram temas abordados com muita propriedade pelo diretor, que utilizava seus personagens como peças que sentem os efeitos das mudanças dos sistemas sociais em suas diversas épocas. Em sua filmografia, Kubrick abordou desde a pré-história da humanidade à ida do homem às fronteiras do infinito, passando pelo século XVIII ao XXI. Sob este prisma, *Laranja Mecânica* se mostra como a distopia que reflete o pessimismo do diretor num futuro hipoteticamente vislumbrado. Alex, é um integrante daquele mundo, uma peça de peão no meio do tabuleiro social no qual operam forças

alheias à sua vontade, mas que lhe exercem forte influência. Este, inclusive, é um importante dado que sinaliza uma forte característica desta personagem, que move-se condicionado pelo ambiente social que o cerca.

Ao comentar sobre a marca pessoal do cineasta, Ciment (2017, p. 44) afirma que “a abordagem de Kubrick é centrípeta, está fundada na concentração e visa a criar um sistema autárquico. Cada obra remete à precedente”. Para sustentar este argumento, o autor lembra-nos de passagens dos filmes do cineasta que remetem-se uns aos outros: O personagem Quilty em *Lolita* (1962) cita a frase “Eu sou Spartacus!” do filme anterior do diretor, *Spartacus* (1960); a explosão do mundo ao final de *Dr. Fantástico* (1964) é um prenúncio do próximo filme, *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968); o figurino vitoriano do público que aplaude Alex ao final de *Laranja Mecânica* (1971) seria um anúncio da próxima realização do diretor, um filme de época, *Barry Lyndon* (1975). Para o autor, não se tratam de simples referências à sua própria filmografia, mas uma espécie de “fechamento sobre si mesmo”, uma “vontade totalizadora”, no mesmo sentido em que Hegel se refere a um fim da arte ou a um fim da história. Dessa forma, é ressaltada a proximidade da poética do cineasta com o sistema fundado pelo filósofo, fato que atesta a impossibilidade da compreensão da obra do diretor a partir da ótica de apenas um de seus filmes, sem considera-lo inserido no contexto total de sua filmografia. É apenas possível entender a obra do cineasta, se esta for abordada em sua totalidade:

Aqueles que pensaram ser possível identificar Kubrick com *Laranja Mecânica* terão de mudar de opinião. A negação irascível ali expressa não podia se tornar um estereótipo, já que exprimia um pessimismo fundamental, uma nostalgia oriunda de uma reflexão sobre a história. (CIMENT, 2017, p. 45)

Faz-se aqui necessário um breve olhar sobre este pensamento hegeliano. Na abordagem do filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel<sup>40</sup> feita por Bertrand Russell em *História da Filosofia Ocidental* (1957), o autor traz algumas características pessoais daquele filósofo que, em nosso caso, torna-se pertinente que sejam salientadas enquanto características comuns ao cineasta Stanley Kubrick, são elas: opiniões

---

<sup>40</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart, Alemanha, 27 de agosto de 1770 – Berlim, Alemanha, 14 de novembro de 1831) – Filósofo do século XVIII autor da obra *Fenomenologia do Espírito* (1807), um marco da filosofia ocidental.

formadas a partir de uma intelectualização do que inicialmente lhe havia parecido uma percepção mística, a admiração pela figura histórica de Napoleão, a importância atribuída à lógica, e o uso da racionalidade como condição indispensável para a compreensão do real.

Russel (1957) explica que, no sistema de pensamento hegeliano, a opinião da realidade vai se desenvolvendo progressivamente a partir da correção de erros anteriores. Estes erros acontecem por conta de uma conclusão precipitada a respeito de algo preconcebido como finito ou limitado a si mesmo. Daí a necessidade de abordagem do todo. O autor comenta que, no pensamento de Hegel, “a aparente subsistência própria das coisas finitas parecia-lhe ser uma ilusão; nada, afirmava ele, é última e completamente real, exceto o todo” (RUSSEL, 1957, p. 632). Parece interessante aqui fazer uma correlação desta afirmação com a forma com que Kubrick inicia as sequências na maioria de seus filmes: parte de um detalhe aparentemente autoexplicativo (o rosto de um jovem, as migalhas de um mendigo ou o detalhe da pintura num teto) e vai afastando a visão aos poucos até que aquele detalhe se revele enquanto parte de um sistema, que por sua vez, faz parte de um outro, até chegar ao Todo. Esta é a forma como se sucedem as suas sequências filmadas, sobretudo na primeira parte de *Laranja Mecânica*.

Este pensamento corresponde a um sistema dialético que, por sua vez, compreende as noções de tese, antítese e síntese. A tese é a primeira afirmação. A antítese, a negação desta primeira afirmação. E a última, síntese, a fusão das duas anteriores (tese + antítese) que, em seguida, tornar-se-á uma nova tese, dando prosseguimento a este processo *ad infinitum*. Cada fase posterior desse sistema compreende todas as fases anteriores. Nenhuma é substituída, pois têm seus devidos lugares no Todo. O conhecimento somente será adquirido se todas essas fases forem percorridas, uma por vez, mantendo o processo em seu movimento tríplice:

O conhecimento, como um todo, tem seu movimento tríplice. Começa com a percepção sensorial, na qual há apenas a consciência do objeto. Depois, através da crítica cética dos sentidos, torna-se puramente subjetivo. Por fim, chega à etapa do conhecimento de si mesmo, em que o sujeito e o objeto não são distintos. Assim, o conhecimento de si mesmo é a forma mais elevada de conhecimento. (RUSSEL, 1957, p. 635)

O autor comenta ainda que, para Hegel, a história do mundo repete as transições da dialética, e assim, dá unidade e sentido às revoluções sofridas pelos assuntos humanos:

[...] a perfeição lógica consiste em ser um todo estreitamente ligado, sem arestas partidas, sem partes independentes, mas unidas, como um corpo humano, ou, melhor ainda, como uma mente razoável, num organismo cujas partes são interdependentes e agem todas juntas tendo em vista um único fim. (RUSSEL, 1957, p. 636)

Entenderemos melhor o percurso criativo de Kubrick se o abordarmos dentro deste pensamento, assim como compreendemos melhor o seu filme *Laranja Mecânica* e, por conseguinte, seu personagem central, *Alex*. São partes componentes de um sistema que compreende subsistemas, cada qual com o seu devido lugar dentro de um Todo.

É importante ressaltar contudo que, quando se fala sobre a estrutura hegeliana do pensamento de Kubrick, não se quer aqui caracterizar toda a obra do cineasta enquanto hegeliana. Longe disso. Quem assiste a *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), por exemplo, e tentar definir a poética de Kubrick a partir apenas deste filme, incorrerá no equívoco de caracterizá-la dentro numa perspectiva unicamente nietzschiana, pois há nele referências diretas ao pensamento de Nietzsche: a “vontade de potência” inerente ao homem enquanto a necessidade de criação, de transformação, de “ir-além” (noção do *Übermensch*, o “além-homem”, constante no livro do filósofo, *Assim Falava Zaratustra*, título também da música de Richard Strauss<sup>41</sup>, usada como tema no próprio filme); a expansão do universo decorrente das forças que operam neste “ir-além”; a crença no princípio pré-socrático da geração e corrupção de todas as coisas e, na cena do renascimento do astronauta Dave na forma de uma criança-estrela (Figura 10), a referência direta à noção da repetição dos ciclos do universo e do eterno retorno do mesmo. Quem imagina, por conta deste filme, ser a obra de Kubrick essencialmente nietzschiana, verá o seu filme posterior, *Laranja Mecânica* (1971), assumir a função de antítese. Nele, o sistema dialético de

---

<sup>41</sup> Richard Strauss (Munique, Alemanha, 11/06/1864 – Garmisch-Partenkirchen, Alemanha, 08/09/1949) – Proeminente compositor do período romântico alemão, tornado célebre por óperas como *Salomé* (1905) e pelos poemas sinfônicos, como *Assim Falou Zaratustra* (1896).

Hegel é evocado. Este aspecto será retomado no próximo capítulo, mas cabe aqui salientarmos como Kubrick parece brincar ao fazer com que *2001: Uma Odisseia no Espaço* esteja compreendido “dentro” de *Laranja Mecânica* inclusive em passagens do filme, seja na fala dos personagens (a exemplo do mendigo que reclama sobre os homens que giram no espaço) ou no disco da trilha sonora de *2001* à venda numa loja visitada por Alex (Figura 11).

**Figura 10** - A criança-estrela ao final de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968)



Fonte: *2001: A Space Odyssey* (1971), cena 2h 20min 43s.

**Figura 11** – Disco de *2001: uma Odisseia no Espaço* à venda na loja visitada por Alex.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 26min 54s.

### 1.3. CONCEBENDO ALEX POR MEIO DE IMAGENS

Kubrick era, antes de tudo, um esteta, um diretor que pensava e se comunicava por intermédio de imagens. Seu histórico na fotografia muito contribuiu para esta propriedade. Seu raciocínio também se processava espacialmente e o xadrez, jogo pelo qual era apaixonado e passatempo preferido durante os intervalos de filmagens no set, reforçava ainda sua personalidade inclinada ao método e à lógica. Seus filmes, feitos com um primoroso rigor formal, refletiam sua forma de ver o mundo. Dizia:

O que há de melhor em um filme é quando o efeito é criado pelas imagens e pela música. A linguagem, quando a utilizamos, deve ser, claro, a mais inteligente e imaginativa possível, mas eu ficaria bem interessado em fazer um filme sem nenhuma palavra, se pudesse achar um meio de fazê-lo. Poderíamos imaginar um filme no qual as imagens e a música seriam utilizadas de maneira poética ou musical, no qual se faria uma série de enunciados visuais implícitos em vez de declarações verbais e explícitas. [...] se isso fosse feito, o cinema seria utilizado ao máximo.” (CIMENT, 2017, p. 121).

Entretanto, havia em suas escolhas estéticas, uma certa recorrência, a de preferir utilizar em seus filmes artefatos existentes do que ter que criar algo específico para eles. Dizia que se algo já existe e cabe perfeitamente bem para a ideia em questão, não fazia sentido ter que inventar algo novo em nome de uma suposta originalidade. Diane Johnson, escritora contratada para trabalhar como co-roteirista em *O Iluminado* revelou que Kubrick preferia adaptar uma obra literária a escrever uma história original. E ainda, que o diretor tinha preferências por livros que não fossem considerados obras-primas pela crítica, para que pudesse, em sua reescrita, torná-los melhores (CIMENT, 2017). Curiosamente, este tipo de escolha jamais implicou numa falta de originalidade mas, pelo contrário, foram a base para que o cineasta se apropriasse delas e impusesse assim sua marca pessoal. É conhecida sua desavença com Stephen King, autor da obra literária *O Iluminado* que nunca perdoara Kubrick pelas inúmeras modificações feitas na história original do livro ao ser transposta para a tela. Esta preferência pelo produto pronto também se aplicava na escolha dos atores. Kubrick escolhia seus atores após vê-los viver papéis semelhantes em filmes anteriores. No caso da escolha de Alex, não foi diferente. O diretor, quando assistiu ao filme *If* (1968) do diretor inglês Lindsay Anderson<sup>42</sup>, viu ali um Malcolm McDowell “pronto” para viver o protagonista de *Laranja Mecânica*.

### 1.3.1 Alex e a *mise-en-scène* de Kubrick

O filme *Laranja Mecânica* foi lançado no ano de 1971, quase dez anos após a primeira publicação da obra literária que lhe deu origem (em 1962). Em entrevista concedida a Ciment (2017), Kubrick disse que imaginou uma ambientação futurista para aquela história e para isso pesquisou ideias para os cenários em revistas de Arquitetura da época, levantando exemplares dos últimos dez anos de três revistas diferentes sobre o tema. E assim os espaços para as locações foram descobertos.

Apenas quatro dos cenários utilizados nas filmagens foram construídos especificamente para o filme (todos no interior de uma fábrica abandonada de Londres): o *Korova Milk Bar*, o vestiário da prisão, o hall entrada e o banheiro da casa

---

<sup>42</sup> No filme *If ...* (Reino Unido, 1968), o ator Malcolm McDowell interpreta o personagem Mick Travis, um jovem estudante rebelde e transgressor que lidera uma revolução num colégio tradicional inglês.



do escritor Sr. Alexander. Todas as demais locações foram realizadas tendo como cenário prédios reais da cidade de Londres, exemplares da Arquitetura Modernista (Figuras 12-15).

**Figura 12** - Projeto do arquiteto britânico Patrick Litchfield (1960) utilizado para a casa do escritor Alexander.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 09min 36s.

**Figura 13** – Pavilhão da Universidade Brunel de Londres, utilizada como o Centro Médico Ludovico.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 07min 21s.

**Figura 14** – Interior da Universidade Brunel, utilizado como o Hall de entrada do edifício onde mora Alex.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 29min 22s.

**Figura 15** - Conjunto habitacional Thamesmead na periferia de Londres, utilizado como ruas da cidade.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 33min 46s.

Essas construções eram prédios públicos, galerias comerciais, casas residenciais, construções arrojadas, definidas por formas básicas, geometrizadas sem decorativismos. Após o filme pronto, deu-se a impressão de que toda a cidade percorrida por Alex tivesse aquele mesmo padrão estético futurista, efeito alcançado com o artifício da montagem, a edição das cenas.

A pesquisa feita por Kubrick para encontrar os cenários do seu filme se mostrou acertada. De acordo com Harvey (2008), a partir da segunda metade do século XX,

revistas americanas populares sobre arquitetura moderna contribuíram para a difusão desse ideal estético de moradias voltado à classe média no qual as casas deveriam ser concebidas como “fábricas para a produção da felicidade”. Na Arquitetura Modernista, pertencente à era da indústria e das máquinas, a casa deveria ser concebida funcionalmente enquanto uma máquina de morar, e a cidade<sup>43</sup>, alçada ao status de metrópole, símbolo da modernidade, deveria ser pensada enquanto máquina de habitar.

Mas no que consistia essa Arquitetura Modernista e como se deu esta concepção? Em *História da Cidade* (2011), Leonardo Benévolo argumenta que o Modernismo representou a busca pela implementação de um novo paradigma de cidade, uma alternativa ao modelo tradicional que já não mais comportava mais as mudanças trazidas com a modernidade. O autor acentua que modificações cada vez mais rápidas e profundas foram produzidas no ambiente urbano, ocorridas porque os técnicos responsáveis pelas inovações tecnológicas no mundo moderno, voltados unicamente para os seus ofícios e sem ter a dimensão das consequências de seu trabalho, terminaram por proporcionar transformações no cotidiano de suas cidades. Estas transformações tornaram as cidades feias e desordenadas. Novidades como o telefone (1876), a fonte de eletricidade do dínamo (1869), a lâmpada elétrica (1879), o elevador (1885), o aço para a construção civil e as novas máquinas de produção nas indústrias (1856), o motor a explosão do automóvel (1885), foram inventos que contribuíram para um crescimento desordenado das cidades agravado ainda pelo surgimento de uma nova camada social operária e suas respectivas demandas. Tais mudanças foram geradoras de um caos urbano que terminaria por expor a ineficiência dos modelos tradicionais de cidades e de gestão destas cidades.

Coube então aos artistas uma importante missão, a de corrigir a imagem da cidade produzida pelo liberalismo econômico promovendo uma renovação do ambiente construído. Assim, do mesmo modo que os artistas plásticos da vanguarda (como os cubistas e os impressionistas) romperam com os modelos tradicionais de representação da realidade e de interpretação do mundo exterior, aos arquitetos coube a importante missão de conceber um novo modelo de cidade que também

---

<sup>43</sup> Argan (2006) salienta que o *Urbanismo*, enquanto disciplina voltada ao estudo e planejamento do desenvolvimento das cidades, foi uma ciência moderna fundada no século XIX, cujo objetivo era o de enfrentar, com o apoio de outras ciências (como a sociologia, a economia e a arquitetura) os problemas trazidos pela Revolução Industrial às cidades.

rompesse com as tradições. A nova arquitetura moderna deveria portanto refletir esteticamente este novo paradigma de sociedade, que espelhasse a evolução tecnológica, o advento das máquinas, a velocidade, e livrasse o homem do caos, implementando uma nova ordem no mundo. A Arquitetura Modernista pretendia ser um estilo que representasse os avanços tecnológicos e as grandes conquistas da humanidade, e deveria estar alinhado aos valores da modernidade (a pureza, o funcionalismo, a ordem) e ao ideal de progresso.

Harvey (2008) assinala todavia, que esta função “heroica” assumida pelos artistas, continha também em seu programa o princípio da “destruição criativa”, e cita o arquiteto modernista americano Frank Lloyd Wright<sup>44</sup>, cujo discurso defendia a responsabilidade do artista em perceber o espírito da época e iniciar o necessário processo da mudança. O autor explica que a exploração da estética como princípio norteador do progresso tem seu cerne no pensamento moderno a partir do século XVIII quando filósofos como Kant (e posteriormente Nietzsche) passam a defender a perigosa ideia de que o juízo estético devesse estar acima do juízo moral. Daí decorre a ideia do artista moderno enquanto o ser capaz de compreender os supostos valores universais e eternos e traduzi-los na forma de arte para a vida. À Arquitetura Modernista, compatível com o positivismo lógico vigente, era então atribuída uma aura de arte universal e definitiva, que presumidamente responderia às exigências de seu tempo, e estaria associada à valores associados à velocidade, à especialidade, à funcionalidade.

Há no Brasil um notável exemplo de como esse pensamento se refletiu. Deu-se na década de 60 com a construção de Brasília, projetada como a capital de um Brasil do futuro, cidade artificial criada em meio à natureza, que simbolizaria o domínio do homem sobre esta. Uma cidade que seguiria à risca os ideais divulgados na *Carta de Atenas*, um manifesto resultante do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna acontecido em 1933 elaborado por arquitetos e que definia todas as diretrizes para a configuração da cidade funcional moderna a ser aplicada internacionalmente. No documento, consta no trecho denominado “A Arquitetura e o Estado”:

---

<sup>44</sup> Frank Lloyd Wright (Wisconsin, EUA, 08/06/1867 – Arizona, EUA, 09/04/1959) – Célebre arquiteto americano, considerado um dos maiores de todos os tempos, e um dos percussores dos ideais modernistas. Foi o autor do primeiro Museu Guggenheim, fundado em 1937 em Nova York.

Os arquitetos, tendo a firme vontade de trabalhar no interesse verdadeiro da **sociedade moderna**, consideram que as academias, **conservadoras do passado**, negligenciando o problema da moradia em benefício de uma arquitetura puramente suntuária, **entram o progresso social**. Por sua apropriação do ensino, elas viciam desde a origem a vocação do arquiteto e, pela quase exclusividade que têm dos cargos do Estado, elas se opõem à penetração do **novo espírito, o único** que poderia vivificar e renovar a arte de edificar. (CIAM, 1933, p.37, grifos nossos)

Giancarlo Argan, em sua obra, *Arte Moderna* (2006), reforça que o termo “Modernismo” é na verdade um termo genérico, e expressa o esforço empreendido por correntes artísticas do final do século XIX e início do XX em interpretar, apoiar e acompanhar os ideais progressistas assumidos pela civilização industrial, principalmente no que diz respeito aos seus aspectos econômicos e tecnológicos. O autor ainda adverte que:

O *Modernismo* arquitetônico combate o ecletismo dos “estilos históricos”, não só por seu falso historicismo, como também pelo seu caráter oficial, que implica a ideia de uma cidade representativa da autoridade do Estado (ou da burocracia governamental); o que ele pretende, pelo contrário, é uma cidade viva, ligada ao espírito de uma sociedade ativa e moderna. A arquitetura não pode continuar vinculada a um repertório de formas agora despidas de significado, mas deve se adequar às novas formas por meio das quais a sociedade expressa seu sentimento do presente, às novas técnicas que refletem seu dinamismo interno. (ARGAN, 2006, p. 187)

Por trás do discurso progressista deste empreendimento estava também um discurso utópico com um pretense tom civilizatório que, com o auxílio da ciência e das máquinas, o homem poderia alcançar qualquer coisa. A cidade deveria refletir este pensamento e se configurar enquanto palco para a sociedade do futuro. Esta no cerne deste contexto o alvo da crítica de Kubrick, cético em relação aos valores da modernidade assim como aos remédios atribuídos às consequências desta. A cidade habitada por Alex deveria ecoar o espírito desta sociedade que se desenvolveu acreditando estar na máquina a solução para todos os problemas, inclusive os dos próprios seres humanos, mas que se perdeu no caminho. A cidade em que se passa a trama de *Laranja Mecânica* traz uma visão pessimista desse sonho, onde reina o caos, a sujeira, o vandalismo, e o descontrole.

Mas contrastando com as formas geométricas das edificações escolhidas para as locações do filme, estão os interiores destas edificações. Vemos neles a explosão das formas sinuosas, fálicas, sexuais, as cores vivas, vibrantes, cenários que beiram o excêntrico e o absurdo (Figuras 16 a 19).

**Figura 16** - Cenário criado para o *Lactobar Korova*.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 14min 04s.

**Figura 17** – Formas sinuosas e referências à Arte Contemporânea.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 26min 54s.

**Figura 18** - Interior da casa da Mulher dos Gatos.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 36min 32s.

**Figura 19** - Interior da casa do escritor Alexander.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 10min 01s.

De modo a fazer um contraste com o visual frio e geométrico dos espaços exteriores, Kubrick utiliza para os espaços interiores referências à Arte Contemporânea e à *Pop Art*<sup>45</sup>, com suas cores fortes e formas curvas, numa clara

<sup>45</sup> A **Arte Pop** ou **Pop Art** foi um movimento artístico surgido na Inglaterra nos anos 50 cujos temas centravam-se nos ícones da cultura de massa. Buscava o esvaziamento do sentido das imagens através da sua repetição obsessiva. O mais célebre artista pop, Andy Warhol (EUA, 1928 – 1987), pintou inúmeras telas repetindo obsessivamente figuras do universo pop como Marilyn Monroe, Elvis Presley, e até acidentes automobilísticos. Ao introduzir o uso da serigrafia como técnica de pintura, conseguiu que a reprodutibilidade industrial fosse aplicada ao fazer artístico, gerando a repetição obsessiva dos temas até chegar a uma vulgarização e esvaziamento de seus sentidos. Este mesmo

alusão aos desejos e às pulsões mais ocultas da humanidade reprimidos por esse sistema que tenta a todo custo impor a ordem. É a própria alegoria do mal-estar da civilização (o mal-estar da cultura) freudiano.

---

efeito é conseguido por Kubrick em alguns momentos de Laranja Mecânica, como na estátua dos Cristos dançando no quarto de Alex ou na filmagem da orgia de Alex em alta rotação.



## 2 DESCASCANDO A LARANJA

Após o levantamento dos aspectos que delimitam um universo no qual o personagem foi concebido, partimos agora para a observação propriamente dita deste personagem na trama da qual ele faz parte. Esta observação se destina a responder algumas questões: Quais são as características deste personagem? São suas características harmônicas? Elas formam um todo coerente? Quais funções este personagem cumpre dentro da dramaturgia proposta? E qual a sua importância no contexto da poética de Kubrick? Ainda, este personagem segue o princípio aristotélico da verossimilhança, ainda que o seja aparentemente inimaginável no mundo real?

### 2.1 A MOVIMENTAÇÃO DE ALEX NO ENREDO

Beth Brait evoca em *A Personagem* (2017) os conceitos de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov organizados no *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* para salientar duas questões a respeito do que vem a ser uma personagem de ficção. A primeira delas é que a problemática que envolve uma personagem é de ordem linguístico-artística, o que quer dizer que uma personagem não existe fora das palavras. E a segunda é que as pessoas que são representadas por personagens obedecem a modalidades que são próprias da ficção. Feitas estas observações, partimos do princípio de que uma personagem é parte integrante de um universo delineado por um autor/criador, dentro do qual não pode ser destacada, e que, fora deste universo (ao qual correspondem normas e particularidades fictícias específicas), não tem vida própria.

A professora Renata Pallottini, por sua vez, em seu livro *A Construção da Personagem* (2015), classifica a personagem enquanto “ser de mentira, *homo fictus*, persona, simulacro, máscara, sombra, outro”, e comenta como se inicia a compreensão de uma personagem pelo espectador:



[...] é preciso dizer que uma personagem se mostra por todos os ângulos visíveis (ou apreensíveis) e de todas as maneiras possíveis. [...] o primeiro meio de apreensão que tem o espectador, a sua primeira forma de atingir essa criatura, que é a personagem, é a visual.” (PALLOTTINI, 2015, p. 87)

Apoiamo-nos aqui na ideia de que o primeiro aspecto de uma personagem apreendido pelo espectador é o visual. Cabe entretanto ressaltar um outro aspecto importante levantado pela autora, que é a falta de “exatidão” deste aspecto externo de uma personagem já que esta entrou em cena através de um ator, e que, antes mesmo de entrar em cena, já existia figuradamente num texto. Esta existência figurada num texto continha intensões (explícitas e implícitas, detalhadas ou não) do autor a respeito da exterioridade física daquela personagem, que foram filtradas, selecionadas, processadas e decodificadas por um encenador e, em seguida, mais uma vez processadas e materializadas por um ator.

Tem-se aí a personagem enquanto fruto de uma criação triádica que compreende uma base literária, um conceito específico de encenação, e uma representação. É sobre esta composição que será lançado um olhar agora. Este tópico centra-se portanto numa primeira observação da personagem *Alex* em sua movimentação ao longo do enredo do filme. Como ele se apresenta? Como se move? Quais são seus objetivos? E para atingi-los, quais são seus obstáculos? Quais seus embates? Busca-se, através desta observação, a revelação de pistas que possam contribuir para a caracterização da personagem.

Para esta observação, adotaremos para fins de entendimento da estrutura do roteiro do filme a noção de “paradigma da estrutura dramática” desenvolvida por Syd Field em seu *Manual de Roteiro* (1995), um livro que tornou-se um cânone para a produção de roteiros em Hollywood, escrito a partir da compilação de aspectos formais constantes na narrativa de filmes bem sucedidos. De acordo com o autor, um roteiro é uma história contada em imagens e sua estrutura obedece a uma forma básica cuja função é sustentar os elementos do enredo<sup>46</sup> em seus devidos lugares. Assim como qualquer história, o roteiro tem seu início, meio e fim. Desse modo, o modelo

---

<sup>46</sup> **Enredo** – Num filme narrativo, todos os eventos que são diretamente apresentado a nós, incluindo suas relações causais, ordem cronológica, duração, frequência e locações espaciais. É o oposto de história, construção imaginária do espectador a partir de todos os eventos da narrativa. (BORDWELL e THOMPSON, 2021, p. 744).

paradigmático de roteiro cinematográfico tem sua estrutura composta por 3 atos, que correspondem cada um ao início (Ato I), ao meio (Ato II) e ao fim (Ato III).

Ao Ato I cabe a função de “apresentação”, ou seja, apresentar a história e o assunto que será abordado, apresentar os personagens e as relações entre esses personagens, e apresentar a situação na qual aqueles personagens se encontram. O autor ainda ressalta que a este ato correspondem aproximadamente trinta páginas do roteiro, sendo cada uma correspondente a um minuto de filme. O Ato II constitui o que Field (1995) chama de “confrontação”, ou seja, é neste ato em que o personagem irá enfrentar os obstáculos na corrida até o alcance de sua necessidade dramática, que por sua vez, representa o que o personagem quer vencer, ganhar, ter ou alcançar durante o roteiro. É justamente no Ato II que ficamos sabendo sobre o que move o personagem, o que o faz caminhar na trama, o que ele persegue. Trata-se da anunciação do “conflito” do personagem. Para o autor, a esta etapa equivale a aproximadamente sessenta páginas de roteiro. Finalmente, o Ato III se configura como a resolução, ou seja, é a etapa em que a história é resolvida, e que chegará ao fim na última cena. As transições entre um ato e outro são provocadas pelos chamados “pontos de virada” ou *plot points*. Estes, tratam-se de eventos específicos, incidentes ou episódios que fazem com que a ação, a partir deles, tome uma nova direção. Nas palavras do autor, o *plot point* é “qualquer incidente, episódio ou evento que “engancha” a ação e a reverte noutra direção” (FIELD, 1995, p. 15).

Este é o “paradigma da estrutura dramática”, que não se trata de uma “fórmula”, mas de uma “forma” que contém em seu interior a estrutura acima descrita. É também uma espécie de espinha dorsal, que sustenta e mantém a história coesa. O autor comenta que, de uma forma geral, todos os filmes obedecem a este paradigma. Vejamos na prática então a obediência (ou desobediência) do roteiro de *Laranja Mecânica* à este modelo.

### **2.1.1 Primeiro Ato - A apresentação da personagem**

O filme *Laranja Mecânica* abre com seus créditos iniciais em caracteres brancos sobre uma tela completamente vermelha. Uma tela azul com caracteres brancos sobrepõe-se à primeira, que em seguida é também sobreposta por uma tela

vermelha que traz o título do filme. Um abrupto corte traz a primeira cena, um primeiríssimo plano<sup>47</sup> (também chamado de *close up*) que enquadra o rosto de Alex tomando quase toda a tela (Figura 20). Esta imagem nos fornece uma primeira impressão do personagem: Alex se mostra sob o aspecto de um jovem do sexo masculino, bem vestido e bem cuidado. A imagem também nos provoca um certo estranhamento proporcionado por suas vestes (um chapéu coco *vintage* preto que contrasta com o branco de sua camisa) e um cílio postiço em apenas uma de suas pálpebras. Seus olhos azuis fixam direto para a câmera, como se fosse um olhar dirigido ao espectador, para quem é endereçada sua primeira fala.

**Figura 20** – Primeira cena do filme, o *close up* em Alex.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 0min 46s.

**Figura 21** – Um plano médio apresenta a gangue de Alex.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1min 23s.

A imagem também marca o início de um longo plano sequência<sup>48</sup> que perfaz toda a primeira cena do filme, no qual a câmera inicia com este *close up*, vai diminuindo o zoom gradativamente até tornar-se um plano médio<sup>49</sup> que mostra Alex acompanhado por um grupo de amigos consumindo um tipo de bebida (Figura 21), e em seguida, torna-se um plano aberto (Figura 22) que mostra o espaço onde se encontra Alex e sua gangue.

<sup>47</sup> **Primeiríssimo plano** (ou plano de detalhe) – Enquadramento em que a escala do objeto mostrado é muito grande; geralmente um pequeno objeto ou uma parte do corpo. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.749).

<sup>48</sup> **Plano sequência** – Termo de origem francesa, designa uma cena feita em um único plano, normalmente um plano longo. (Ibid., p. 749)

<sup>49</sup> **Plano médio** – Enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é de tamanho moderado; uma figura humana do quadril para cima preenche a maior parte da tela. (Ibid., 749 )

**Figura 22** – Plano aberto mostrando o ambiente.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1min 43s.

**Figura 23** – Plano de conjunto de todo o Korova Milk Bar.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2min 14s.

A sequência termina com o plano de conjunto<sup>50</sup> (Figura 23) que mostra o interior daquele ambiente em sua totalidade, uma espécie de bar *underground* também frequentado por outros grupos e que Alex nos apresenta como o *Korova Milk Bar*.

Do início ao final da sequência Alex olha diretamente para a câmera. É para nós, espectadores a quem ele fala. A partir da metade deste plano sequência escutamos sua confissão numa narração em *off* apresentando a si mesmo e seus companheiros, os *droogs*, e informando que estão num bar consumindo uma droga estimulante ali servida e se preparando para uma noite de ultraviolência. O seu discurso não é distanciado. A voz que representa o “eu que fala” não é um “eu” descolado do personagem que vemos na tela. Não é uma voz que se refere a um fato passado, mas é a voz deste personagem que vemos na tela e que nos confidencia o seu estado de espírito naquele exato momento. O personagem não faz uma reflexão distanciada. Ao invés disso, faz uma confissão de suas sensações imediatas. Configura-se neste momento uma espécie de “relação de cumplicidade” entre personagem e espectador que vai perdurar durante todo o filme. Alex não apenas vai narrar o que se passa com ele. Sua voz onipresente vai seguir confidenciando ao espectador o seu estado de espírito, suas alegrias, prazeres, tristezas e frustrações.

Este longo plano sequência, que inicia apenas com a personagem principal e fecha com a primeira demonstração visual do universo criado pelo filme, mostra também que aquele personagem está visualmente inserido no contexto estético do

<sup>50</sup> **Plano de conjunto** – Enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é pequena; uma figura humana de pé apareceria, mais ou menos, na altura da tela. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749)

seu ambiente. Suas vestes, postura e atitude estão visualmente em harmonia com aquele mundo recém-apresentado ao espectador.

Além da introdução desta personagem (um jovem com seus amigos, num bar, consumindo drogas e a se preparar para a noite que se inicia), este plano-sequência termina por iniciar o espectador numa espécie de “ritual de estranhamento”. Evoca-se aqui o já mencionado efeito do inquietante (*Das Unheimliche*) desenvolvido por Freud, a sensação de incômodo e o estranhamento provocada por uma situação que inicialmente se configura enquanto familiar. Com a utilização de uma trilha sonora produzida por sintetizadores, os elementos daquele universo (do qual o personagem também faz parte) vão sendo mostrados aos poucos, e assim, vão contribuindo para acentuar este efeito: o contraste visual do preto-e-branco das paredes, as fontes de luz voltadas para o olhar do espectador provocando ofuscamento, os móveis em forma de mulheres nuas, as figuras dos seguranças com vestes não convencionais. A instauração deste efeito inicial de estranhamento demarcará um aspecto fundante na iniciação do público ao universo do filme e na sua conseqüente fruição estética. Subsidiará também a verossimilhança necessária à fruição da diegese<sup>51</sup> na medida em que as hipérboles visuais a partir de então serão aceitas pelo público como verossímeis dentro deste universo.

Cabe aqui enfatizar um aspecto a respeito do personagem em questão: O personagem Alex, do filme *Laranja Mecânica*, fora concebido inicialmente no romance de Anthony Burgess e ganha sua forma final com a presença do ator Malcolm McDowell, por sua vez imerso na poética do cineasta Stanley Kubrick. Este personagem pertence a um universo diegético fora do qual não tem vida própria. Não será levado em consideração o aspecto sígnico fartamente explorado pela indústria pop, que terminou transformando o personagem em ícone cult e o alçou a uma galeria da qual também fazem parte outros, a exemplo de Don Corleone (*O Poderoso Chefão*, 1972), Marilyn Monroe e do próprio Chaplin. Restringe-se aqui à vida ficcional deste personagem específico, inimaginável fora da narrativa particular da obra.

Após a sua primeira aparição e confissão inicial, o público é “convidado” à participar de uma de suas aventuras noturnas. Este salto para a próxima sequência

---

<sup>51</sup> **Diegese** – Num filme narrativo, é o universo ficcional da história. A diegese engloba eventos que se presume terem ocorrido, do mesmo modo que ações e espaços não mostrados em cena. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.744).

do filme o engrena rumo à primeira ação dramática. E assim, o público segue Alex e seus parceiros pela noite.

A próxima cena segue a mesma composição da primeira: ela parte de um detalhe em *close* para, gradativamente, revelar o todo. Num primeiríssimo plano, a sequência inicia-se no detalhe das mãos de um homem que segura uma garrafa de bebida. No chão onde ele está deitado, há migalhas, restos de comida, e uma outra garrafa vazia. (Figura 24).

**Figura 24** – Em primeiro plano, o *close* nos pertences do mendigo.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2min 26s.

**Figura 25** – Plano aberto mostra o lugar onde se encontra o mendigo.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2min 41s.

Com o afastamento da imagem pela diminuição do zoom (Figura 25), o plano se abre e percebemos que trata-se de um mendigo, idoso, bêbado, que deitado, cantarola até o momento da chegada da gangue.

A sequência tem início com uma cena em *close* que, através da utilização de um recurso de metonímia visual, faz um desenho da miserabilidade daquele personagem, que será a primeira vítima da gangue. O plano, ao se afastar e tornar-se um plano aberto, revela que aquele ambiente trata-se de uma passagem subterrânea ou espaço debaixo de uma ponte. Pelas vestes do pobre miserável, faz frio e a bebida, objeto do seu vício, é também utilizada para aquecê-lo.

O corte para o próximo plano se dá após o surgimento de sombras que anunciam a chegada de Alex e sua gangue. É um plano de conjunto feito com o uso

de lente em grande angular<sup>52</sup> (Figura 26) que mostra, com o uso de sombras e silhuetas, a aproximação dos *droogs* para perto do mendigo. O efeito alcançado com o uso da lente distorce a perspectiva da cena, distorcendo também os elementos nela enquadrados. Os integrantes da gangue são reduzidos a pequenas silhuetas, e suas sombras, alongadas, tomam mais da metade da tela. O efeito do estranhamento ali é provocado e, ao mesmo tempo, é reforçado o sentido de ameaça com o uso de referências visuais utilizadas pelo próprio cinema.

**Figura 26** – Plano de conjunto com uma lente grande angular que distorce as sombras.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 3min 1s.

**Figura 27** – Plano de conjunto filmado à contraluz reduz os personagens a silhuetas.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 4min 21 s.

Kubrick, parece aqui lançar mão de um recurso que foi uma marca do cinema expressionista alemão dos anos 20<sup>53</sup>. Lotte H. Eisner, em *A Tela Demoníaca* (2002), comenta que, nos filmes expressionistas alemães, a sombra incorpora a imagem do Destino, anunciando-o. E enumera inúmeros filmes em que a sombra é usada como um elemento de advertência, a ameaça do porvir. Entre os exemplos: Em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), as sombras das mãos de do sonâmbulo César projetadas na parede como o prenúncio de um assassinato; Em *Nosferatu* (1922), a sombra do vampiro sobe as escadas antes dele próprio, prenunciando a ameaça; Em *A Última Gargalhada* (1924), um caso similar ao de *Laranja Mecânica*, a sombra de uma personagem ameaçadora avança pelo chão, chegando até a vítima antes do contato

<sup>52</sup> **Lente de Grande angular** – Lente de distância focal curta que afeta a perspectiva da cena ao distorcer as linhas retas perto das bordas do quadro e ao exagerar a distância entre o espaço frontal e de fundo. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.747).

<sup>53</sup> Ciment (2017) salienta uma particular fixação de Kubrick pela cultura alemã, especialmente a Alemanha iluminista e berço do romantismo ao final do século XVIII. Esta fixação se faz perceptível na inclinação do cineasta à racionalidade, em sua poética demiúrgica, no seu pessimismo lúdico e em sua tendência à especulação filosófica. Para o autor, isso torna o cineasta próximo a artistas alemães como Beethoven (1770-1827) e Kleist (1777-1811).

físico. Para o autor, a estilização é um recurso que acentua a expressividade do objeto, evidenciando assim sua “fisionomia latente”. Neste sentido, o efeito ameaçador da sombra, distorcida e estilizada, que anuncia e sela o destino do pobre mendigo, aqui é alcançado.

Em seguida, o efeito distorcido deste plano em grande angular é interrompido para um outro plano de conjunto (Figura 27) que enquadra todas as personagens de corpo inteiro mas sem distorções. Neste acontecerá a cena do espancamento após Alex argumentar sentir nojo do modo como o mendigo cantarola. Esta decisão abrupta e deliberada pelo espancamento chocam pela semântica, mas não pela sua solução formal, que não foge da estética proposta pelo filme. Mais à frente, este repúdio de Alex pela forma com que uma música é cantada pelo mendigo justificar-se-á pelo seu gosto apurado e requintado, e sua intolerância ao grotesco. O espancamento é filmado à distância e à contraluz, reduzindo os integrantes da cena a sombras e silhuetas. As hipérboles visuais sugeridas estão em harmonia com a plasticidade do filme, na qual o público já fora iniciado, e já as aceita. O resultado visual, que expõe a violência de modo estilizado, é bem diferente do naturalismo explícito existente na obra literária, que aqui vale citar a passagem:

Pete segurou as *rukas* (mãos) dele, Georgie abriu sua *rot* (boca) e Tosko arrancou seus *zubis* (dentes) falsos, os de cima e os de baixo. Jogo-os na calçada e então eu apliquei neles o bom e velho tratamento esmaga-botas, embora fossem difíceis de quebrar, porque eram feitos daquele novo material *horrorshow* (excelente) de plástico. O *vekio* (velho) começou a fazer uma espécie de *shons* (sons) abafados – uuf uaf uof – então Georgie soltou os *gubers* (lábios) dele e simplesmente deixou que ele levasse uma na *rot* (boca) sem dentes com seu punho cheio de anéis. Isso fez o *vekio* (velho) gemer muito na hora, e foi aí que brotou o sangue, meus irmãos, muito lindo. (BURGESS, 2019, p. 52, grifos e traduções nossas)

Os requintes de crueldade descritos na obra literária são substituídos por um tratamento estilizado na transposição para a tela através do uso de artifícios visuais, predominantemente silhuetas à contraluz e sombras. Ciment (2017, p.57) ressalta tais recursos: “[...] Alex é reduzido a um personagem de história em quadrinhos, e até mesmo a uma sombra ou silhueta”. O sangue não é mostrado e sequer há a cor vermelha em toda a sequência, matizada em tonalidades azuis. A violência aqui ganha



contornos estéticos que atenuam o seu peso. Enfatiza-se aqui o uso do recurso desta estilização com a qual será tratada a violência e que será retomado no capítulo 3. De antemão, é importante destacar que a violência deflagrada por *Alex* é executada por ele de modo intencionalmente festivo, resultante de uma embriaguez deliberadamente proposital. Sob o efeito do uso de drogas, *Alex* espanca um idoso indefeso durante uma saída noturna. A sequência cumpre o papel de trazer as primeiras características do personagem: a inclinação pela contravenção e pela transgressão. O público então percebe que aquele personagem central traz consigo este princípio desafiador. Ele é também uma espécie de líder daquele grupo de jovens que seguem à riscas suas orientações.

A sequência seguinte traz também a mesma configuração visual das duas primeiras, inicia-se num *close*, e através do movimento contínuo de diminuição do zoom, vai gradativamente mostrando o seu entorno até finalizar num grande plano geral<sup>54</sup> que revela todo o ambiente onde se desenrolará a ação. A sequência parte do detalhe numa pintura no teto (Figura 28), um afresco de um delicado vaso de flores, e à medida que o zoom vai diminuindo, torna-se um grande plano geral, que mostra que aquele ambiente é o palco de um teatro (Figura 29).

**Figura 28** – Plano em *close* numa pintura no teto inicia a sequência...



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 4min 29s.

**Figura 29** – ... até se tornar um plano geral que mostra todo o espaço depredado.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 5min 2s.

*Alex* então, com o uso da narração, nos revela que trata-se de um cassino abandonado. Aquele lugar, que guarda consigo os resquícios de seu passado

<sup>54</sup> **Plano Geral** – Enquadramento em que a escala do objeto mostrado é muito pequena; um prédio, uma paisagem ou uma multidão enchem a tela. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.749).

luxuoso, agora está completamente depredado, servindo (de modo literal) de “palco” para um crime: uma gangue rival de *Alex*, composta por cinco rapazes tentam estuprar uma mulher. Há aqui uma primeira referência direta ao elemento teatro (ou espetáculo), recorrente na obra de Kubrick e que, particularmente em *Laranja Mecânica*, terá mais evidência. A cena se incumbe de informar ao público algumas particularidades acerca do universo que aos poucos vai se descortinando: A trama situa-se num tempo no qual o passado (aqui representado como o antigo ou velho) é tratado com descaso, abandonado, não tendo mais valor. À sequência cumpre revelar que o vandalismo e a delinquência fazem parte da outra faceta coexistente neste universo no qual Alex habita. O estado do antigo cassino evidencia o mesmo estado de desolação do velho mendigo da sequência anterior. É justamente a condição de antiquado aqui trazida que vai ser confrontada e destruída pela força da jovialidade de Alex. A este respeito, Burgess, em seu já mencionado texto de 1973, *A Condição Mecânica*, afirmou ter escolhido o nome do herói de seu romance simplesmente por uma ironia, uma referência ao personagem histórico *Alexandre, o Grande* (aqui, *Alex De Large*). Ambos viveram tentando abrir caminho pelo mundo à força, impondo a sua lei (*lex*).

A uma ordem simétrica e rígida, primeiramente trazida na cena do *Lactobar Korova*, corresponde à sua contraparte, logo em seguida, o caos desestruturado de um ambiente onde explodem a violência e a destruição. Aqui o viés hegeliano do pensamento de Kubrick vai revelando sua estrutura. Tese e antítese começam a se manifestar caminhando para uma síntese, a situação social que se desenha aos poucos e que moverá a engrenagem da narrativa.

No palco do antigo teatro vê-se uma outra gangue liderada por Billy Boy que ali tenta realizar um estupro, interrompido com a chegada do grupo de Alex ao velho cassino. As duas gangues têm suas identidades marcadas pelas suas vestes. Billy Boy e sua gangue usam elementos dos uniformes dos soldados alemães da Segunda Guerra Mundial (Figura 30): Na cabeça, um quepe militar com símbolo nazista e óculos de aviador, um agasalho de exército e uma medalhão também com símbolo nazista ao pescoço. Às mãos, um canivete retrátil automático que remete aos utilizados nos confrontos entre as gangues de jovens dos anos 60. A trilha sonora

utilizada, a ópera cômica *La Gazza Ladra*, do compositor italiano Gioachino Rossini<sup>55</sup>, atua como um elemento que empresta uma certa leveza à cena, retirando o peso desta e criando a sensação de que a ação que ali se desenrola soe como algo comum e corriqueiro.

**Figura 30-** Billy Boy, antagonista de Alex e líder de uma gangue rival.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 6min 21s.

**Figura 31** – A violência sai do palco e ganha todo o ambiente.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 6min 32s.

Após um desafio entre os líderes, um duelo faz com que os dois grupos se enfrentem num embate que “saltará para fora do palco” e ganhará todo o local representado pelo suntuoso mas degradado ambiente (Figura 31), o salão do teatro. E mais uma vez a violência é abordada de modo plasticamente belo fazendo com que a briga entre as gangues, com o auxílio da ágil edição, ganhe contornos de um musical coreografado.

Há dois pontos aqui a levantar. O primeiro é que temos o primeiro conflito do personagem. Vemos Alex face a face com um antagonista, Billy Boy, líder de uma outra gangue, que deseja as mesmas coisas que ele e pratica os mesmos delitos. Explicita-se aqui o primeiro conflito apresentado no enredo:

Alex e sua gangue → X ← Billy Boy e sua gangue

<sup>55</sup> Gioachino Rossini (Pesaro, Itália, 29/02/1792 – Paris, França, 13/11/1868) foi um compositor italiano do início do século XIX que tornou-se célebre por suas composições cômicas, a exemplo das óperas melodramáticas do gênero *semiseria* (óperas semissérias) *O Barbeiro de Sevilha* (1816) e *Guilherme Tell* (1829).

Pallottini (2015) salienta a importância de que fiquem claras as dificuldades que uma personagem encontrará ao longo de sua jornada, dificuldades estas compostas pelo enfrentamento de outras personagens ou de obstáculos diversos. As personagens, enquanto recriação de pessoas humanas, são responsáveis pelos acontecimentos que se desenrolarão no decorrer do enredo, num território também povoado por outras personagens que enfrentam-se a si mesmos e a obstáculos diversos. De acordo com a autora, essas personagens:

Antes de mais nada, encontrarão, com certeza, outras vontades, igualmente fortes ou, de qualquer modo, proporcionais às suas. A proporcionalidade, um relativo equilíbrio de forças é fundamental para que o conflito possa colocar-se, desenvolver, eclodir e finalmente resolver. (PALLOTTINI, 2015, p. 103)

Ainda que este primeiro conflito não seja o principal da trama, ele se encarrega de trazer mais elementos para caracterização do personagem em questão e também do contexto no qual ele vive. Esta sequência se incumbe de informar ao espectador que aquela cidade, cujas noites já foram desenhadas como violentas, é também palco de brigas entre gangues de jovens delinquentes, uma espécie de projeção futurista de uma realidade da época em que o romance que deu origem ao roteiro fora escrito.

Ainda a respeito da função do conflito dentro da dramaturgia, Field (1995, p. 22) também reforça a importância do conflito entre as personagens para a movimentação da trama e evolução do enredo. E para que aconteçam os conflitos, é fundamental que as necessidades das personagens estejam bem delineadas:

Todo drama é conflito. Se você conhece a necessidade de seu personagem, pode criar obstáculos que preencham esta necessidade. Como ele vence esses obstáculos é a sua história. Conflito, luta, vencer os obstáculos são os ingredientes primários de todo drama. Da comédia também. E responsabilidade do escritor gerar conflito suficiente para manter o público, ou o leitor, interessado. A história tem sempre que mover-se para adiante, na direção de sua resolução.

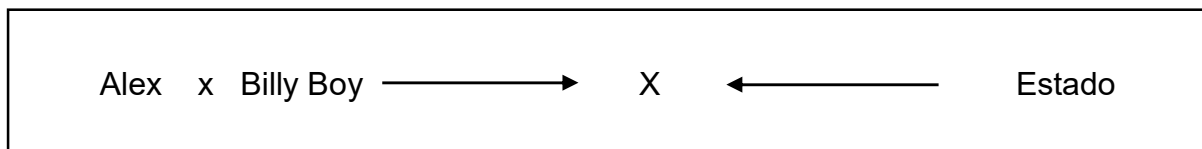
E conclui: “Sem conflito não há drama. Sem necessidade, não há personagem. Sem personagem, não há ação. [...] Uma pessoa **é o que faz**, não o que diz! (FIELD, 1995, p.23, grifo do autor)

Alex, líder de uma gangue confronta Billy Boy, líder de uma outra gangue. A disputa de ambos é pelo domínio daquele espaço, palco das transgressões praticadas por ambos os grupos. Pallottini (2015, p. 104) comenta que a disputa pelo poder é uma tipificação elementar de um conflito. Para a autora, é o desejo que faz mover uma personagem através de ações, que por sua vez, dão forma a esta personagem numa narrativa:

Conquistar o poder é o desígnio da personagem, esse ser que conhecemos através da expressão desse mesmo desígnio e, também, através de outros traços de um desenho que irá, afinal, delinear o seu caráter. Aqui, a ação determina a personagem, que determina, por sua vez, a ação. Um indivíduo (ou um grupo) é desenhado por atos, palavras, gestos, informações, para que saibamos, pouco a pouco, o que ele é; isso é a súmula do seu subjetivo.

O desejo pelo poder aqui evidenciado na atitude de Alex diz respeito a algo que o move na trama e que constitui um dos aspectos fundantes do seu caráter. Ele é líder de uma gangue, liderança esta que inclusive será posta à prova pelo seu próprio grupo mais à frente. Este poder também é confrontado com o de outros personagens, a exemplo do que aconteceu com Billy Boy. Cabe neste ponto já evidenciar um erro em sua leitura que comumente acontece na crítica especializada ao individualiza-lo na figura de um sociopata, vilão, ou mesmo *serial-killer*, leituras totalmente equivocadas e retiradas do contexto paradigmático que é representado pela diegese instaurada pelo filme. Alex começa a ser desenhado enquanto uma personagem jovem, rebelde, e muito parecido como outras personagens existentes neste universo que se revela distópico, ou seja iguais a outros personagens que pensam, agem e desejam as mesmas coisas que ele. Evidencia-se também o pessimismo da obra, cujo contexto ironicamente abarca as atitudes de delinquência deste tipo de personagem numa conjuntura de normalidade.

Voltando à cena do embate entre as duas gangues, Billy Boy e seus comparsas já estão completamente subjugados quando Alex ouve o som de uma sirene, índice<sup>56</sup> que representa a chegada da polícia e, conseqüentemente, alerta a necessidade de fuga. É percebido então que, naquele universo que vai se descortinando, em contraponto à atividade delinquente daqueles grupos, há também uma força oposta repressora do Estado representado pelo poder de polícia. Alex e sua gangue (tese) e Billy Boy e sua gangue (antítese) se conformarão numa situação una de juventude rebelde e delinquente (síntese). Esta síntese torna-se uma nova tese ao entrar em conflito com a polícia (uma nova antítese). Ou seja, a síntese resultante da relação tese/antítese (Alex/Billy Boy) passará a ser uma nova tese (grupos de jovens delinquentes). Esta nova tese será confrontada pela nova antítese, aqui representada pelo Estado em sua tentativa repressora de manter a ordem:



Já fora dito que o som da sirene representa o indício da aproximação da polícia, que por sua vez simboliza<sup>57</sup> a presença do Estado na coibição da desordem pública. Pallottini (2015, p. 111) reforça sobre a necessidade de concretizar a presença do antagonista abstrato, que no caso em questão, trata-se do poder repressor do Estado simbolizado pelo som da sirene. A autora salienta: “É sempre de boa técnica concretizar esse abstrato, personalizá-lo, para que o espectador possa ter uma imagem visível, quase palpável, do inimigo. Mas o inimigo não é bem aquele.”

<sup>56</sup> Aqui é utilizada a palavra **índice** conforme definição de Charles Peirce em *Semiótica* (2005): “Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que este objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo.” (PEIRCE, 2005, p. 74)

<sup>57</sup> **Símbolo** é um signo que “está ligado ao seu objeto por uma convenção de que deve assim ser entendido, ou então por um instinto natural ou por um ato intelectual que o torna como representativo de seu objeto, sem que necessariamente ocorra uma ação qualquer que poderia estabelecer uma conexão fatural entre signo e objeto.” (Ibid., p. 76) No nosso caso particular, temos como signo a sirene e como objeto o poder repressor do Estado, a Polícia.

A ação dramática do filme continuará com a fuga de Alex e seus comparsas num carro roubado, em alta velocidade (Figura 32), provocando intencionalmente acidentes no percurso. Eles saem do perímetro urbano da cidade até chegarem numa espécie de casa de campo onde há uma placa com a inscrição “home” (lar) (Figura 33) que deixa explícita a mensagem que a gangue chegou às proximidades de um ambiente privado residencial. A gangue sai do carro e adentra à área da propriedade. A cena corta para o interior da casa, quando ouvimos a campainha da porta de entrada que toca a célebre frase da *5ª Sinfonia de Beethoven*.

**Figura 32** – Alex e sua gangue fogem num carro roubado...



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 7min 34s.

**Figura 33** - ... até chegarem numa casa de campo sinalizada como residencial.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 9min 19s.

Trata-se da residência de um escritor, que nos é apresentado pela primeira vez à frente de uma máquina de escrever e tendo uma estante repleta de livros às suas costas (Figura 34).

**Figura 34** - Primeira aparição do personagem escritor Alexander...



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 9min 45s.

**Figura 35** - ... que tem sua casa invadida por Alex e seus *droogs*.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 11min 35s.

Salienta-se nestas duas cenas uma particularidade da poética de Kubrick na qual as estratégias usadas para a produção de sentido se dão a partir da composição da *mise-en-scène* nos enquadramentos da sua câmera. Deste modo, a residência do escritor Alexander é apresentada com o auxílio de uma placa com a inscrição “Home” e seu ofício é identificado através da disposição cênica de elementos que lhe trazem significações: Ele está à frente de uma estante repleta de livros e é portanto um intelectual. Ele está trabalhando numa máquina de escrever e é assim, um escritor.

Os autores David Bordwell e Kristin Thompson em *A Arte do Cinema: Uma Introdução* (2021) explicam que o termo *mise-en-scène* é oriundo da prática da direção teatral e significa “pôr em cena”. No entanto, a *mise-en-scène* no cinema vai além da *mise-en-scène* teatral, pois expressa também o controle pelo diretor dos elementos que fazem parte da gramática teatral (tais como o cenário, a iluminação, a posição dos atores com seus figurinos, adereços e maquiagem) através da utilização da câmera e dos recursos de edição. É com a câmera (com seus enquadramentos e movimentos) que o diretor vai guiar a atenção do público para os itens que são importantes para a ação em curso. A câmera irá mostrar ao espectador quais elementos visuais ele deverá prestar atenção, construindo o direcionamento do olhar e, conseqüentemente, a produção do sentido. Da mesma forma, os recursos de edição reforçarão os sentidos criados pelas imagens. A *mise-en-scène* no cinema é, portanto, um recurso criado com o intermédio da câmera. A câmera é o agente indutor da narrativa, e conseqüentemente, o agente indutor da produção do sentido através do recurso visual. E Kubrick é um cineasta que vai colocar a sua experiência como fotógrafo a serviço desta técnica. Bordwell e Kristin (2021) comentam que a *mise-en-scène* é a técnica cinematográfica com a qual o público tem maior familiaridade e também a grande responsável pela posteridade das cenas dos filmes nas memórias do espectador.

Voltando à ação do filme, Alex utiliza o artifício de estar acidentado e precisando usar um telefone para poder entrar na casa do Escritor Alexander. O argumento convence os anfitriões a abrirem a porta, o que permite a invasão da gangue. O escritor é subjugado e espancado pela gangue enquanto é preparado para assistir o estupro da própria esposa. (Figura 35) Durante o ato, Alex cantarola e dança



coreograficamente a música *Singin' in the Rain*<sup>58</sup>, evidenciando uma despreocupação com o ilícito e, ao mesmo tempo, uma grande satisfação em praticá-lo.

Nesta sequência vemos Alex acentuar seu traço transgressor. Seus atos de vandalismo são praticados de modo deliberadamente banalizado sem que haja qualquer julgamento pessoal ou qualquer escrúpulo. Até este ponto do filme, e dentro de uma perspectiva de narrativa clássica, não foi apresentado qualquer traço da personalidade do personagem cuja gênese pudesse dar fundamento às tais ações, embora, como já foi sinalizado, o espectador já esteja se familiarizando com os excessos que o filme oferece e aceita a verossimilhança no contexto da diegese já instaurada.

A violência deflagrada por Alex (e mais precisamente o crime do estupro que já havia sido ensaiado pela gangue rival na cena anterior) evidencia um estado de normalidade da criminalidade de conhecimento do poder local que, por sua vez, é incapaz de contê-lo. Este “desenho de normalidade”, dentro de um contexto distópico, vai sendo construído aos poucos pelo filme com a presença de grupos de jovens que desafiam uma ordem social urbana com comportamentos dissidentes. Veremos mais à frente que esta mesma ordem social, sustentada pelo aparelho burocrático do Estado, se move e se nutre no trabalho do controle deste vandalismo.

Em entrevista publicada por Ciment (2017), Kubrick comenta sobre a interessante interpretação feita por Aaron Stern, psiquiatra e presidente da associação dos grandes estúdios de Hollywood, a Motion Picture Association. Para ele, Alex representaria “o homem em seu estado natural” ainda não submetido aos processos civilizatórios. Permito-me aqui fazer um paralelo com um dado trazido por Pallotinni (2015) a respeito do caráter selvagem inerente à natureza dos personagens ancestrais que pertenciam ao cortejo de Dioniso, composto de sátiros e mênades, responsáveis por unir os homens com a natureza selvagem. E cabe aqui levantar uma primeira hipótese: Ressoa Alex como um “sátiro” que afronta a modernidade antinatural erigida pelo homem buscando a todo tempo subverter as suas regras e trazer à tona sua própria natureza? Pensado neste contexto, o mundo moderno de Burgess/Kubrick torna-se palco desta dionisíaca, onde o “sátiro Alex” proclamará os

---

<sup>58</sup> A canção foi composta por Arthur Freed (letra) e Nacio Herb (arranjo) para a produção cinematográfica musical *The Hollywood Revue of 1929* (1929), de Charles Reisner. Mas viria a se tornar célebre no filme musical *Cantando na Chuva* (*Singin' in the Rain*, 1952), de Gene Kelly e Stanley Donen, ao qual passou a ser popularmente associada.

desejos advindos das pulsões mais instintivas. Ciment (2017, p. 237) reforça a carga freudiana da obra do diretor e comenta sobre *De Olhos Bem Fechados* (1999) algo que poderia também se aplicar à *Laranja Mecânica*: “Mais uma vez, na obra de Kubrick, o desejo, o apelo do irracional e das forças obscuras ameaçam romper os diques que o homem construiu para conter suas tendências instintivas.” Trago aqui um paralelo com o pensamento nietzschiano crítico da cultura, anterior a Freud, no qual paira a pergunta genealógica por excelência: Sem o “bem”, ao invés de contribuir para a prosperidade da humanidade, contribuir para a sua decadência? Para Nietzsche, a civilização ocidental está assentada sob o pensamento dualista, por sua vez, fundado pelo Cristianismo. Este, foi o responsável por inaugurar na história da humanidade um novo platonismo adaptando a dualidade platônica (o mundo sensível e o mundo das ideias) para as diversas fases da história<sup>59</sup> sob a configuração de corpo/alma, humano/divino, vida terrena/vida eterna, profano/sagrado, etc. O filósofo, um crítico da cultura, apontará que, na idade moderna, estas oposições serão incorporadas no interior de cada indivíduo (na individualidade de cada ser) e aparecerão sob a forma de razão/paixão, consciência/instinto.

Voltando ao enredo do filme, após o estupro da Sra. Alexander, vemos a gangue retornar ao *Korova Milk Bar*. Alex nos conta que fora uma noite que exigiu muito dispêndio de energia e que ele e seus amigos, exaustos, retornaram ali após se livrarem do carro roubado para uma “xícara da noite”. A sequência traz um desentendimento entre os integrantes da gangue, fato que contribuirá para a caracterização do personagem e que disparará a sequência seguinte. Uma mulher, sentada junto a um grupo de “intelectuais da TV” próximos à gangue (Figura 36), canta um trecho da *9ª Sinfonia* de Beethoven que é zombada por Dim, o mais truculento e também o mais infantilizado do grupo. O ato zombeteiro do *droog* interrompe o êxtase de Alex com a execução de sua música preferida, fato suficiente para uma reação violenta. O líder dos *droogs* repreende o amigo deselegante por “não saber se comportar em público” (Figura 37) e pede desculpas à cantora logo em seguida.

---

<sup>59</sup> Conceito existente na obra *Além do Bem e do Mal* (1886).

**Figura 36** – De volta ao *Korova Milk Bar*...



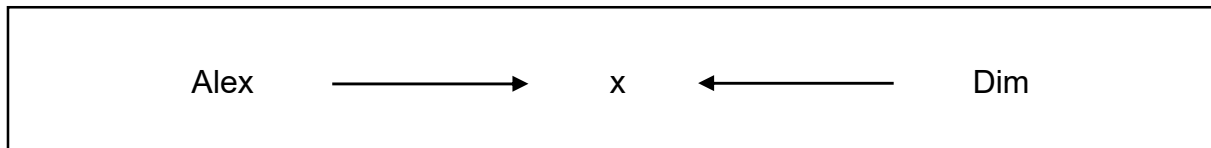
**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 14min 36s.

**Figura 37** - ... Alex se desentende com Dim.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 15min 33s.

O acontecido reforça a característica de Alex de não tolerar o grotesco. Desenha-se também um conflito interno no grupo entre Alex X Dim, o que causa constrangimento entre os demais integrantes da gangue e entre os outros frequentadores do bar.



Cabe aqui levantar alguns pontos antagônicos entre esses dois personagens opostos. Para cada característica de Alex corresponde uma oposta de Dim: Alex é sagaz e astuto, enquanto Dim é simplório e ingênuo. Alex é magro, ágil, elegante e Dim, gordo, desajeitado e truculento. Alex representa a inteligência e Dim, a força bruta. Enquanto Alex possui grande sensibilidade para a música, Dim a ignora, e esse foi o estopim do desentendimento entre ambos. Alguns aspectos da visualidade de Dim reforçam sua natureza infantilizada oposta à de Alex, como por exemplo, um dado momento, ele brinca entretido sentado num carrinho de bebê com uma roda de bicicleta às mãos como se fosse o volante de um carro imaginário, ainda, ele é o único dos *droogs* que vemos se servir do leite tirado diretamente dos seios da manequim no *Korova Milk Bar*. Tem-se aqui a configuração de Dim (antítese) enquanto um oposto de Alex (tese).

A cena nos revela a sensibilidade estética de Alex, já esboçada inicialmente com o seu cuidado com o seu próprio visual. Este aspecto, seu gosto musical por Beethoven, ao mostrar um ângulo diverso do que acabamos de assistir, ultraviolento, retira do personagem o aspecto unidimensional. Em Alex, percebemos a faceta da sensibilidade convivendo com a da violência, o que começa a esboçar o personagem com tonalidades multicolores. Alex não apenas se deleita com a música que acabara de ouvir, mas é capaz de verbalizar a sensação vivida confidenciando para nós, espectadores, a nuance estética da experiência. Dos grotescos atos de espancamentos e vandalismo à sublime apreciação de uma obra de arte, a qualidade deste personagem começa a se mostrar na medida em que vai aos poucos revelando suas tonalidades multicores.

Quando os dois amigos trocam ameaças, é o ingênuo Dim que volta atrás, justificando o ocorrido com o cansaço. Aqui mais uma vez evidencia-se a disputa pelo poder entre duas personagens centrais, evocando novamente o pensamento de Pallotinni (2015) no que diz respeito ao desejo do poder enquanto sentimento que faz mover a personagem na trama e elemento disparador do tipo mais elementar de um conflito.

Alex retorna para casa sozinho andando. No caminho até sua casa, passa por ruas sujas e degradadas. Naquele espaço urbano de aspecto futurista oriundo de uma ideologia que preza pela ordem e pela racionalidade, coexistem paradoxalmente as construções arrojadas e a sujeira, as linhas puras geométricas e o caos. Há lixo e destroços espalhados pelo caminho, como se evidenciasse as marcas de um vandalismo urbano fruto de uma delinquência instaurada na sociedade. Não é possível imaginar a vida aprazível naqueles espaços, pensados enquanto máquinas de habitar e com a função específica da circulação. Durante o seu trajeto, a voz em *off* de Alex nos informa que mora com o pai e com a mãe num conjunto habitacional popular municipal. A informação traz implícita a noção do modelo de civilização no qual a família surge como célula base e primeira instância, vindo o Estado logo em seguida. O acesso ao bloco habitacional tem espaços comuns também depredados, onde os móveis estão danificados, os painéis das paredes com figuras humanas contém pichações com desenhos de genitálias. Percebe-se neste universo que vai sendo desenhado, como o sexo, enquanto pulsão primitiva, é trazido à tona a todo momento: nos manequins do *Korova Milk Bar*, aqui nas pichações obscenas nos

painéis de parede, e na recorrência do estupro. A respeito deste último, ele se anuncia enquanto a união do sexo com a violência, e figura o escape do instinto natural represado dentro de um contexto opressor civilizatório (representado pelo Estado, na figura da polícia e logo mais à frente, pelo próprio lar, com a família de Alex). Evidencia-se novamente com isso o aspecto freudiano da obra de Kubrick.

No acesso ao interior do prédio, Alex se dá conta de que o elevador também está quebrado, o que o obriga a utilizar as escadas. Logo em seguida nos é apresentado o lar de Alex. Não vemos os seus pais, e deduzimos que, pelo horário, tarde da noite, já dormem. O primeiro ambiente apresentado é o sanitário, onde Alex, de costas, urina no vaso e fecha a braguilha em seguida. Cabe aqui ressaltar a cena incomum no cinema e, mais uma vez, a referência ao sexo como necessidade fisiológica. Já dentro do seu quarto, retira seus cílios postiços, ajeita os cabelos e joga-se na cama. Configura-se aqui o que aparenta ser uma espécie de ritual de transição de personas no qual Alex, após o périplo noturno pela cidade em sua jornada de violência, inicia-se com a peregrinação solitária pelas ruas até sua casa (Figura 38), cruza o átrio representado pelo lobby do prédio onde mora, até adentrar sua casa e no seu quarto (Figura 39), e despir-se de sua persona líder de uma gangue noturna, para assumir outra, a de filho de uma família moderna.

**Figura 38** - O ritual de Alex tem início com sua peregrinação sozinho até sua casa...



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 16min 47s.

**Figura 39** - ... e termina em sua cama após a retirada dos cílios postiços.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 18min.

A retirada dos cílios, enquanto acessório utilizado na face, remete à máscara. As referências plástico-estéticas serão analisadas mais à frente, mas aqui cumpre ressaltar o aspecto dos cílios enquanto a “adoção” de uma máscara e afirmação de uma persona, o Alex líder dos *droogs*. Vemos os detalhes de seu quarto através do

espelho existente numa bancada onde estão dispostos livros, uma máquina de escrever vermelha provavelmente roubada do Sr. Alexander, e algumas fitas de música. Pelo reflexo no espelho, seu quarto é pequeno, mas extremamente organizado e limpo. É um local cuja ordem contrasta com o caos urbano e que contribui para o encontro de Alex com sua persona membro de uma família.

Alex abre uma gaveta cheia de objetos de valor, entre relógios, joias, máquinas fotográficas, e lá deposita dois maços de dinheiro que estavam em seus bolsos. Associamos que foram conseguidos em suas aventuras noturnas e que o crime do roubo (o carro e demais objetos de valor) fazem parte de sua rotina. Numa outra gaveta, Alex retira uma cobra, a quem ele chama de *Basil*<sup>60</sup>, seu animal de estimação, que também vive em seu quarto. Levanta-se aqui a hipótese de que este dado do personagem seja mais uma referência à domesticação da natureza (um animal selvagem e com forma fálica) no contexto do processo civilizatório.

Há algumas coisas no quarto que chamam atenção por representar o mundo inviolável de Alex. Entre eles, um pôster de Beethoven servindo de cortina para a janela disposto de modo centralizado no ambiente. Existem também muitos discos (o que evidencia o apreço do personagem pela música e pelo compositor alemão) além de um potente aparelho de som. Alex é um colecionador, e sua coleção de discos está cuidadosamente organizada em seu quarto, um mundo perfeito e inviolável onde a tranca da porta, à maneira de um cofre, se dá por senha disposta na altura dos olhos.

Antes de dormir, Alex escuta um trecho da *9ª Sinfonia* de Beethoven, um ritual particular para “fechar o dia” e que o leva ao êxtase. O delírio e estado de torpor provocado pela música no jovem é apresentado através de um jogo de edição de imagens que primeiro nos mostra detalhes do quarto. Entre eles, uma escultura composta de quatro Cristos que dançam abraçados e uma pintura de uma mulher despida e com pernas abertas. Basil, a cobra de estimação, busca a genitália da imagem da mulher na parede, numa alusão ao instinto natural preso dentro de um ambiente cultural. Alex aparentemente se masturba. Revelando seu estado d’alma em êxtase, ele nos fala das visões que aquela música lhe suscita como se declamasse uma poesia. São imagens de violência (enforcamentos, explosões, acidentes,

---

<sup>60</sup> Pode aqui haver alguma referência a *Saint Basil*, bispo do Império Romano do século IV, chamado também de *São Basílico, o Grande*, da mesma forma que seu dono, *Alex De Large (Alexandre, o Grande)*. Ressalta-se que esta cobra de estimação não consta no livro original de Burgess e pode ter sido pensado por Kubrick como meio de utilizar a forma fálica do animal para compor a *mise-en-scène*.

desmoraonamentos) alternadas pela imagem do seu próprio rosto com dentes de vampiro e sangue escorrendo por eles (Figura 40), numa conotação de que o prazer da personagem é alimentado através da satisfação de seus instintos selvagens e pulsões naturais.

**Figura 40** – Uma das imagens dos devaneios de Alex.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 20min 0s.

**Figura 41** - A mãe de Alex bate à porta do quarto do filho.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 20min 14s.

Ao amanhecer, vemos pela primeira vez a mãe de Alex, que já está arrumada para sair para o trabalho. Suas roupas nos provoca estranhamento (Figura 41). Ela usa uma peruca roxa e, sobre uma camisa social creme de mangas compridas, um vestidinho curto na cor preta de aparência plástica, meias amarelas até os joelhos e um sapato fechado. Ela bate à porta do quarto do filho tentando acordá-lo. É quando ficamos sabendo de que Alex é estudante, e que costuma faltar às aulas por dormir até tarde, alegando cansaço por ter trabalhado até tarde da noite (Figura 42).

**Figura 42** - O organizado interior do quarto de Alex.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 20min 18s.

**Figura 43** - Os pais de Alex no estreito ambiente da cozinha.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 21min 8s.

Sem ter sucesso na tentativa de acordar o filho, a mãe vai para cozinha e senta-se com a figura do pai à mesa. O espaço é apertado e mal há lugar para circulação. Vemos a cozinha delimitada à esquerda por outro ambiente (provavelmente uma sala) e à direita pelo fogão com algumas panelas (figura 43). O ângulo do plano, filmado com uma lente grande angular, evidencia o ambiente reduzido das habitações populares surgidas com a explosão demográfica dos grandes centros urbanos. Entretanto, trata-se de um ambiente organizado e que houve um cuidado em sua decoração, onde se evidencia um papel de parede com padrão quadriculado e cores berrantes e refletivas. Há no meio da mesa de jantar um vaso com um girassol artificial, com um rosto e um laço vermelho no caule. É uma decoração que, dentro de um contexto futurista, beira o pastiche, o *kitsch* e o cafona.

Através da conversa entre os pais de *Alex*, sabemos que sua mãe não o vê chegar tarde, já que toma remédios para dormir. Ela trabalha numa fábrica e costuma deixar o almoço pronto para o filho. Pelo diálogo entre o casal, não é dada informação a respeito do trabalho do pai, mas pelas suas vestes, um paletó completo, percebemos que ele também logo sairá para um trabalho fora de casa. Ao contrário da mãe, ingênua, o pai desconfia de que algo está errado com o filho. Esta sequência apresenta os pais de *Alex* como uma família aparentemente estruturada. Mas há o desencontro entre os pais e o filho dentro da própria casa, já que dormem em horários diferentes. Os personagens “Pai” e “Mãe” (e é deste modo que tratam a si mesmos) são apresentados de modo visualmente histriônicos. Eles ostentam em suas vestes os signos da classe social trabalhadora da sociedade industrial: A Mãe trabalha numa fábrica, o Pai, provavelmente, em alguma repartição pública ou escritório. A estrutura familiar de *Alex* é desenhada como um modelo de família nuclear moderna que reflete um padrão configurado na época da pós-revolução industrial. Trata-se de uma família pequena (com poucos filhos) decorrente sobretudo da inserção da mulher no mercado de trabalho. Mas importa aqui tornar evidente que para *Alex* há um lar, uma casa, um pai, uma mãe, e há também o cuidado e o zelo. Cumpre à apresentação desta estrutura familiar aparentemente perfeita no curso do enredo a função de isentá-la objetivamente de qualquer culpa pelos atos do filho. Todavia, percebe-se um distanciamento nas relações humanas, um esvaziamento do sentido de lar (que é sugerido também de forma visual, plastificada e asséptica) e uma alusão à desumanização provocada sobretudo pela atmosfera industrial, reforçada visualmente



com as cores dos cenários e figurinos das personagens, que suscitam o absurdo e o sardônico. Estes aspectos são amplificados através do uso da trilha sonora, composta por clássicos sinfônicos sintetizados pela musicista Wendy Carlos<sup>61</sup>, o que dá às músicas orquestradas um aspecto artificial e sintético.

No artigo *A Modernidade pelo Olhar de Walter Benjamin* (2006), Marta D'Angelo comenta que a modernidade urbana foi marcada em seu início pelo apreço pelo interior das moradias. Era no interior dos lares onde a sociedade burguesa buscava a fuga das contradições das ruas marcadas pela velocidade e pela desordem. De acordo com a autora, os rituais nos interiores dos lares, sustentados por uma decoração que criava um cenário evocando a ordem, tinham a função de proporcionar a ilusão de um universo harmonioso: "A fantasmagoria da cultura capitalista se desdobra no interior burguês. [...] Além do conforto, é preciso solidez e beleza, em oposição à fragilidade e à feiura do mundo do lado de fora." (D'ANGELO, 2006, p. 240) Enfim, era uma forma de preservar a intimidade da brutal ditadura dos tempos modernos. Na casa de Alex, aparecem estes rituais, seja ao final do dia, quando escuta seus discos cuidadosamente dispostos em sua coleção, ou na mesa de jantar onde seus pais tomam seu café da manhã.

Kubrick promove uma sátira dos interiores dos lares modernos e seus rituais. A casa de Alex é minúscula e apertada, com decoração exagerada. Os enquadramentos de câmera são feitos de modo a evidenciar que naqueles espaços mal cabem os personagens. São as pequenas habitações higiênicas produzidas em larga escala por uma indústria cuja promessa é a independência do indivíduo mas que, paradoxalmente, o subjuga ao mercado<sup>62</sup>. A decoração, que beira o cafona e o vulgar, revela uma produção cultural destinada às massas. O pastiche, o exagero e o clichê evidenciam-se nos elementos decorativos. O vaso decorativo em cima da mesa contendo um girassol com rosto e um lacinho, o papel de parede exagerado, estatuetas e imagens de figuras célebres (Beethoven, Cristo) e outros bibelôs. É uma forma de criticar um ideal burguês tornado ideal estético a ser perseguido pelas demais classes sociais e também, a inspiração na cultura capitalista moderna.

---

<sup>61</sup> Wendy Carlos (Rhode Island, EUA, 14/11/1939), é uma musicista *trans* que trabalhou para diversos filmes de Kubrick. É uma pioneira na música eletrônica e na utilização de sintetizadores eletrônicos. Em *Laranja Mecânica*, ainda assinava como Walter Carlos, seu antigo nome de registro.

<sup>62</sup> Conceito de "Indústria Cultural" em Adorno, 2002.

A *mise-en-scène* composta por Kubrick mais uma vez cumpre sua função dentro da narrativa. Através da disposição dos pertences pessoais no quarto de Alex, o diretor nos apresenta as suas características. Alex é um consumidor da indústria cultural. Seus discos tomam quase todo o espaço dos seus armários e, ao amanhecer, ele irá a uma loja de discos. A este respeito, Ciment (2017, p. 127) ao questionar Kubrick sobre a incongruência entre a sensibilidade de Alex e sua natureza transgressora, obteve como resposta do diretor: “Isso mostra certamente o fracasso da cultura no campo moral. Os nazistas escutavam Beethoven. Alguns deles eram pessoas bem cultas. Isso não mudou em nada o comportamento moral deles.” A resposta do diretor remete-nos a Rousseau, pensador do século XVIII quando respondeu<sup>63</sup> à proposição feita pela Academia de Dijon: “O restabelecimento das ciências e das artes teria contribuído para o aprimoramento dos costumes?” Para o filósofo, “Se nossas ciências são inúteis no objeto que se propõem, são ainda mais perigosas pelos efeitos que produzem.”

Começa a se descortinar a crise ética como um dos problemas da sociedade moderna, que faz parecer que não há motivos ou justificativas para os atos de vandalismo que são praticados pelas gangues (universo do qual *Alex* faz parte). Mas o que se vê primeiramente em Alex, em seguida em seu núcleo familiar, e posteriormente na sociedade em que vivem, evoca o espiral hegeliano que compreende desde a parte (*Alex*) até o Todo (a sociedade). É a representação de um sistema, a sociedade moderna, que, de acordo com a visão cética do diretor, está fadada ao fracasso. A este respeito, Ciment (2017, p. 82) comenta que “para Kubrick, a vida familiar marca, portanto, a continuação da guerra em sociedade por outros meios.”

Ao levantar, já tarde da manhã, Alex encontra dentro de sua própria casa o seu Assistente de Correição, o Sr. Deltoid, questionando sua falta à aula e insinuando uma relação com crimes noticiados da noite anterior. É quando ficamos sabendo que Alex está sob custódia do Estado e que cabe àquele funcionário público a tarefa de vigiá-lo. A recorrência do jovem no crime lhe custaria a pena de detenção, e o insucesso da missão do funcionário da Estado lhe custaria uma punição administrativa.

---

<sup>63</sup> WEFFORT, Francisco. *Os Clássicos da Política*: 1º Volume. São Paulo: Ática, 2001.

Justamente por isto, o Sr. Deltoid mostra-se preocupado consigo mesmo e não com Alex. Isto fica claro quando diz:

*DELTOID - Because next time it's going to be the Barry place and all my work ruined. If you've no respect for your horrible self, you at least might have some for me who's sweated over you. A big black mark I tell you for every one we don't reclaim. A confession of failure for every one of you who ends up in the strip hole.*<sup>64</sup>

O fato mostra também, neste futuro distópico que vai se descortinando, a máquina burocrática profissional repressiva que trabalha a serviço do Estado e suas ferramentas punitivas aplicáveis a cada um de seus integrantes. Os termos utilizados pelo Sr. Deltoid quando diz “*cada um de vocês*” generaliza a situação de delinquência da qual Alex faz parte, ratificando o já apresentado nas cenas anteriores. Alex é mais um elemento amostral desse conjunto, que é supervisionado por assistentes de correição dentro de um sistema previsto e dimensionado para estas finalidades sociais. Assim, também vai se descortinando a caricatura de uma máquina estatal pesada cujos aspectos pragmáticos soam tão absurdos quanto às próprias atitudes da personagem central.

O funcionário do Estado, sem conter a raiva, chega a dar um soco nas partes genitais de Alex. A cena parece evocar o conceito freudiano das duas pulsões, a sexual e a agressiva, representadas respectivamente pela pulsão de vida e pela pulsão de morte<sup>65</sup>. Ao deferir um golpe na genitália de Alex, estaria o Sr. Deltoid almejando a anulação ou a destruição do objeto de poder do jovem representada pelo falo? A cena enfatiza também uma relação entre sexualidade, violência e poder que permeia todo o filme. E a este respeito, a figura do falo é evidenciado em vários outros momentos: nas pichações nos painéis das paredes, no nariz da máscara de Alex, na cobra Basil, na vestimenta utilizada pelos *droogs* com uma proteção para a região genital, e mais à frente, Alex utilizará uma escultura em formato fálico para golpear a

---

<sup>64</sup> DELTOID - A próxima vez será a prisão e todo o meu trabalho estará arruinado. Se você não tem respeito por seu horrível ser, deve ter ao menos por mim que tenho me esforçado por você. É uma grande mancha negra por cada um de vocês que não recuperamos. É uma confissão de fracasso por cada um de vocês que acaba nas grades. (Tradução nossa)

<sup>65</sup> Noções existentes na obra *Além do Princípio do Prazer* (1920) de Freud.

cabeça de uma vítima. Estaria Kubrick denunciando o caráter falocêntrico da sociedade distópica moderna?

Após o golpe, o assistente questiona o jovem sobre a razão dos atos violentos não compatíveis com as atitudes de um filho de pais amáveis e integrante de uma família estruturada. Comenta também que a delinquência é um assunto que tem sido estudado sem sucesso há mais de um século. O discurso de Deltoid enfatiza mais uma vez o fenômeno social urbano da delinquência juvenil instaurado na sociedade e chancela a existência de Alex como parte deste fenômeno. Percebe-se uma crítica sarcástica ao maquinário ineficiente do Estado voltado ao enfrentamento do problema social. A crítica também vai aos mal ajustes e inadequações desempenhados pelos envolvidos no processo, que também apresentam seus vícios e defeitos. O tratamento farsesco atribuído às cenas acentuam a crítica ao sistema ao mesmo tempo que também tiram dela o seu peso, a exemplo deste soco na genitália que Alex recebe do Sr. Deltoid e no copo com uma dentadura (provavelmente do pai ou da mãe de Alex) repousado sobre a cômoda perto da cama cuja água será bebida por engano pelo tutor.

O médico psiquiatra brasileiro Jurandir Freire Costa<sup>66</sup>, em sua obra *Ordem Médica e Norma Familiar* (1989), comenta que a partir do século XIX, a higiene advinda dos avanços da medicina alterou o perfil sanitário da família, e consequentemente sua feição social. Este fato contribuiu para transformá-la na instituição nuclear característica tal qual a concebemos nos tempos atuais. Esta questão terminou por proporcionar uma ineficiência da família no cuidado com os filhos e demais parentes. Para o autor, isto muito se deve à instauração de uma política estatal de educação higienista que marcou o início da Modernidade e que, dentre outras características, impunha uma infinidade de normas familiares tendo como base a ordem médica. Este fato exigia a constante intervenção disciplinar externa por parte dos “agentes de normalização” (normativos jurídicos, fiscais, assistentes sociais), e esta intervenção constante com vistas à saúde e ao equilíbrio das famílias, paradoxalmente foi uma das causas históricas da desagregação familiar. Para o autor esse “controle educativo-terapêutico” instaurado pela cultura higienista moderna instituiu uma forma eficiente de regulação política da vida dos indivíduos pelo

---

<sup>66</sup> Jurandir Sebastião Freire Costa (Recife, PE, 1944) – Médico psiquiatra, professor, psicanalista e escritor, desenvolveu estudos sobre saúde mental e a desestruturação da família na modernidade.

Estado. De acordo com o autor, os responsáveis pela implementação desta educação sabem que a desestruturação familiar é um fato social, mas não se deram conta de que a metodologia utilizada por este próprio sistema (acobertada pelo cientificismo) terminava por alimentar ainda mais este fato. Ou seja, havia um pensamento errôneo de isenção política (que o autor chama de “miopia política”) sustentada pela pretensão da “lucidez científica”, o que terminava por moldar uma sociedade moderna, seus indivíduos, e seus novos problemas. A família, incapaz de ter o controle do seus membros, passa a depender cada vez mais do Estado, de seus especialistas e suas intervenções. Tais fatores externos configuram o que o autor chama de “indivíduo urbano”, este passa então a pertencer mais à sociedade que à família, e passa então a encontrar nesta, os dilemas.

Inserir-se assim a estrutura familiar de Alex. Inseridos numa estrutura moderna de mercado de trabalho, há a intervenção invasiva de agentes disciplinares de responsabilidade do Estado representado aqui pela figura do Sr. Deltoid, tutor de Alex, que inclusive obtém da mãe a posse das chaves da casa, entra no quarto dos pais e senta-se na cama destes para uma reunião com o jovem. A tamanha invasão do maquinário do Estado no cotidiano da família é satirizada por Kubrick na cena farsesca em que o Sr. Deltoid bebe a água num copo com uma dentadura disposto numa cômoda ao lado da cama dos pais de Alex. É uma alusão à invasão extrema do Estado na intimidade do lar e da família.

Há também nesta sequência, uma representação do conflito claro entre esses dois personagens na medida em que o Sr. Deltoid é um elemento de complicação na jornada do protagonista. Mas a relação entre ambos também evidencia o conflito “delinquência juvenil x Estado” que já fora desenhado anteriormente.

Alex (Delinquência) → X ← Sr. Deltoid (Estado)
--

Em toda a sequência Alex mantém seu ar sarcástico, conversando com seu tutor de modo ironicamente polido. E mesmo quando advertido e agredido por este,

demonstra uma natureza que dificilmente será abalada. Após questionado pelo Sr. Deltoid se sua advertência fora dada de forma clara, o jovem responde: “As an unmuddied lake, sir. Clear as an azure sky of deepest summer. You can rely on me, sir”.<sup>67</sup> Esta frase de Alex é aqui ressaltada porque ele também a usará no desfecho do filme.

Após a saída do Sr. Deltoid, Alex vai a uma galeria onde existem várias lojas de discos de vinil. A sequência é filmada com um *travelling* no qual a câmera enquadra o personagem de frente num plano médio movendo-se para trás de modo a acompanhar o seu caminhar (Figura 44).

**Figura 44** - Alex perambula pelas galerias...



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 26min 0s.

**Figura 45** - ... evocando a figura do *flâneur*.



**Fonte:** Parquot; Rossi (2015).

Acompanhamos o vagar de Alex pelo interior da galeria, que passeia calmamente por entre os corredores, num elegante perambular, observando as lojas coloridas que expõem os seus produtos à venda. Seu ar esnobe é enfatizado por seu traje, um casaco *doublet* comprido e uma bengala à mão, remetendo ao personagem *flâneur*, termo cunhado por Baudelaire<sup>68</sup> para designar o caminhante *bon-vivant* dos grandes centros urbanos surgidos com a Modernidade (Figura 45).

Nesta curta sequência, Kubrick traz muitas referências ao universo evocado no filme, o modo de vida das grandes metrópoles na modernidade. Benjamin (2009)

<sup>67</sup> Claro como um lago sem lama, senhor. Claro como um céu azul do mais profundo verão. Pode confiar em mim, senhor. (Tradução nossa)

<sup>68</sup> Charles Baudelaire (Paris, França, 09/04/1821 – 31/08/1867), poeta boêmio e crítico de arte, foi o precursor da poesia moderna.

caracteriza as galerias (também chamadas de “passagens”) como um advento comercial da modernidade. Elas são os centros comerciais que tem a arte a seu serviço, gerando admiração pelos que ali passam para vislumbrar suas sedutoras vitrines cheias de cores. O autor as caracteriza como uma decorrente invenção do luxo industrial. As galerias, para deleite dos *flâneurs*, expõem imagens cujo desejo pelo consumo traz consigo também o desejo de afastar-se do antiquado. A leitura de Kubrick para esses lugares, onde Alex vai “vadiar” e deleitar-se durante o percurso, traz referências visuais às artes plásticas contemporâneas e ao próprio cinema, campos artísticos que tornaram fluidas as fronteiras entre a arte e o comercial. Um dos discos expostos na loja frequentada por Alex é a trilha sonora do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, do próprio Kubrick e imediatamente anterior a *Laranja Mecânica*. A citação é uma possível associação da arte com o consumo na era da indústria cultural.

As galerias instituíram a atividade da *flânerie*, o caminhar de modo ocioso e sem rumo, de modo a observar a tudo e a todos à sua volta. O *flâneur* assume a figura que representa esse estado de espírito despretensioso, uma espécie de afronta à velocidade e à efemeridade trazidas pela era moderna.

O *flanêur* ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca o asilo na multidão. [...] Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor. A casa comercial constrói tanto um quadro outro, fazendo com que a *flânerie* se torne útil à venda de mercadorias. A casa comercial é a última grande molecagem do *flâneur*. (BENJAMIN, 2009, p.39)

Se o caminhar de Alex no interior da galeria evoca a *flânerie*, suas roupas reforçam referências muitas vezes incompreendidas ou interpretadas como mera excentricidade de Kubrick. No artigo intitulado *Uma História de Roupas e de Moda para a História da Arte (2017)*, Ângela Brandão chama atenção para o fato de que, no século XVIII, a moda se tornou um fenômeno urbano. Com o advento da Revolução Industrial e das transformações políticas e econômicas que favoreceram o aparecimento de uma sociedade liberal burguesa, surgiu também a “Revolução do Consumo”, que fez com que o ato de consumir se tornasse ao mesmo tempo um passatempo e um sinal de melhora no padrão da vida das pessoas. A moda, aspecto

sintomático desta revolução e que servia também como meio de afirmação das identidades individuais, seria ditada não mais pela aristocracia, mas pelas vitrines das lojas que povoavam as ruas e convidavam os olhares dos que por lá transitavam. Dentro deste contexto, a autora afirma que o sistema de vestuário com três peças (calça, colete e casaco) se tornou uma espécie de uniforme masculino a partir do final do século XVIII, moda que vigorou até meados do século XX com algumas pequenas mudanças. O partido estético deste padrão de vestimenta está estreitamente ligado aos ideais propostos com a modernidade. A isenção de cores e ornamentos, chamada de “a grande renúncia”, marcou o início de um período no qual os homens, ao invés de se preocuparem com a beleza atribuída aos detalhes das roupas, passaram a se preocupar em estar vestidos de modo mais sóbrio, com roupas que não mais fizessem alusão ao passado (Figura 46).

**Figura 46** - Roupas masculinas utilizadas nos séculos XVIII e XIX.



**Fonte:** Boucher (2010).

**Figura 47** - Figurinos utilizados no filme *Barry Lyndon* (1975).



**Fonte:** *Barry Lyndon* (1975), cena 2h 13min 4s.

Curiosamente, o filme seguinte de Kubrick, *Barry Lyndon* (1975), é ambientado justamente no século XVIII (Figura 47), em mais um exemplo do modo como Kubrick cita seus próprios filmes, antecipando o seguinte ou fazendo uma referência ao anterior.

O modelo de roupa utilizado por Alex, aproxima-se mais dos trajes utilizados no século XIX, época a que pertence Beethoven, ídolo do jovem, cuja música (neste caso, um trecho da *Nona Sinfonia*) numa versão sintetizada é utilizada como trilha sonora para a cena.



Alex vai se afirmando como uma figura de sua época, com a qual mantem grandes vínculos. É possível também observar que, assim como na sociedade da qual faz parte, coexistem paradoxalmente no personagem a ordem e o caos. A observação evoca novamente o pensamento hegeliano no qual tese e a antítese terminam por sintetizar a personagem. Há em Alex uma preocupação com a ordem, seja na arrumação de seu quarto, na preocupação com suas vestes, no seu linguajar e na forma cortês de se comunicar. Ao mesmo tempo, há a afinidade com o vandalismo, a compulsão à transgressão e à violência. É no charme deste traço duplo da personalidade do personagem que o leva a ser categorizado na estante dos vilões e sociopatas do cinema, dimensão que aqui parece reduzir o complexo sistema que Kubrick aparenta querer apresentar.

Voltando ao enredo do filme, é justamente fazendo uso de seu charme que Alex convence as duas garotas a irem até a sua casa para escutar música em um “aparelho de som de verdade”. Na icônica cena, filmada em alta rotação e ao som de *William Tell Overture* de Rossini, é utilizada uma câmera fixa com num plano aberto que mostra as personagens de corpo inteiro no quarto do jovem se permitindo a uma orgia. A forma de abordagem da cena (filmada à distância, de modo acelerado e com as personagens reduzidas a bonecos, ao som de uma música com ritmo acelerado) retira qualquer possibilidade de sensualizar o ato sexual que é mostrado (Figura 48).

**Figura 48** – Alex leva duas garotas para uma orgia em seu quarto.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 29min 0s.

**Figura 49-** Os *droogs* esperam por Alex no *loby* de seu prédio.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 29min 24s.

Ao ser questionado por Ciment (2017) sobre a razão de ter feito a cena daquela forma, Kubrick alegou ser uma solução satírica de evidenciar um encontro sexual banal. Deste modo, o diretor engendra em seu filme um correspondente visual para a

obra literária de Burgess. Sua alternativa estiliza o ato sexual, retira seu peso, e também o reduz, banalizando-o. À maneira de um artista pop, o tratamento dado às imagens por Kubrick em determinadas cenas emprega recursos que tornam vulgares e descartáveis os temas tratados, correspondendo à intenção da própria indústria do consumo. Há também uma subversão do modo convencional de filmar uma cena de um ato sexual. Ao invés da utilização de *closes* e a câmera lenta, Kubrick promove uma ruptura, utilizando um plano à distância e a alta rotação.

Esta sequência é responsável também por reforçar alguns aspectos do natureza do personagem. Ainda que, no momento da orgia, Alex esteja “despido” de sua persona noturna, apresenta os mesmos interesses: o sexo transgressor e a música de qualidade. Seu linguajar polido e seu modo sarcástico e entusiasmado de abordagem é o mesmo, tanto com o mendigo bêbado que espancara na noite anterior, quanto com o funcionário do Estado Sr. Deltoid ou as duas jovens que convidara para a orgia. Neste aspecto, há uma certa unidimensionalidade no personagem. Deste modo, a “fantasia” de *droog* utilizada por ele e sua gangue, com a qual tem muito zelo e cuidado, demonstra ser mais uma demarcação visual da identidade de grupo do que a demarcação de uma persona.

Até aqui, durante o transcorrer deste primeiro ato do filme, coube a apresentação do personagem Alex, que vai sendo revelado à medida que assistimos às suas ações na tela. Segundo Field (1995, p.25), “a essência do personagem é a ação”, ou seja, um personagem é o que ele faz. E se um filme é um meio visual, uma história contada por intermédio de imagens, é função das ações vividas pelo personagem a revelação de aspectos de sua personalidade. Desta forma, até aqui fomos revelado que Alex é um estudante adolescente, filho único que mora com os pais que, por sua vez, passam o dia inteiro no trabalho. Aproveita-se da ausência destes para vadiar durante o dia e não frequentar a escola. À noite encontra-se com um grupo de amigos com quem forma uma gangue. Sobre esta gangue exerce uma liderança opressora. Juntos, eles saem pelas ruas à noite praticando roubos, furtos, espancamentos, estupros e brigando com outras gangues da cidade. Está sob a custódia do Estado e sob a supervisão um assistente correcional por já ter sido pego anteriormente praticando delitos. É cuidadoso com sua imagem, tem gosto refinado para a arte e adota uma postura elegante (mesmo quando violento) em suas relações com os demais.

Até o final deste primeiro ato acontecerá o *plot point* ou também chamado “ponto de virada” do roteiro, que, para Field (1995, p. 14) é “qualquer incidente, episódio ou evento que “engancha” na ação e a reverte noutra direção”. Esta virada no roteiro tem como origem a rebelião dos *droogs* insatisfeitos com Alex e sua a forma de condução da liderança no grupo.

Esta sequência inicia-se no hall de entrada do bloco habitacional onde mora Alex, onde os *droogs* o esperam para uma saída noturna (Figura 49). A cena é visualmente estudada: Alex desce com ar imponente do alto da escadaria e avista os companheiros abaixo em meio à desordem do local. Georgie e Pete estão sentados sobre o poltronas quebradas. Dim, que na noite anterior protagonizara um conflito com Alex, está sentado sobre um carrinho de bebê e tem às mãos a roda de uma bicicleta quebrada que utiliza para simular estar dirigindo um carro em alta velocidade, ato frequentemente assumido pelo líder do grupo e que parece reforçar o caráter infantilizado do personagem

Os três *droogs* informam a Alex sobre a rebelião movida pela insatisfação com a liderança autoritária do companheiro e pela má partilha dos objetos roubados. Georgie chama para si uma nova liderança, que é apoiada por Dim e Pete. O novo líder é, de início, aceito por Alex pacificamente. Mas a liderança será retomada na cena seguinte, quando o ex-líder nos informa estar aparentemente calmo mas muito nervoso e pensativo. Inspirado pela música de Beethoven que escutara vindo de uma janela aberta, Alex age impulsivamente enquanto sua voz *off* nos confidencia: “*But, suddenly, I viddied that thinking was for the gloopy ones and that the oomny ones use like inspiration and what Bog sends [...]*”<sup>69</sup> A fala do personagem reforça sua natureza instintiva e sua tendência aos impulsos.

O alvo de Alex é o falo do companheiro, mais uma vez citado no filme enquanto signo de poder e, por isso, alvo a ser minado e aniquilado para fins de dominação. Nas roupas usadas pelos *droogs*, os protetores da genitália, reforçam a necessidade de proteção deste símbolo do poder. A liderança é retomada então com o uso da força física e da violência (Figuras 50 e 51).

---

<sup>69</sup> “Mas, de repente, eu me dei conta de que pensar era para os *gloopy* (estúpidos) e que os *oomny* (inteligentes) usam a inspiração e o que *Bog* (Deus) envia [...].” (Tradução e comentários nossos)

**Figura 50** – Alex faz uso da violência...

Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 34min 01s.

**Figura 51** - ... para tomar de volta a liderança.

Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 34min 34s.

Até aqui a violência foi evidenciada como um atributo inerente ao personagem. Este a usa para se impor, para ter prazer, e também, como arma utilizada para manipular os amigos. Neste pequeno núcleo central das personagens, representado pela gangue de Alex, a liderança e o comando são também impostos com o uso da violência, que encontra-se instaurada em todas as instâncias.

Após o litígio, Alex pede uma sugestão sobre a próxima atividade noturna como forma de apaziguar os ânimos da gangue. Georgie sugere um casarão onde vive uma velha senhora rica com seus gatos de estimação, lugar que supõe ter joias e dinheiro. Na verdade, trata-se de uma armadilha já pensada pelos companheiros.

Para tentar entrar na casa, Alex utiliza a mesma estratégia usada na casa do Sr. Alexander, já bastante noticiada pelos jornais, o que desperta a desconfiança da proprietária e a leva a negar o acesso do jovem. A mulher telefona em seguida para a polícia. Percebe-se portanto um padrão comportamental de Alex na consecução de seus objetivos. Há um certo pragmatismo na opção pela repetição de estratégias que deram certo.

Todavia, após ter negado o acesso, Alex invade sozinho a casa por uma janela. O encontro com a Senhora dos Gatos tem algo de farsesco. Ele ironiza a obsessão da mulher pelos temas eróticos constante nos quadros e esculturas expostas pela casa e diz cinicamente que está ali para vender revistas. Alex golpeia uma escultura em formato de pênis o que faz com que a Mulher dos Gatos se irrite alegando ser aquela uma “valiosa obra de arte”. Mais uma vez, há a alegoria de atacar o símbolo do poder (o falo) como estratégia da dominação. Os dois discutem e brigam, tendo como armas para se golpearem um busto de Beethoven (Figura 52) e a tal escultura

com formato fálico (Figura 53). Aparece também a alegoria da utilização da arte e da cultura como armas ou para fins violentos, e o sexo permeando ambos os extremos, da arte sublime à violência animal.

**Figura 52** - A Mulher dos Gatos utiliza uma escultura de Beethoven como arma...



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 41min 51s.

**Figura 53** - ... e Alex utiliza uma escultura com forma fálica.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 42min 21s.

Após golpeado na cabeça, *Alex* se vinga devolvendo o golpe à mulher, o que termina por matá-la. O ato violento é mostrado de modo implícito utilizando ângulos inusitados de câmera onde o elemento central do plano é o protetor da genitália do jovem, (Figura 54) e recursos de edição com imagens de trechos dos quadros existentes na sala (Figura 55) que sugerem o golpe na boca. O falo enquanto símbolo do poder é mais uma vez utilizado por *Alex* para impor sua força.

**Figura 54** - *Alex* golpeia a Mulher dos Gatos...



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 42min 32s.

**Figura 55** - ... e comete um assassinato.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 42min 36s.

No entanto, *Alex* mostra-se visivelmente abalado após dar-se conta de que cometeu um assassinato. Ele tenta desesperadamente abrir a porta de onde veio e

devolve a escultura à cômoda de onde a retirou. Ouvimos o som da sirene que informa da chegada da polícia, algo entretanto já rotineiro nestas aventuras noturnas e que já não provocaria desespero no jovem. Mas Alex prossegue trôpego pelo interior da casa buscando sair pela porta principal, onde seus amigos o esperam pelo lado de fora para. Desestruturado e vulnerável no momento em que consegue sair da casa, encontra, Dim com uma garrafa de leite às mãos que utiliza para golpeá-lo na cabeça. Os *droogs* fogem, deixando Alex caído, o que possibilita a sua captura pela polícia. A traição de Alex pelos companheiros é o ponto de virada ou *plot point* acontecido antes do fim do primeiro ato e que vai engancha a ação numa outra direção no ato seguinte. Fecha-se o primeiro ato do filme com a cena que mostra o jovem caído ao chão e o som da sirene da polícia que se aproxima. É o gancho para o capítulo seguinte.

Cumpramos aqui que o crime decorrente da irresponsável brincadeira do personagem não aparentou ter sido premeditado. Também não foi praticado de modo frio, mas engatilhado pelo despertar de uma ira, uma reação impulsiva e exacerbada de Alex ao ser primeiramente golpeado na cabeça pela Mulher dos Gatos. Até então, não o presenciamos cometer um assassinato.

Field (1995) comenta que no Ato I de um filme, seu roteiro nos apresenta a história (aqui, uma visão pessimista do futuro), os personagens, a premissa dramática (o assunto que a história aborda, no caso em questão, a delinquência juvenil num futuro distópico), e a situação dramática (as circunstâncias que giram em torno da ação, em nosso caso, a ineficiência do Estado, a falência da instituição da família, e a instauração da violência em todas as camadas da sociedade).

Em relação à apresentação dos personagens, passamos a ter um entendimento do personagem central através dos traços já revelados do seu caráter, ilustrados por suas ações no decorrer da trama: o seu ponto de vista (como ele vê o mundo em que vive, um mundo feito para a satisfação de seus prazeres imediatos, o sexo, a boa música, as aventuras noturnas, as drogas); sua personalidade (rebelde, sarcástica e bem humorada, extrovertida e eloquente, vaidosa e elegante, mas guarda também uma certa dose de imaturidade), sua atitude (de líder corajoso, autoritário e impulsivo) e seu comportamento (opressor e agressivo com os próximos, polido e dissimulado com os demais, e também organizado e zeloso com seus pertences). Tais aspectos, os traços de caráter definidos pelo ponto de vista, pela personalidade, pela

atitude e pelo comportamento, são caracterizados por Field (1995) como os definidores da vida de um personagem.

### **2.1.2 Segundo Ato: Confrontação - A anulação da individualidade da personagem**

Continuaremos com a análise da movimentação do personagem na trama à luz da estrutura paradigmática de roteiro proposta por Field (1995, p. 13):

Durante o segundo ato, o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática. [...] Necessidade dramática é definida como o que o seu personagem principal quer vencer, ganhar, ter ou alcançar durante o roteiro. O que o move atrás da ação? O que deseja o seu personagem principal? Qual a sua necessidade?

É através da observação que serão elucidadas estas perguntas. A cena com Alex detido na delegacia numa sala para interrogatório abre o segundo ato do filme. Mostrando-se tranquilo e seguro, o jovem capturado resiste afirmando não dizer nada sem a presença do seu advogado, algo que soa como um astuto blefe, mas que custe-lhe alguns golpes de seus inquisidores.

Durante toda a primeira parte do filme, a cor vermelha do sangue é mostrada com certa cautela (como, por exemplo, na sequência em que Alex corta a mão de Dim com um punhal, ou quando Alex imagina ser um vampiro ao ouvir Beethoven). O sangue no primeiro ato está mais associado ao prazer e ao poder que à violência. É visto portanto de modo sutil, a exemplo do pequeno fio que escorre da boca do escritor Sr. Alexander ao ser espancado, mas sequer o vemos na estátua em formato de pênis usada por *Alex* para golpear a cabeça da Mulher dos Gatos. Após este golpe, vemos Alex assustado segurando a estátua antes de ser depositada de volta à cômoda de origem, limpa e sem qualquer marca de sangue (Figura 56). Seria um erro de continuidade (o que seria muito pouco provável já que Kubrick é conhecido pelo seu meticuloso cuidado com o visual das cenas) ou uma perversa ironia do diretor (já que

é conhecido também, por brincar com a descontinuidade proposital entre as cenas de seus filmes)?

Mas de modo contrário, o sangue surge na tela logo no início da segunda parte do filme e é justamente em Alex. Vemos primeiro o seu rosto com um curativo discretamente manchado de sangue e, logo em seguida, de modo mais exagerado, escorrendo pelo nariz e lábios após ser surrado na sala de interrogatório (Figura 57).

**Figura 56** – Cena do primeiro ato, Alex após golpear a Mulher dos Gatos.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 42min 50s.

**Figura 57** – Cena do segundo ato, Alex, entre quatro paredes, agredido pelo Estado.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 45min 35s.

A cor vermelha do sangue é amplificada pelo contraste visual proporcionado pela cor clara das paredes, chão e roupas brancas do personagem. Agora é Alex o receptor da violência e não mais o praticante, e o sangue exposto visualmente em cores berrantes e contrastantes no personagem parece ser a contraparte da violência velada que começará a ser mostrada no filme e que será sofrida por ele a partir da detenção. O sangue não mais refere-se ao prazer sentido pelo personagem, mas a uma violência que agora será posta contra ele, dessa vez a serviço do Estado.

Alguns elementos que compõem a *mise-èn-scene* idealizada por Kubrick nesta sequência na delegacia amplificam um cinismo inerente ao filme. Um bom exemplo é o ambiente do hall de entrada do setor das salas de interrogatório, no qual se encontra um policial encarregado pela recepção. Ele está sentado a uma mesa posta para um típico chá inglês na qual há bolos, tortas, xícaras, bules, dispostos de modo ordenado e exagerado (Figura 58). O policial chega a perguntar a seu superior, responsável pelo interrogatório de Alex, se este gostaria de tomar seu chá em meio àquele momento, provável leitura irônica de Kubrick sobre a burocracia instalada em todas as ramificações do Estado moderno.



O ângulo visual pelo qual Alex é mostrado também sofrerá uma modificação neste segundo ato do filme. Até então, estávamos acostumados a vê-lo quase sempre num ângulo que o visualiza de baixo para cima: no momento em que golpeia a Mulher dos gatos, no momento em que estupra a esposa do Sr. Alexander e mesmo na cena em que caminha dentro de sua casa (Figura 59). Essa é a forma como Kubrick retrata seu *Alex DeLarge* que, a exemplo de *Alexandre o Grande*, o conquistador, abre seu caminho impondo seu poder através da força.

**Figura 58** - Hall de entrada das salas dos interrogatórios.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 44min 58s.

**Figura 59** - Cena do primeiro ato, Alex caminha em sua casa.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 21min 57s.

É um dos recursos que Kubrick utiliza para a caracterização desta personagem evidenciando um ar soberano, superior, uma exaltação à sua capacidade de se sobrepor aos demais à sua volta, incluindo aí sua própria família e o sistema que tenta controlá-lo.

**Figura 60** – Cena do segundo ato, em temos o ponto de vista de um Alex oprimido.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 45min 52s.

**Figura 61** – Plano aéreo mostrando o presídio no qual Alex ficará detento.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 47min 33s.

Mas após capturado, vemos *Alex* de cima para baixo, diminuído, cercado, encurralado, oprimido, limitado pelo chão e duas paredes sob os olhares de seus inquisidores (Figura 60). São eles agora a representação do poder instituído e oficializado, cuja missão será recondicioná-lo.

Alex custa a aceitar que cometera um assassinato, fato confirmado pelo Sr. Deltoid, que noticia a morte da Mulher dos Gatos. É o primeiro momento em que o vemos visualmente hesitante na trama, abalado física e emocionalmente. Será ainda cuspidado no rosto pelo Sr. Deltoid, após um dos policiais se oferecer para segurá-lo para que o tutor possa socá-lo. Mas o Assistente Correccional prefere agredir moralmente o jovem aos seus cuidados. Alex é então agredido física e moralmente. Fecha-se assim a primeira sequência deste segundo ato.

A sequência seguinte se inicia com uma câmera que sobrevoa a prisão onde Alex será detido (Figura 61), ao som de sua narração em *off* nos informando que a partir dali começa a “parte trágica da história”. Ele fora condenado a 14 anos pelo crime.

Algo que caracteriza a segunda parte do filme é a ampliação do nosso campo de visão sobre este personagem central. Tal qual a câmera de Kubrick, que se inicia num *close* mostrando o detalhe e vai se afastando revelando sucessivamente o Todo que o contem, saímos do mundo particular de Alex e vislumbramos agora o sistema que começa a o absorver, aqui, o sistema prisional que promoverá o seu recondicionamento à sociedade e que se iniciará com a implementação de um processo de despersonalização. E este ritual é trazido na cena seguinte, na qual Alex se desfaz de seus pertences e roupas depositando-os numa caixa que será mantida num local junto com todas as outras caixas que tomam todas as paredes do ambiente. Alex ganhará um número na prisão, 655321, pelo qual passará a ser chamado enquanto detento. Há neste ritual uma espécie de alegoria do fim de um personagem para o nascimento de um novo. É como o despir-se do personagem, de todos os seus elementos, figurinos, adereços que o caracterizam em cena. Como se o primeiro Alex, líder dos *droogs*, precisasse morrer para nascer um Alex despersonalizado, apto a ser civilizado.

No já mencionado artigo de Urbán (2017), o autor comenta que as práticas de vigiar, separar e controlar fazem parte da organização social moderna, e para isso foram criadas instituições e espaços (prisões, manicômios) que promoveriam a

segregação de elementos considerados ameaçadores (vagabundos, prostitutas, homossexuais). “A modernidade é o epistema da *le grand renfermement*, a grande internação ou encarceramento, quando o outro começa a ser encerrado e encarcerado para proteger a integridade e a identidade absoluta da razão e do *corpus social*” (URBÁN, 2017, p. 45).

Em toda a sequência, os aspectos farsescos e hilários tendo a figura patética do Chefe da Guarda (o carcereiro) como um personagens, se encarregam de aliviar o peso das cenas atribuindo às mesmas uma certa leveza. Estes aspectos fazem também com que todo o ritual, composto por procedimentos protocolares administrativos repetitivos e seguidos à risca de modo burocrático, beire o ridículo e o absurdo. Numa das cenas, até o ânus do personagem é revistado pelo Chefe da Guarda que, com o uso de uma pequena lanterna presa à boca, afasta as nádegas de Alex para enxergar melhor (Figura 62). A este respeito, se no primeiro ato, vimos um Alex sexualizado e agente ativo do sexo (ele estuprou e participou de uma orgia com duas mulheres), no segundo ato, ele passa à condição passiva de quem é “violado” em sua intimidade. Se livre, ele promovia a violência, na prisão, sofrerá a violência. Do mesmo modo, se livre, ele promovia uma sexualização criminosa, preso, será violado pela lanterna, imagem simbólica da invasão em sua parte mais íntima do corpo, devassado em nome de uma conduta prisional.

**Figura 62** - Na prisão, Alex passa à condição de violado.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 52min 47s.

**Figura 63** - O Capelão personifica a presença da religião no presídio.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 52min 59s.

Durante o confisco dos pertences de Alex, o Chefe da Guarda o faz algumas perguntas protocolares enquanto preenche a ficha do detento sobre uma prancheta de mão. Uma das perguntas feitas, em meio a outras burocráticas e sem sentido, é

sobre a religião. O jovem prontamente responde “*Igreja da Inglaterra, Senhor!*”, nos trazendo o dado da presença religiosa em sua formação e, conseqüentemente, a crítica à ineficiência do modelo familiar de educação no contexto moderno. A presença religiosa também se dará no presídio, personificada na figura do Capelão, justamente o primeiro personagem visto na sequência em que Alex se encontra já detento. Seu rosto surge em primeiríssimo plano (Figura 63) enquanto profere seu sermão aos detentos, reforçando a estes as suas condutas criminosas e versando sobre a religião como caminho racional de salvação. Vemos um detento gay se insinuar para Alex e outro detento arrotar, o que gera uma galhofa entre os demais recriminada pelo Chefe da Guarda. Alex, em narração, refere-se ao local como “zoológico humano”. Traz-se aqui a ideia da instituição penal enquanto o espaço em que a modernidade segrega o anormal. Urbán (2017, p. 44) recorre à visão de Foucault<sup>70</sup> sobre este “outro da modernidade, a ameaça não-idêntica que tem que ser isolada e eliminada. A modernidade para Foucault, afinal, é o processo de periferização, marginalização, separação e isolamento dessas entidades e sujeitos”. E o hospital, o manicômio e a prisão representam, dentro deste contexto, os espaços de segregação destes elementos que fogem ao normativo.

Vemos em seguida um plano de conjunto (Figura 64) que evidencia Alex ocupando uma posição diferenciada dos demais detentos que assistem à pregação. O jovem está sentado numa cadeira situada entre o Capelão e o Chefe da Guarda, e tem a função de operar as projeções que auxiliam o discurso do clérigo exibidas para os demais detentos.

**Figura 64** - Alex, entre a repressão física e a mental.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 54min11s.

**Figura 65** - Signos modernos referenciados na cena.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 54min 38s.

<sup>70</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

A sequência se incumbe de ilustrar esse sistema de segregação de indivíduos postos à margem da sociedade no contexto do processo civilizatório moderno para fins de condicionamento ao convívio social ou à normalização. Tal sistema se apoia na repressão física (representada pela figura do Chefe da Guarda) e mental (representada pela figura do Capelão). As imagens suscitadas na *mise-en-scène* (Figura 65) evocam signos utilizados em regimes totalitários, como a cruz de malta ao centro, o fardamento militar do Chefe da Guarda, a faixa vermelha no braço esquerdo de Alex, e o gesto de saudação utilizado pelo Capelão.

Jean Starobinski em seu livro *As Máscaras da Civilização* (2001), lembra que à religião fora atribuído um importante papel no processo civilizatório moderno. De acordo com o autor, a religião seria o instrumento utilizado para conter as pulsões humanas, abrandando-as. Uma espécie de “freio da humanidade” responsável por confortar mentes e corações. Isto seria possível na medida em que, a todo o momento, traria ao plano racional a necessidade da perpetuação de valores que possibilitassem o convívio pacífico em sociedade. Dentro de um conceito de racionalismo que ancorou o modelo civilizatório moderno, apostou-se no poder repressor da religião, crendo nesta um suporte na correção de costumes e, assim, promotora de uma moralidade iluminada. A civilização moldada a partir desse pensamento seria então a contraparte laica da religião. Nas palavras do autor: “[...] a civilização poderá tornar-se um substituto laicizado da religião, uma parusia da razão.” (STAROBINSKI, 2001, p. 14)

Ali, Alex nos revela já terem se passados dois anos naquele lugar que chama de “buraco do inferno nada edificante”. Informa que, com o tempo, ganhara a função de auxiliar do Capelão nos sermões dominicais por bom comportamento e por se mostrar interessado nos escritos da Bíblia. Todavia, percebemos, através de imagens que ilustram seus pensamentos, as suas verdadeiras intenções com a leitura da Bíblia: Ele imagina ser um soldado romano que chicoteia Cristo, degola um judeu e deita-se numa orgia com várias mulheres. Percebemos um Alex que passou pelos dois anos incólume na prisão sem ter a sua natureza modificada. Seus interesses permanecem os mesmos (a violência, o sexo, o hedonismo). O personagem vai se revelando plano à medida que também vai sendo revelada a ineficiência dos processos correccionais. Somente ao público são compartilhados estes pensamentos de Alex. O Capelão acredita na conversão do jovem “655321”, que mostra-se dissimulado e atento a conquistar cada vez mais a confiança do pároco. O propósito

desta conquista é revelado numa conversa entre ambos. Alex deseja ser submetido ao um tratamento sobre o qual ouviu falar na prisão. De acordo com o jovem, esse tratamento garante uma saída em pouco tempo da prisão assegurando também que não mais haverá um retorno àquele local, tudo o que ele precisa.

A partir deste segundo ato, começamos a compreender a necessidade dramática de Alex. Ele quer ter sua liberdade de volta para poder voltar à vida que tinha. É isso o que o moverá, impulsionando a história para frente. Suas ações estarão voltadas para a consecução deste objetivo, e assim, ele ajustará suas atitudes às circunstâncias que se mostram como as melhores possibilidades de sucesso e viverá os conflitos daí advindos. Ele se tornará próximo a um clérigo, exercerá o controle inibitório diante da insinuação de um detento gay (Figuras 66 e 67), numa situação em que reagiria com agressividade, e enfim, se disponibilizará para um experimento científico polêmico inovador sem ter a noção do perigo que lhe representa.

**Figura 66** - Um detento gay insinua-se para Alex...



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 53min 26s.

**Figura 67** - ... que exercerá o controle inibitório para não agredi-lo.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 53min 32s.

Percebemos neste ponto uma certa puerilidade no personagem na medida em que não se importa ou não tem ciência do que realmente o tratamento consiste e sem mensurar as consequências de sua escolha. Ele está imbuído na consecução de um objetivo específico, sair da prisão com a certeza de nunca mais voltar àquele lugar que compara ao inferno. Alex mantém-se até aqui fiel ao perfil irresponsável e hedonista de sua personagem, algo que fora desenhado desde o início do filme, e assim segue, sem que ainda seja possível uma evidência de qualquer mudança em sua natureza (nos seus atos, pensamentos e em seu caráter).



Ficamos sabendo do nome do tratamento pelas palavras do Capelão: “Método Ludovico”, diz ele alertando sobre as incertezas e riscos do experimento ao jovem, que responde não se importar com o perigo e, dissimuladamente, afirma que seu objetivo é “ser bom”. Cabe então a ambos os personagens, através de seu diálogo, a função de nos advertir a respeito do dilema ético que permeará a história a partir daqui. Há uma suposta técnica moderna que, ao ser aplicada ao suposto “homem depravado”, faz com que ele “se torne bom”. O Capelão expõe sua oposição ao método, enfatizando pensar a virtude enquanto uma escolha interior e não uma ordem imposta. Diz o clérigo: “*When a man cannot chose, he ceases to be a man*”<sup>71</sup>.

Cercado por estantes de livros enquadradas numa perspectiva que reforça o rigor das leis civis e a faceta opressora da cultura, vemos Alex inocentemente disposto a aceitar a qualquer custo o preço de saciar o seu desejo por liberdade. A cena reforça também a vigilância do Capelão que, com uma bíblia à mão direita e uma fonte de luz próxima à cabeça, enfatiza o outro pilar do processo civilizatório assumido pela religião (Figura 68). O jovem não entende que o processo ao qual será submetido, que lhe promete o enquadramento ao convívio social, paradoxalmente, custar-lhe-á a liberdade que tanto almeja. Aqui há uma forte alusão a este arquétipo da natureza humana que o ideal moderno intentou reprimir pelo pacto social. Ao Alex a-léxico (sem leis), que já fora inicialmente despersonalizado na prisão e atende então pelo número “655321”, caberá agora ser iniciado no processo racional de transição do “estado de natureza” para o “estado civil”.

**Figura 68** - Alex cercado pelos instrumentos utilizados no processo civilizatório.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 58min 57s.

**Figura 69** - O Ministro do Interior ao entrar na cela de Alex.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 02min 22s.

<sup>71</sup> “Quando o homem perde a capacidade de escolha, deixa de ser um homem.” (Tradução nossa)

Na próxima sequência acontecerá a visita do Ministro do Interior às instalações prisionais onde Alex se encontra. Os aspectos protocolares e burocráticos da visita são amplificados pelas ações metódicas do Chefe da Guarda e pela trilha sonora utilizada, a marcha *Pompa e Circunstância n° 1* de Edward Elgar, que empresta eloquência às cenas. A sequência traz o fato do interesse do Estado, representado pela figura do Ministro do Interior, na implementação do “Método Ludovico”, um método moderno de controle da criminalidade. O ministro critica o antigo método de punição vigente, a detenção e o isolamento social, que, segundo ele, apenas serve para “fermentar a criminalidade”. Sua presença ali se dá pela busca de um “criminoso ideal” para servir de cobaia ao experimento. Alex enxerga de modo ingênuo a visita do político como uma chance de sair legalmente da prisão.

Ao adentrar o corredor que dá acesso às celas dos detentos, o Ministro do Interior entra numa delas, que reconhecemos ser a de Alex pelos pôsteres de mulheres despidas que tomam todo o centro da parede (Figura 69). À direita dos pôsteres, há também uma estátua do Cristo crucificado. Entre os pertences, existem também livros e revistas dispostos na bancada da escrivaninha, e duas imagens de Beethoven, sendo uma delas um pequeno busto na bancada e outra num porta-retratos numa prateleira. É justamente a recorrência da imagem do músico alemão que chama a atenção do Ministro e também do espectador, que já associou tais signos ao personagem central. As imagens dispostas no quarto de Alex estão ali também para nos advertir que o personagem permanece fiel à sua natureza, com os mesmos desejos e inclinações (o sexo, a música, os prazeres da vida). O ambiente mostra também como o personagem mantém, mesmo na condição de detento, o cuidado com o método e com a organização de seu ambiente particular, onde fora inclusive acrescentado o signo cristão da cruz, artifício do personagem usado como forma de transmitir oportunamente uma ideia de pacto com a norma social, mas ainda assim, disposto ao lado dos seus interesses principais.

Durante a inspeção dos detentos pelo Ministro e sua comitiva é que o gesto petulante de Alex o destacará dos demais, para a ira do Chefe da Guarda. O jovem grita concordando com o discurso do Ministro em defesa do novo método para a cura criminal, quebrando assim o protocolo burocrático da visita. Aqui o sardônico é levado ao extremo através de um recurso dramatúrgico de inversão de valores que beira o absurdo, mas operada dentro de uma lógica que faz parte da trama: Após ouvir que



Alex brutalmente assassinara uma mulher, o Ministro maravilha-se com o jovem, utilizando, entre os adjetivos, os termos “agressivo” e “perigoso” como se fossem elogios, já que encontrara o “criminoso ideal” (Figura 70). Num outro momento, o Governador ao assinar à contragosto a liberação de Alex para o Centro de Tratamento Ludovico, defende a ideia de que o Estado deveria responder “na mesma moeda” aos infratores, e que o novo Método Ludovico é injusto por simplesmente “transformar pessoas más em boas”. Há também as cenas dos procedimentos protocolares da transferência de Alex da cadeia para o Centro Ludovico, nas quais o ritual repetitivo da coleta das assinaturas na papelada ganham evidência pelo seu aspecto cômico e farsesco. Ressalta-se que não há indicações a respeito destas situações no romance de Burgess, o que leva a deduzir terem sido pensadas por Kubrick com o propósito de ressaltar os vazios procedimentares e as práticas mecânicas da burocracia advindas do Estado racional moderno.

**Figura 70** - O Ministro do Interior elogia Alex por sua natureza.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), 1h 4min 34s.

**Figura 71** - Chegada de Alex ao Centro Ludovico.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), 1h 7min 39s.

Na sequência que se segue, que trata da chegada de Alex ao Centro Ludovico, deve ser ressaltada uma particularidade da primeira cena, quando o personagem passa a imitar os gestos sistemáticos do Chefe da Guarda (Figura 71). Chegamos a notar um sorriso disfarçado no rosto do ator, plenamente consciente de seu improviso na cena. MacDowell revelou<sup>72</sup> que, em muitas das cenas de *Laranja Mecânica*, Kubrick se divertia muito consigo nas filmagens, tendo que, às vezes, pôr lenços sobre a boca de modo a abafar possíveis sons de suas risadas. Revelou também que este

<sup>72</sup> In: Documentário *Era Uma Vez... Laranja Mecânica (Il Était Une Fois... Orange Mécanique)*, de Antoine de Gaudemar, França, 2011).

tipo de retorno estimulava ainda mais sua criatividade, resultando numa construção conjunta do personagem. Possivelmente esta seja uma das cenas das quais ele se refere. Mas o resultado cênico disso é uma leveza condizente com a imagem construída para o personagem, que demonstra, além do sarcasmo característico, a euforia pela possibilidade de saída da cadeia.

O Tratamento Ludovico propriamente dito se dará na próxima sequência, em que Alex, inocentemente, nos revela que se submeteu a tudo sem reclamar à custa de tornar-se livre num prazo de quinze dias. Ele recebe injeções de medicamentos, permite que seja amarrado numa camisa de força e preso a uma cadeira com eletrodos na cabeça, com grampos em suas pálpebras para evitar que se fechem. A imagem resultante é uma das mais icônicas do filme. Foi-lhe dito que o tratamento consistiria em assistir a filmes, o que lhe deixa ainda mais animado, presumindo ser agradável. Vemos um Alex sendo conduzido inocentemente a um procedimento do qual não presume qualquer malefício. O cenário da cena é um cinema, onde Alex é posto à frente da primeira fileira, estando toda a equipe médica ao fundo, com exceção de um médico que assistirá pessoalmente o jovem durante o experimento (Figura 72).

Cria-se desta forma uma estrutura de um experimento laboratorial moderno assistido, onde Ciência (representada pelos médicos) e o Espetáculo (representado pelo cinema) trabalharão juntos e concomitantemente. O jovem ali está completamente indefeso, amarrado e contido, diminuído e incapaz, em nome da ciência, por sua vez amparada pelo aparato governamental. Em entrevista a Ciment (2017, p.114), Kubrick afirmou que “A ciência é potencialmente mais perigosa do que o Estado, pois tem um efeito mais duradouro”. Para o diretor, a ciência torna-se imprudente “quando ela está apaixonadamente interessada por uma ideia sedutora”.

A experiência aplicada em Alex é observada à distância pela equipe médica, que tem a tecnologia e o Estado a seu favor (Figura 73). A *mise-en-scène* criada suscita símbolos fortes: a ciência moderna e sua forma de abordagem distanciada e racional, além do poder do Estado e sua enorme distância do cidadão, aqui representado por Alex, isolado tal como um rato de laboratório.

**Figura 72** – Alex sendo preparado para o tratamento Ludovico.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 11min 57s.

**Figura 73** - A Ciência acompanha o experimento à distância.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 12min 07s.

Alex é então forçado a ver filmes que exibem a violência sob as mais diversas formas (espancamentos, linchamentos, estupros, bombardeios, etc.) No primeiro filme destaca-se o figurino utilizado pela gangue de delinquentes. Os jovens vestem-se com um uniforme branco assim como os *droogs*, e têm também em suas cabeças chapéus pretos. Porém, os modelos dos chapéus fazem alusão aos usados em diversas épocas da História (Figuras 74 e 75), sendo um deles inclusive parecido ao utilizado por Napoleão. Nesta cena, em que predominam as cores branca e preta do uniforme da gangue, surge então o vermelho do sangue que escorre da boca do cidadão espancado. É quando *Alex*, que assiste ao filme, nos comenta em *off*: “*And then, what do you know, soon our dear old friend, the red, red vino on tap. The same in all places like it's put out by the same big firm, began to flow. It was beautiful*”<sup>73</sup>.

**Figura 74** - Cena do primeiro filme visto por Alex.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 12min 25s.

**Figura 75** - Cena do primeiro filme visto por Alex.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 13min 23s.

<sup>73</sup> “E então, como era de se esperar, rapidamente nosso querido e velho amigo, o vermelho, o vinho tinto que sai da fonte, **o mesmo em todos os lugares**, como se fosse proporcionado pela mesma grande empresa, começou a fluir. Foi lindo!” (Tradução e grifo nossos)

Kubrick parece promover uma “brincadeira” com a fala aparentemente simplória do personagem, e traz em sua concepção de *mise-en-scène* uma figuração da recorrência da violência que atravessa todas as diferentes épocas da História (representada aqui pelos diferentes chapéus). Através dos olhos de seu personagem, o diretor parece querer proporcionar um olhar indireto, enviesado e transversal da violência que acompanha a trajetória da humanidade.

Completando seu comentário, Alex ainda nos conta: *“It’s funny how the colors of the real world only seem really real when you viddy them on a screen.”*<sup>74</sup>. A respeito desta fala, vale trazer o já mencionado pensamento de Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo*. Para o filósofo, na sociedade moderna a realidade é apreendida e chancelada através da imagem, ou seja, através das várias formas em que o espetáculo pode se manifestar: no cinema, na televisão, na publicidade. Assiste-se assim a uma falsa realidade acreditando ser ela algo real e não um simulacro. Este conceito torna-se aqui evidente quando, ao assistir a este filme no início do tratamento, o que chama a atenção de Alex, a despeito das roupas idênticas usadas pela sua própria gangue, é justamente a sua apreensão da realidade através da imagem. A projeção imagética das coisas é o que chancela a sua existência. Isto porque, na “Sociedade do Espetáculo”, dá-se mais importância à imagem do que à coisa em si. É mais importante a representação que a realidade, ou, a aparência do que o ser. O filósofo explica que isto é um efeito sintomático da base cristã da cultura ocidental, pois a imagem e a ilusão sempre estiveram ligadas ao sagrado. Já o real e a coisa tangível, sempre foram mais associadas ao profano. Ou seja, a nossa predileção histórica pela ilusão em detrimento da realidade é a forma com que, inconscientemente, ajustamo-nos à Modernidade. A “Sociedade do Espetáculo” tem sua gênese no sonho dessa Modernidade e se manifesta de modo freudiano enquanto seu efeito colateral:

O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas onde os homens tinham colocado os seus próprios poderes desligados de si: ela ligou-os somente a uma base terrestre. (DEBORD, 2003, p. 20)

---

<sup>74</sup> “Engraçado como as cores do mundo real só se parecem realmente reais quando você as vê na tela.” (Tradução nossa)

Mas o que *Laranja Mecânica* também nos mostra é que, quando o mundo moderno deu-se conta de que depende da imagem, é possível utilizá-las para fins de dominação e controle público. Essa dominação midiática, conquistada com os avanços tecnológicos que permitiram e facilitaram a manipulação da informação, utilizada para forjar e manter o controle das ideologias (a exemplo da manipulação da propaganda nos regimes totalitários), é também denunciada por Debord (2003, p. 26), para o qual “o espetáculo na sociedade representa concretamente uma fabricação de alienação.”

Esta denúncia também aparece forte em *Laranja Mecânica*. A imagem de Alex com eletrodos na cabeça, arames nas pálpebras para que evitem que se fechem, uma camisa de força para garantir sua imobilidade, e a projeção de filmes à sua frente para que sejam consumidos à força, proporcionam uma imagem literal de um processo que objetiva no indivíduo a alienação e o controle. Uma das projeções é inclusive a marcha de uma tropa nazista ao som da *Nona Sinfonia*. Talvez daí seja possível entender o fascínio de Kubrick pelas diversas manifestações do espetáculo na sociedade moderna e a sua denúncia da apropriação destas manifestações pelo poder instituído como meio de dominação e controle.

Em entrevista a Ciment (2017, p. 279), o ator Malcolm Mc Dowell, que representa Alex, afirmou ter assistido junto com Kubrick vários filmes terríveis de propaganda nazista que não foram escolhidos pelo diretor para compor a seleção que faria parte do Tratamento Ludovico. O ator presumiu que Kubrick não queria “perturbar” em excesso o seu público, e portanto escolheu imagens nada chocantes se comparada a todas as demais que viram que, segundo ele mesmo, “davam vontade de vomitar”. Mas, além da intenção de Kubrick em representar a violência de modo mais estilizado, as cenas escolhidas justificam-se também pelo seu contexto de espetacularidade. São cenas de bombas cujos mecanismos de acionamento remoto foram amplamente explorados pela mídia, e pomposos desfiles de tropas nazistas, cujos aspectos performáticos foram largamente utilizados para fins propagandísticos durante o regime totalitário.

Voltando ao enredo do filme, Após obrigado a assistir a seis ou sete filmes curtos na primeira sessão do tratamento, Alex nos informa começar a sentir-se enjoado. O Dr. Brodski, médico chefe, informa ao restante da equipe sobre relatos de que pacientes anteriores associaram o tal enjoo à sensação de morte, e assim nos

fornece uma dimensão do sofrimento provocado no personagem, sofrimento agora equiparado à tortura (Figura 76). Posteriormente, a personagem Dra. Branom, da equipe médica, examinará Alex no quarto após a primeira sessão. Ela irá retrucar o jovem de modo veemente após ouvir dele que a primeira sessão teria sido “horrrível”, enfatizando ser a violência realmente horrível e que é exatamente isso que o corpo dele estaria aprendendo. E assim seguem os quinze dias de tratamento em que Alex é submetido às sessões, nas quais a punição física vê-se substituída por uma espécie de punição proporcionada pelo espetáculo, mas cujo resultado é tão devastador quanto a primeira. Sob o efeito de medicamentos que lhe provocam terríveis náuseas ao tempo em que é obrigado a assistir cenas de violência, Alex é condicionado a associar as sensações experimentadas às imagens vistas, e não mais poderá optar pela vida delinquente de outrora. A partir de agora, o fato de pensar em algum ato violento, será um condicionante de muito sofrimento.

**Figura 76** – A icônica cena do Tratamento Ludovico.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 17min 12s.

**Figura 77** - O "Novo" Alex, “curado”, é apresentado num teatro.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 20min 17s.

*A Nona Sinfonia* de Beethoven, vai desempenhar um importante função a partir de agora. A música, antes amada pela personagem, ao ser inserida ocasionalmente no Tratamento Ludovico passará a lhe causar repugnância. Alex precisará rejeitá-la a partir de então, ou sentirá também com ela os terríveis efeitos do tratamento.

O espetáculo será mais uma vez referenciado ao final do tratamento, quando o resultado do experimento é apresentado pelo Ministro do Interior, no palco de um teatro (Figura 78), onde Alex, agora tornado “tão inocente quanto um recém-nascido” (nas palavras do apresentador) será humilhado, agredido física e verbalmente,

tentado sexualmente, e se mostrará, conforme esperado, incapaz de reagir. Aqui, a revelação do sucesso do tratamento sofrido por Alex marca o *plot point* deste segundo ato, pois as consequências futuras do tratamento são aguardadas pelo público no ato seguinte.

O espetáculo da apresentação desse “novo Alex” será assistido por uma plateia que conta inclusive com o Chefe da Guarda, personagem que será utilizado na sequência como um balizador do nível de violência que representa o experimento promovido pelo Estado, responsável por retirar do jovem a capacidade de reagir, privando-lhe do livre-arbítrio.

**Figura 78** - O Chefe da Guarda inicialmente incrédulo com o tratamento...



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 20min 39s.

**Figura 79** - ... contenta-se ao ver que o tratamento não exclui a violência...



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 23min 09s.

**Figura 80** - ... regozija-se com o resultado final do tratamento Ludovico, que expõe Alex humilhado...



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 26min 09s.

**Figura 81** - ... mas é incapaz de compreender as palavras do ministro ao explicar sobre o que consiste o tratamento.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 26min 50s.

Representante de métodos punitivos antigos, o Chefe da Guarda assiste inicialmente de modo cético ao tratamento que propõe “transformar alguém mal em

bom” (Figura 78), passa a esboçar satisfação ao ver Alex sendo agredido no palco (Figura 79), até aplaudir efusivamente o show ao dar-se conta de que o novo método não eximiu de seu escopo a violência, que agora surge ainda com mais força (Figura 80). Por fim, o rosto do personagem em *close* no momento da explicação final do Ministro a respeito do Tratamento Ludovico parece exprimir a ignorância por não entender o que está sendo dito (Figura 81), o que pouco lhe importa, já que a continuidade da violência no novo método de punição promovido pelo Estado perdurará e isto o satisfaz.

Kubrick empresta ao público os olhos de suas personagens como forma de permitir uma leitura indireta da crueldade que está sendo representada na tela, retirando-lhe o peso, mas ao mesmo tempo, acrescentando o sardônico, o cínico e o sarcástico. É importante salientar que não consta no roteiro do filme<sup>75</sup> a indicação da presença do personagem Chefe da Guarda entre os integrantes do público, o que pode significar ter sido uma ideia de Kubrick com o intuito de conseguir o efeito de distanciamento mencionado.

Percebe-se portanto a esta altura na história uma recorrência de personagens planos. São personagens obstinados pelos seus objetivos dramáticos e que percorrerão a trama em que conflitos e obstáculos vividos não serão capazes de lhes modificar suas naturezas. São os fantoches de Kubrick, alienados pelo mundo que os cerca, para onde a crítica do diretor é endereçada.

O tratamento no qual Alex é submetido reflete o projeto civilizatório moderno. É uma tentativa de “dominação” da natureza, ancorada na ciência e na máquina. Há no filme de Kubrick uma denúncia desta inclinação moderna de transferir para o humano o *modus operandi* das máquinas. Se a ciência permite que o homem construa ou modifique qualquer coisa, este princípio pode também ser aplicado no próprio homem. Todavia, reforçamos que não se operou no personagem central uma mudança na natureza da sua personagem, que ainda demonstra as mesmas vontades, desejos violentos e impulsos sexuais anteriores. Apenas fora condicionado a um determinado comportamento de forma mecânica que consiste em sentir náuseas ao intentar praticar qualquer forma de violência. Estamos observando portanto um personagem que (conforme os demais da trama) mostra-se plano, já que sua natureza

---

<sup>75</sup> Disponível em: <<https://www.dailyscript.com/scripts/A+Clockwork+Orange.pdf>>.



não fora modificada. Nele apenas operaram fatores mecânicos impositivos que não resultaram numa mudança em seu caráter. A puerilidade característica de Alex, a despeito de ter passado dois anos na cadeia, mantém-se, pois ele mostra-se feliz porque será liberto da prisão, incapaz de estimar as consequências de seu recente condicionamento corporal.

A suposta cura e a ingênua felicidade de Alex é o que marca o final deste segundo ato do filme. Nele o personagem confrontou obstáculos para atingir sua necessidade dramática, a de ser livre novamente. Este objetivo foi alcançado e a virada para o segundo ato deixa a expectativa sobre o que acontecerá de agora em diante. O fechamento se dá com a afirmação de Alex que nos conta, inocentemente e sem ter a dimensão do que virá, ser um “homem livre”, a despeito do discurso do Capelão sobre a privação do livre-arbítrio da qual sofreu a personagem.

O início do próximo ato já traz Alex liberto da prisão. O personagem irá se deparar com os efeitos do tratamento, obstáculos que o impedirão de conquistar plenamente a sua necessidade dramática.

### **2.1.3 Terceiro Ato: Resolução - A reintegração de Alex à sociedade**

Field (1995, p.14) explica que cabe ao terceiro ato a resolução e não o fim, trata-se da resolução da história. É neste ato de *Laranja Mecânica* que ficaremos sabendo o que acontecerá com Alex, agora liberto e sob os efeitos do Tratamento Ludovico.

Na primeira cena acontece o retorno de Alex à sua casa, que já é familiar ao público por sua decoração cafona e espaços reduzidos. Ao adentrar no espaço, Alex percebe que houveram algumas mudanças ocorridas durante o tempo que estivera fora, a começar pelo seu próprio quarto, que já não apresenta a mesma ordem impecável que ele mantinha, e é agora desordenado e bagunçado (Figura 82). Existem objetos espalhados, pôsteres colados desordenadamente pelas paredes e lençóis desarrumados pela cama. O jovem se dá conta que, nos dois anos que estivera fora, sua vida privada fora violada. O recurso visual utilizado também informa ao espectador que aquele quarto não mais pertence a Alex. Ao adentrar na sala de estar, dá-se conta também que naquela casa há uma nova configuração de família. O

pai, a mãe e um jovem estão reunidos sentados ao sofá, tomando café enquanto leem seus respectivos jornais, que estampam notícias sensacionalistas a respeito da libertação do jovem da prisão (Figura 83).

**Figura 82** – A *mise-en-scène* informa que o quarto não mais pertence a Alex.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 28min 26s.

**Figura 83** - A configuração da família moderna imaginada por Kubrick.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), 1h 28min 47s.

Há nesta configuração visual de reunião familiar proposta por Kubrick uma sagaz crítica a esta suposta família moderna, na qual as reuniões se dão em silêncio e a comunicação se dá por intermédio de canais midiático (a TV, os jornais) que ligam seus integrantes à sociedade e os desligam do grupo ali reunido. Tal crítica mordaz ganha assustadoramente ares de prenúncio de um futuro quando pensamos que hoje seria possível apenas trocar aqueles jornais por aparelhos celulares. Mas a presença desses jornais evidenciam também que a libertação de Alex da prisão foi amplamente divulgada pela mídia, como pode ser visto nas manchete dos jornais em que há estampado em fontes gigantescas: “*Assassino liberto: A ciência tem a cura*”, enfatizando a já disseminada aposta na ciência moderna enquanto solução para todas as mazelas da humanidade.

A recepção dos pais com a chegada do filho se dá com frieza, apreensão e angústia. Revela uma sensação de que a família não sabe como administrar o problema que, até então, havia sido delegado ao Estado. O pai esboça medo em seu trato com o filho, numa relação que até então não era de conhecimento do público. Há um temor velado que faz com que o pai seja sempre comedido com as palavras, evitando aborrecer o filho. Mas a notícia de que o quarto deste fora ocupado por um jovem inquilino teve de ser dada. O “filho defeituoso” fora substituído por um novo “filho”, tal como numa máquina, em que uma peça defeituosa é substituída por outra.

Joe, o novo filho da família, é adequado às condutas sociais (é zeloso com os novos pais) e obediente às normas do mercado (paga o aluguel do quarto).

Nesta sequência vemos Alex sofrer os efeitos do Tratamento Ludovico pela primeira vez quando tenta revidar com violência o desprezo que sofreu dentro de sua própria casa. Vemos o jovem emitindo arrotos decorrentes das náuseas, um efeito do próprio tratamento quando há uma escolha pela violência. Todos assistem ao momento com repugnância e espanto, mas sem prestar qualquer ajuda ao jovem, já sabendo que é um efeito esperado do tratamento. Não há qualquer demonstração de empatia dos pais com Alex, que é observado à distância, como o mero produto de um experimento científico. Evidencia-se a violência do desprezo.

A cena cumpre mostrar também a natureza não modificada de Alex, que continua reagindo impulsivamente às frustrações e lidando com os próprios pais de modo autoritário e ameaçador. O pai aproveita inclusive o momento de fragilidade do filho ao sentir os efeitos do tratamento, para o revelar sobre o confisco dos seus pertences pelo Estado, vendidos como indenização às vítimas dos atos criminosos. E mais uma vez é enfatizada a presença do Estado no âmbito do lar.

A próxima sequência tem início com a saída de Alex de sua própria casa. O jovem perambula pelas ruas e chega a pensar em suicídio ao se aproximar das margens de um rio que é atravessado por uma ponte. A ideia é interrompida pela chegada de um mendigo, o mesmo que o espancara tempos atrás, que lhe pede dinheiro. O mendigo reconhece o seu antigo agressor e o leva para ser espancado por uma multidão de outros mendigos. O temor de sentir os efeitos do tratamento Ludovico faz com que o jovem se mantenha passivo diante da situação e se permita ser linchado.

A partir desse momento, Alex passará por uma *via crucis*: Será espancado por mendigos que havia maltratado anteriormente, será torturado pelos ex-companheiros e antigos *droogs*, Dim e George, e buscará abrigo numa casa residencial que, por infortúnio, será a do escritor Alexander, outra antiga vítima sua que também desejará a vingança.

Kubrick dispara ironicamente sua crítica não só ao Estado mas também a toda a sociedade. O escritor Alexander, que nesta sequência revelará ser um crítico opositor do governo instalado, inicialmente não havia reconhecido o seu antigo

agressor e por isso o acolheu para ser usado como arma política. No entanto, após reconhecer o antigo algoz, movido pela sede de vingança, passa a utilizar os mesmos métodos do Estado que critica, a tortura, numa mordaz crítica de Kubrick à fragilidade do altruísmo, sempre à mercê das paixões.

O público então verá Alex expiar os pecados cometidos na primeira parte do filme, e ainda que a forma narrativa não tenha criado no público uma sensação de hostilidade para com a personagem, a passagem de Alex por este caminho de sofrimento cumpre uma função de tentar expurgar qualquer possível ojeriza. A alusão aqui ao termo *via crucis* não é feita de modo arbitrário. A própria imagem do Cristo sendo flagelado é utilizada no filme, quando Alex se imagina na figura de um centurião deferindo os golpes. Mas agora é ele o penitenciado, e que sofrerá os atos que um dia praticou. Deste modo, a simetria geométrica de Kubrick se faz presente também na dramaturgia, onde há uma inversão dos papéis de opressor/oprimido evidenciada entre primeira e a terceira parte do filme. A segunda parte é justamente o eixo da simetria, o divisor de águas onde se operam estas transformações.

Jean Jacques Roubine, em *Introdução às Grandes Teorias do Teatro* (2003), salienta que, dentro do paradigma aristotélico, a identificação do espectador com uma personagem se dá caso esta personagem esteja situada entre os extremos da virtude e da maldade, pois ninguém se considera extremamente bom ou mau. Já o sentimento de piedade por parte do espectador, somente será produzido se caso o infortúnio sofrido pela personagem não seja decorrente de uma “prestação de contas”, do pagamento de um ato abominável praticado pelo personagem.

Kubrick pareceu bastante cômico sobre a possível empatia do público para com Alex, possibilidade que descartaria possíveis reações comuns de aversão a um personagens com traços de vilão. Em entrevista a Ciment (2017), o diretor comenta que a forma como se dá o desenvolvimento do personagem no enredo, que tem o espectador como fiel confidente, propicia o fortalecimento de um canal de comunicação com o público, no qual a franqueza e a lealdade são ingredientes dessa relação. Isto colabora também para a construção de uma imagem de candura estranha mas convincente, responsável por atribuir um certo charme à personagem. O diretor ainda comenta que este estranho fascínio exercido no público por Alex se justifica porque, no aspecto onírico e simbólico que o filme ressoa em nós, o personagem representa o nosso inconsciente. E como no nível inconsciente não se

processam os mecanismos de autovigilância necessários ao convívio social, é possível matar e violar impunemente. A identificação com o filme e, conseqüentemente, com sua personagem opera-se primordialmente nesta esfera, a do inconsciente, em que Alex representa a figura que expia e personifica tais sentimentos genuinamente humanos. Desta forma, o público acompanhará a sorte do personagem, sentindo agora o que ele sente e compartilhando do seu sofrimento.

Com relação ao sentimento de piedade que sentimos por ele, acontece após o Estado pôr em prática seus novos métodos de reeducação, que se revelam tão violentos quanto os do personagem. Resulta que o Método Ludovico, ao associar-se mais à tortura que mais que uma alternativa de cunho correcional ou punitivo, termina por revelar seu aspecto negativo, o que amplifica a sua carga de violência.

O efeito de identificação ou empatia que, mesmo por este viés, Alex deflagra no público faz dele um personagem dramático cujas bases estão na poética aristotélica, ainda que leve consigo aspectos épicos de um “ator narrador” ou, mais precisamente, de um “personagem narrador”.

O recurso dramatúrgico da utilização da voz em *off* da personagem com o objetivo de criar um vínculo direto com o espectador termina por subverter a forma do drama clássico sobretudo no que diz respeito à unidade de ação. Quando Alex abre seu coração ao público expondo seus mais profundos sentimentos de uma forma pueril e com muita franqueza, antecipa informações sobre a natureza de sua personagem, descobertas que, a princípio (e dentro de um paradigma clássico de drama) deveriam ser propiciadas ao público por meio da estrutura básica do drama, o diálogo. Na obra *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950* (2001), Peter Szondi caracteriza o drama clássico enquanto uma dialética fechada em si mesmo, que possui um caráter absoluto e centrado no único componente de sua textura dramática, o diálogo. Este é o principal responsável por dar forma às relações intersubjetivas e, conseqüentemente, estruturar a ação dramática. A estrutura hermética do drama clássico é então quebrada por Alex quando este cria uma relação com o público fazendo com que a produção de sentido se dê também através desse recurso. Todavia, ao falar diretamente com o público que o assiste, Alex rompe até certo ponto com esta esfera do universo diegético, já o seu relato não é uma visão distanciada. A fala de Alex é ainda o próprio personagem falando (não mais com os integrantes de seu universo diegético, mas com integrantes de um universo extra-diegético, o público

que o assiste). E abrindo seu coração de modo espontâneo, mostra, através da sua fala, ainda estar completamente prenhe das emoções vividas na tela não sendo capaz de desvincular-se delas. É a fala de uma personagem que salta para o universo do espectador como uma confidência, sem que haja uma caracterização de distanciamento entre a personagem que narra e a personagem que viveu a situação vista em tela.

Um outro aspecto referente ao rompimento com o paradigma do drama clássico proporcionado pela narração em *off* diz respeito à unidade de tempo. Szondi (2001) afirma ser o drama clássico “primário” porque sua ação se dá sempre no tempo presente. Quando Alex narra sua história ao público, ele o faz contando algo que passou. O que é visto em tela (e já sabido por Alex, que inclusive nos antecipa alguns dos acontecimentos) é a narração da sua história, fato que já descaracteriza (na acepção do autor) o drama clássico. O próprio ator Malcolm McDowell, que representou Alex, ressalta que a voz *off* tem uma função particular nos filmes de Kubrick, diferente de outros roteiristas que a utilizam como recurso para a solução de problemas no roteiro. No caso particular de *Laranja Mecânica*, a voz *off* de Alex enriquece o filme com informações importantes e é a responsável pelo estabelecimento de um vínculo com o público, que é levado a simpatizar-se com ele (CIMENT, 2017).

Neste terceiro ato do filme, predomina no aspecto visual uma paleta de cores dessaturada que tende ao cinza (Figura 84) e que espelha o estado de espírito de Alex, antes em cores vivas. É como se a visão vibrante de Alex fosse agora tomada por uma grande nuvem que a tornou cinzenta e nublada. No clímax da derrocada da personagem, à chegada à casa do Escritor Alexander, uma tempestade com raios e trovões acentuam a situação de desamparo do jovem. A cor da máquina de escrever agora utilizada pelo escritor reforça esta situação que também o acomete. Por conta do atentado sofrido, ele agora é cadeirante, viúvo e mora com um corpulento cuidador, que é também seu segurança. A sua máquina de escrever, antes vermelha (cor que refletia a bandeira de oposição ao regime totalitário que combatia), agora é cinza<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Na sequência em que Alex escuta Beethoven em seu quarto, na primeira parte do filme, é possível ver uma máquina de escrever vermelha disposta numa bancada, após o jovem depositar alguns objetos roubados numa gaveta. Como a sequência se dá logo após a invasão da casa dos Alexander, deduz-se que aquela foi a máquina roubada do escritor.

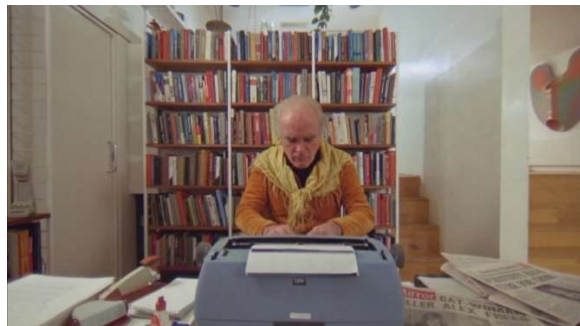
(Figura 85) e reflete uma desesperança que, com a chegada do jovem, será subjugada de vez pelo desejo de vingança.

**Figura 84** - Palheta de cores dessaturadas das cenas.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 39min 48s.

**Figura 85** - A cor cinza da nova máquina do escritor.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 43min 33s.

O tortuoso caminho atravessado por Alex revela algumas contundentes críticas políticas que figuram no pano de fundo da obra. A primeira diz respeito aos antigos *droogs*, Dim e George, agora policiais. A condição de “agentes da lei” dos personagens outrora “foras da lei” reforçam de modo cínico o pragmatismo do Estado Nacional Moderno. Aqui, o simples fato de Dim e George estarem maioria é a condição necessária para que sejam absorvidos pelo sistema de governo e façam parte da máquina burocrática unicamente por corresponder às necessidades funcionais necessárias: ambos são jovens, corpulentos e adequados ao cargos de policial. O próprio Dim fala, para a surpresa de Alex: *“Evidence of the old glazzies. Nothing up our sleeves. No magic, little Alex? A job for two, who are now of job age. The police!”*<sup>77</sup>

A segunda crítica está na vingança contra Alex imposta pelo Escritor Alexander. Militante opositor do governo e crítico ferrenho do totalitarismo do Estado, pensa inicialmente em utilizar Alex, “mais uma vítima dos tempos modernos”, como uma “arma” para denunciar o governo vigente. No entanto, é tomado pela ira ao reconhecer seu antigo agressor, e faz uso dos mesmos métodos violentos criticados por si próprio. A este respeito Kubrick afirmava que o comportamento do personagem é condizente

<sup>77</sup> “Evidentemente diante de seus *glazis* (olhos). Não é nenhuma carta na manga ou mágica, pequeno Alex. É um trabalho para dois, já que estão em idade para trabalhar. A Polícia!” (Tradução e comentário nossos)

com os pontos de vista extremos, seja ele de direita e de esquerda. Para o diretor, “[...] os extremistas têm o mesmo desprezo pelos homens. Eles diferem principalmente em seu programa.” (CIMENT, 2017, p. 112)

O Sr. Alexander e seu grupo de intelectuais políticos subversivos utilizarão a agora “temida” *Nona Sinfonia* de Beethoven, que por conta do tratamento Ludovico provoca em Alex a sensação de morte, como um meio de induzir o suicídio no jovem. A *mise-en-scène* planejada por Kubrick dispõe o grupo de intelectuais numa sala em que há uma grande mesa de bilhar, onde estão distribuídos aparelhos de som e grandes auto falantes que emitem em alta intensidade sonora a sinfonia. O Sr. Alexander ocupa o centro (Figura 86), com expressões faciais que oscilam entre o ódio e o deleite decorrente da satisfação ao escutar os gritos do jovem na sessão de tortura planejada.

**Figura 86** - O Sr. Alexander regozija-se com a vingança...



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 1h 59min 45s.

**Figura 87** - ...corroborada de modo calculado pelos seus coligados.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2h 00min 09s.

Esta é a imagem que inicia a cena, disposta em primeiro plano e aos poucos se afastando com o recurso do zoom, revelando os demais integrantes do grupo no ambiente. Eles ouvem os gritos de desespero de Alex vindos do andar de cima (Figura 79). O plano é executado friamente pelos integrantes do grupo, e um deles inclusive encaçapa de modo calculado e repetidamente bolas vermelhas no buraco da mesa de bilhar, demonstrando um rigor matemático na ação.

Mas todo este formalismo apenas emoldura a figura central e mais importante, a do Sr. Alexander. Aqui, Kubrick parece querer nos mostrar em seu arranjo cênico como a razão e as paixões mais instintivas estão fortemente atreladas. Mas são estas



últimas que ocupam a posição central. Alex atira-se da janela como forma de livrar-se da música e da sensação causada pelos efeitos do tratamento que fora submetido.

A próxima e última sequência do filme se inicia no hospital onde Alex se encontra numa cama, imobilizado dos pés ao pescoço pelos traumas de ter-se atirado da janela. Ele desperta no meio da noite após um longo período inconsciente. Um plano aberto (Figura 88) mostra à esquerda, numa área iluminada e sem cortinas, o leito onde se encontra Alex. E à direita, um outro leito hospitalar fechado com cortinas e sem iluminação. A cena se inicia com um arranjo cômico provocado por Kubrick no qual os gemidos emitidos por Alex retomando a consciência mesclam-se com gemidos emitidos por uma voz feminina provavelmente proveniente do leito ao lado. Vemos em seguida, as cortinas do leito fechado se abrirem para a saída de uma enfermeira seminua e um médico com as calças arreadas, ambos se recompondo como se estivessem fazendo sexo.

**Figura 88** – Momento em que Alex desperta do estado de coma.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2h 02min 10s'.

**Figura 89** – Jornais noticiam o resultado do polêmico método utilizado pelo governo.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2h 02min 38s.

O arranjo cínico da *mise-en-scène* proposta por Kubrick dispõe mais uma vez razão e paixão num mesmo plano como se enfatizasse um paradoxo que permeou todo o filme, recorrente na obra do diretor: a Ciência sempre à mercê dos instintos humanos e subserviente às paixões.

Em seguida, somos apresentados às manchetes de jornais (Figura 89) que divulgam a polêmica levantada pela tentativa de “mudança da natureza” de Alex pelos cientistas do governo. Aqui tem-se a representação da união das duas instâncias

(ciência e Estado) consideradas por Kubrick enquanto potencialmente perigosas para a sociedade.

Alex recebe a visita dos pais que, arrependidos, pedem o retorno do filho para casa, numa cena cujo objetivo é mostrar o reestabelecimento da situação original do filho de morar com os pais. A cena seguinte traz a visita de uma psiquiatra que irá aplicar um teste em Alex. O objetivo da cena é o de mostrar o progresso do reestabelecimento do estado de saúde original de Alex. Pelas respostas dadas pelo jovem ao teste ficará evidenciado o seu já conhecido temperamento impulsivo, irônico, e violento, todavia, sem mais sentir os efeitos do Tratamento Ludovico.

Alex então conta ao público que está se recuperando com a ajuda de bons tratos e boas refeições (Figura 90). A visita do Ministro do Interior acompanhado dos médicos que conduziram o Tratamento Ludovico (Figura 91) trazem para o público os indícios de uma trama política oportunista que não é suspeitada pela ingenuidade do personagem.

**Figura 90** - Alex não desconfia das intenções políticas dos bons tratos...



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2h 07min 42s.

**Figura 91** - ... sequer quando recebe a visita do Ministro do Interior.



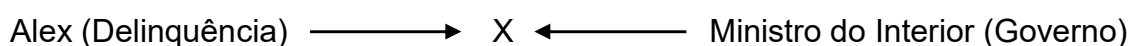
Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2h 08min 20s.

O Ministro pede a retirada de todos da sala pra então revelar sua proposta. Ao jovem é oferecido um bom emprego com um bom ordenado em troca de uma aliança com o governo vigente. O objetivo do governo é a recuperação da popularidade perdida (e amplamente noticiada pela imprensa) e a vitória sobre a oposição nas próximas eleições. As promessas de regalias permitem um fácil e rápido suborno do jovem inocente. O Ministro ainda verbaliza ser a opinião pública “volúvel” e ser Alex um poderoso instrumento de virada de opinião, tratando-o inclusive como “amigo”. A respeito disto, Alex permite-se, de um modo ingenuamente irônico, tratar o Ministro

pelo nome Fred (abreviação de Frederic<sup>78</sup>), e não mais por “senhor”. Salienta-se aqui o teor pessimista e mordaz desta cena que, assim como todas as demais da sequência final, não constam na obra literária original de Burgess e foram concebidas e escritas por Kubrick.

O Ministro do Interior pergunta a Alex se fora claro em sua proposta. É a mesma pergunta feita pelo Inspetor Correccional na primeira parte do filme, e Alex dará também a mesma resposta: “*As an unmuddied lake, Fred. As clear as an azure sky of deepest summer. You can rely on me, Fred.*”<sup>79</sup> O público percebe a recuperação do estado de saúde original de Alex ao ouvir do jovem esta mesma resposta. Porém, há nela uma diferença. Ao final da frase, Alex não usará mais o pronome “senhor”, mas o nome próprio do Ministro, Fred, de quem agora é aliado e com quem pressupõe estar em pé de igualdade. A violência que emana de Alex agora é legitimada pelo Estado e será utilizada a serviço deste e para os propósitos do governo. Esta é a política moderna para onde vai endereçada a crítica de Kubrick.

A relação de conflito antes desenhada entre Alex (representando o problema da delinquência juvenil) e a figura do Ministro (representando o Estado e seu governo vigente) desenhava-se anteriormente da seguinte forma:



Ao tornarem-se aliados, Alex (tese) e Governo (antítese) unem-se numa síntese. Esta tornar-se-á uma nova tese e fará oposição a uma nova antítese, os opositores do Governo nas próximas eleições. Dá-se assim prosseguimento ao sistema corrupto representado pela política moderna e seus métodos, tão denunciados por Kubrick.

<sup>78</sup> Curiosamente, Frederic é também o nome de Burrhus Frederic Skinner (E.U.A. 1904 – 1990), psicólogo behaviorista defensor de tratamentos voltados ao condicionamento comportamental.

<sup>79</sup> “Como um lago sem lama, senhor. Claro como um céu azul do mais profundo verão. Pode confiar em mim, Fred.” (Tradução nossa)

Alex + Governo $\longrightarrow$ X $\longleftarrow$ Oposição do Governo
---

O final da sequência se dá com o presente do Governo para Alex, um grande aparelho de som que toca a *Nona Sinfonia* de Beethoven, música que o jovem pode agora escutar sem sentir os efeitos do tratamento Ludovico. Fotógrafos também chegam neste momento para registrar o pacto selado (Figura 92).

**Figura 92** – O registro do pacto entre Alex e o Governo.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2h 07min 42s.

**Figura 93** – Devaneio de Alex, que regozija-se por estar agora inserido no pacto civilizatório.



Fonte: *A Clockwork Orange* (1971), cena 2h 13min 50s.

E a cena final traz mais um devaneio de Alex fazendo sexo com uma mulher em meio à neve ao mesmo tempo que é aplaudido por um público vestido com trajes vitorianos do século XIX (Figura 93). Seus prazeres ilícitos, outrora condenados pelo Estado, agora estão a serviço deste e fazem parte, portanto, do pacto civilizatório. Alex agora é um aliado do Estado, e é a própria civilização que o aplaude, com toda pompa e circunstância. Sua voz *off* nos conta estar “curado”. Vemos em seguida surgir os créditos ao som da melodia original *Singin’ in the Rain*, na voz de Gene Kelly, que traz uma atmosfera cínica a um final que expõe toda a corrupção do sistema político estatal e a descrença na humanidade.



### 3. ABRINDO A LARANJA

A observação da movimentação do personagem Alex no enredo do filme, permite perceber que a estrutura do roteiro de *Laranja Mecânica* obedece ao “paradigma da estrutura dramática” apresentado por Field (1995) já abordado no capítulo anterior. Esta estrutura paradigmática de roteiro compreende uma forma de narrativa com características peculiares que, entre os anos de 1917 e 1960, contribuíram para dar forma ao modelo clássico do filme hollywoodiano. No artigo *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos*<sup>80</sup>, David Bordwell ensina que “a narração clássica hollywoodiana constitui uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo.” (BORDWELL, 2005, p. 277)

Antes de abordar esta forma particular de narrativa, voltemos a nossa atenção ao conceito de “narrativa” constante em *A Arte do Cinema: Uma Introdução* (2021), de David Bordwell e Kristin Thompson. Os autores salientam que a narrativa é importante para nós porque nossas vidas são constituídas por histórias. E a narrativa é o que estrutura e dá forma a estas histórias. É, portanto, o processo fundamental através do qual compreendemos o mundo. E qual é a definição de narrativa? Trata-se de “uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço” (BORDWELL; THOMPSON, 2005, p. 144). E é justamente essa cadeia de eventos que constituirá a história (ou a fábula).

A narrativa no cinema é abordada por André Gaudreault e François Jost em *A Narrativa Cinematográfica* (2009), obra que apresenta as cinco propriedades de uma narrativa: Uma narrativa é um encadeamento de acontecimentos; Uma narrativa é fechada, ou seja, ela tem um começo e um fim; Uma narrativa pressupõe dois tempos, o tempo da narração e o tempo da coisa que está sendo narrada; A narrativa traz consigo um discurso, ou seja, ela representa um ponto de vista particular; E por fim, uma narrativa, pode extrair, destacar e deslocar a coisa narrada da realidade, ou seja, pode dar um caráter ficcional a esta coisa.

---

<sup>80</sup> In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

Após a definição deste conceito de narrativa, voltemos agora para o modelo clássico do filme hollywoodiano e suas propriedades narrativas:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. [...] O personagem mais “especificado” é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação com o público. (BORDWELL, 2005, p. 278)

Tomemos, para análise, a trama de *Laranja Mecânica* (“trama” aqui entendida como a ordem em que os eventos são apresentados pelo filme, permitindo que o espectador construa a história em sua mente). Após a apresentação do personagem Alex e seu núcleo social no primeiro ato, um evento torna-se o disparador da virada da história: Alex é capturado pela polícia e vai para a prisão. O personagem vê-se então empenhado em resolver um problema evidente: recuperar a sua liberdade. Para tal, enfrentará outros personagens e circunstâncias externas até conseguir atingir seu objetivo. Ao final da trama, este objetivo é conquistado com êxito (inclusive com o apoio do Estado, que outrora o perseguia), sendo que eventos paralelos concorrem para isso, eventos estes consequentes da ação de outros personagens (principalmente as do escritor Alexander e do Ministro do Interior). Temos então que os personagens da trama são os principais agentes causais e, entre eles, o protagonista Alex é o elemento de identificação com o público. Percebemos, portanto, que o filme *Laranja Mecânica* traz consigo as normas e os princípios que caracterizam o modelo clássico hollywoodiano.

O modelo clássico hollywoodiano obedece a um formato canônico de narrativa que consiste em três fases, sendo a primeira, a apresentação de um estado inicial das coisas, a segunda, a violação deste estado, e a terceira, a necessidade do reestabelecimento do estado inicial. Ou seja, o roteiro segue uma fórmula na qual “a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador” (BORDWELL, 2005. p.279). As três fases que compõem a

trama de *Laranja Mecânica* são consecutivamente: Alex em liberdade (estado inicial), Alex capturado e preso (o estado inicial é desequilibrado), e Alex volta a ser livre (recuperação do estado inicial). A narrativa de *Laranja Mecânica*, portanto, obedece a este formato canônico.

Um outro aspecto narração clássica hollywoodiana é que as cenas ou sequências, aqui entendidas como os elementos básicos da trama, são demarcadas pelas unidades de tempo, espaço e ação, e delimitadas por códigos ou convenções já conhecidos: as transições, o escurecimento (*fade out*), a fusão, etc. Todavia, é importante salientar: “Um segmento clássico não é uma entidade lacrada. Ele é espacial e temporalmente fechado, mas casualmente aberto, operando para fazer avançar a progressão causal e abrir novos desenvolvimentos.” (BORDWELL, 2005, p. 282) O que vale dizer que o encadeamento das cenas e das sequências (segmentos de um filme) que compõem a trama, se dá respeitando uma relação de causa e efeito. Nesta relação, uma cena ou sequência deixa ao seu final algo em suspenso, que é retomado na cena ou sequência seguinte, resultando numa linearidade que compõe esta estrutura clássica de narrativa. A narrativa de *Laranja Mecânica* mantém esta linearidade, na qual os acontecimentos se sucedem numa sequência lógica, respeitando os aspectos temporais e espaciais. Por exemplo, após as aventuras noturnas de Alex, o vemos na sequência seguinte chegar em casa cansado e atirar-se na cama. Ou, após a anúncio pelo Ministro do Interior da cura de Alex, o vemos na cena seguinte já liberto voltando à casa dos pais. Ou seja, não há separações abruptas entre uma sequência e outra, e isso ocorre porque a unidade de ação inerente às sequências cumpre a função de manter o vínculo e a relação de causa e efeito com as demais, cada uma, ao seu final, dando margem à seguinte.

Esta causalidade é, portanto, o princípio unificador da construção clássica da fábula. Deste modo, até os elementos cenográficos são subordinados a um movimento de causa e efeito motivado realisticamente: O escritório do escritor Alexander tem uma máquina de escrever e livros; A família de Alex, da classe trabalhadora, mora num pequeno apartamento, etc.

Bordwell (2005) também menciona que, na fórmula clássica, há comumente uma estrutura causal dupla, ou seja, duas linhas de ação no enredo (distintas mas interdependentes), cada uma tendo seu objetivo específico, seus obstáculos e seu clímax. A primeira linha de ação está inserida numa esfera íntima da personagem



(geralmente envolvendo um romance heterossexual) e a segunda linha de ação, inserida na esfera social da personagem, que envolve o objetivo (ou a missão) a ser alcançado pela personagem central no filme. E aqui pontua-se um aspecto importante do personagem Alex. Não há uma linha de ação que se desenvolve em sua esfera íntima de forma distinta. A voz do “eu” interior de Alex (compartilhada de modo íntimo com o público) é, na verdade, a expressão dos seus devaneios e desejos que o fazem mover na trama, ou ainda, a expressão dos seus pensamentos e sentimentos que dizem respeito às suas relações sociais com os demais personagens na busca de seu objetivo. Ou seja, não há uma estrutura causal dupla envolvendo o personagem. Este fato reforça um importante aspecto do personagem já levantado no capítulo anterior e que diz respeito à sua (não) complexidade. Voltaremos às questões sobre a complexidade do personagem mais adiante.

O autor ainda traz que “a narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderadamente autoconsciente” (BORDWELL, 2005, p. 285). O que quer dizer que a narrativa clássica é uma narrativa velada onde o controle da transmissão das informações é assumido primordialmente pelas personagens durante as suas interações (quase sempre dialógicas). Há em *Laranja Mecânica*, no entanto, um claro desvio à esta regra, pois há uma narração feita pelo próprio Alex, que tem consciência de que está se dirigindo ao público, a quem chega até mesmo chamar de “meus irmãos e únicos amigos”.

Ainda sobre as características desta narração onisciente:

De modo geral, a narração clássica revela sua discrição colocando-se como uma inteligência *editorial* que seleciona alguns fragmentos temporais para um tratamento em grande escala (as cenas), promove o enxugamento de outros e apresenta os demais de um modo enormemente comprimido (as sequências de montagem), eliminando, simplesmente, os eventos sem consequência. (BORDWELL, 2005, p. 287. Grifo do autor)

Esta regra é aplicada ao nosso filme de forma ambígua. De um lado, temos um exemplo bem marcado da utilização da “inteligência editorial” da narração que objetiva comprimir fragmentos de tempo e o enxugamento de eventos. Ela se dá no segundo ato, numa curta cena que serve de ligação entre duas sequências, em que um complexo prisional é mostrado num plano aéreo enquanto que a voz *off* de Alex nos

conta resumidamente dos eventos já ocorridos, como o seu próprio julgamento, sua condenação a 14 anos, e a decepção sofrida pelos seus pais. Mas, por outro lado, o uso deste recurso não se dá de modo discreto, pois o narrador, o próprio Alex, é quem o faz narrando em primeira pessoa. Um desvio das normas canônicas que termina por revelar a linguagem cinematográfica utilizada.

Os artifícios técnicos utilizados num filme clássico devem ser comedidos de modo a não se revelarem enquanto técnica, e ainda, devem ser motivados pelas interações entre os personagens, pois a narrativa clássica busca mascarar a linguagem cinematográfica e se apresentar o mais próximo possível da realidade. Não cabem inovações ou recursos técnicos puramente decorativos, salvo no nível da fábula, da história. Excessos somente seriam justificados por convenções já tornadas de uso comum. Este aspecto é algo que foge completamente do tratamento dado a muitas sequências por Kubrick, a exemplo da sequência em que Alex leva para seu quarto duas garotas para ter sexo com elas, filmada em alta rotação, num plano à distância e ao som destoante da música *William Tell Overture*, de Rossini. Aqui, uma clara intenção de chamar a atenção do espectador para a materialidade do filme tornando visível o recurso, a ferramenta e a técnica utilizada.

Feitas estas considerações sobre os aspectos da narrativa clássica hollywoodiana que terminaram por padronizar um estilo próprio de filme, concluímos portanto que Kubrick parte de um modelo clássico de narrativa bem conhecido pelo grande público, mas não tem receio em subvertê-lo em alguns momentos, fazendo-o desviar-se de seu caminho tradicional em favor de sua proposta estética. Há neste movimento uma clara intenção do diretor em promover momentos de quebra do ilusionismo, frustração da identificação, provocação de uma postura crítica. Kubrick não subverte a forma da narrativa, mas procura novas maneiras de percorrer caminhos conhecidos, revisando-os. Neste aspecto, lança mão de maneirismos, aqui entendidos como maneiras diferentes de alcançar as finalidades já conhecidas. Fazendo uma analogia com os artistas maneiristas da pós-Renascença, é como se Kubrick partisse de um conceito clássico conhecido, mas sem a preocupação em promover um retrato fiel da realidade e sem o temor de revelar a técnica utilizada. É também uma recusa da harmonia em prol de distorções que enfatizam a expressividade da obra e os aspectos intelectuais nela envolvidos. Mas, ainda que a gênese do Maneirismo esteja na pintura, existe uma tradição maneirista bem

consolidada no cinema que, de uma certa forma, a obra de Kubrick legou sua contribuição. Esta estética maneirista deriva de um momento de crise no cinema quando, passadas suas fases clássica e moderna (esta última representada sobretudo pela *Nouvelle Vague*<sup>81</sup> francesa) terem se exaurido, os cineastas partiram para novas experimentações, novas formas de expressividade e novas maneiras de lidar com a linguagem cinematográfica. Estas buscas não resultaram em novas escolhas estéticas ou formais, mas sim numa estilização de estéticas já conhecidas, resultando em escolhas formais carregadas e exageradas. Ao invés de propor inovações, os cineastas optaram por estilizar a forma convencional, usando-a de uma maneira hiperestilizada<sup>82</sup>. Deste modo, o maneirismo se tornou uma forte tendência no cinema dos anos 80. No livro *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*, Robert B. Ray defende que o maneirismo no cinema hollywoodiano é originário da desagregação do paradigma formal de um cinema clássico cujo paradigma temático já dava sinais de desagregação nos anos 30 com o *film noir* (e que já vimos ser uma forte influência na carreira de Kubrick). É no reforço do estilo fílmico enquanto instrumento da narrativa que o cinema de Kubrick se insere no contexto maneirista, sobretudo num cinema que busca estilizar fórmulas já consagradas no intuito de provocar novas sensações e novos efeitos no público.

São esses desvios, precisamente os que dizem respeito aos aspectos tornados canônicos da narrativa clássica (a premissa do ilusionismo, a narração onisciente e que quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público, a identificação por parte do público) e os relacionados ao nosso personagem central, que serão abordados mais à frente.

Antes, porém, voltemos a nossa atenção ao nosso personagem central nesta narrativa. Em *Introdução à Análise do Teatro* (1995), Jean-Pierre Ryngaert comenta

---

<sup>81</sup> A *Nouvelle Vague* ou Nova Onda foi um movimento encabeçado por cineastas do cinema francês dos anos sessenta (entre os quais Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Goddard, Agnes Varda, Eric Rohmer, entre outros) cujo propósito foi o de renovar a gramática cinematográfica vigente, marcada sobretudo pelo modelo hollywoodiano. Era um cinema de oposição aos grandes estúdios, cuja característica estética mais marcante era a ruptura com o modelo clássico de narrativa do cinema convencional. Os filmes da *Nouvelle Vague* eram feitos com baixo orçamento e refletiam o engajamento nas causas da época.

<sup>82</sup> Um exemplo emblemático do uso de recursos maneiristas no cinema está no filme *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders, numa conversa entre dois personagens em que, ao invés da utilização de duas câmeras, uma no rosto de cada ator (o convencional campo/contracampo), o cineasta utilizou apenas uma câmera e um painel de vidro entre os dois atores, de modo que o reflexo do rosto de um deles no painel de vidro dispensasse o uso de uma segunda câmera para o diálogo. Foi uma maneira estilizada de utilização de um recurso já conhecido pelo público.

que, apesar da existência de inúmeros tipos diferentes de personagens na história do drama, acostumamo-nos a utilizar, de modo abrangente (e cômodo) o mesmo rótulo de *personagem* para todos àqueles que pertencem a um universo circunscrito num texto concebido para ser encenado. Para o autor, abranger todos os tipos de personagens sob uma mesma denominação é um procedimento que não leva em consideração o fato de que as diferentes estéticas implicam também em diferentes concepções e diferentes usos para estes seres da ficção. A tradição psicológica da leitura de uma personagem agrava ainda mais este problema: o discurso sobre uma personagem reduz-se à atribuição de características e comportamentos conhecidos, sob um prisma idealista e humanista, obedientes à moral ocidental. Deste modo, seres mitológicos ou míticos são banalizados e reduzidos a meros mortais, modelos humanos com traços conhecidos por todos, assim como os que figuram nas páginas policiais dos jornais. O autor ainda reforça que este entendimento apressado desconsidera a dimensão artística da personagem, fruto de uma construção poética intencional de um autor. Deixa de lado também o contexto histórico e social no qual a personagem foi criada, bem como a soma de discursos que concorrem para uma determinada utilidade à ficção.

Trago estes aspectos para exhibir aqui os tantos equívocos na leitura de Alex, principalmente os que dizem respeito à sua interpretação a partir de conceitos generalizantes e até maniqueístas. Daí vem os enquadramentos como “vilão”, “psicopata”, “sociopata”, categorias processadas dentro de um paradigma psicologizante de análise que tendem à apelar para valores pertencentes a um código moral vigente.

Mas qualquer que seja a natureza de uma personagem, poderíamos afirmar, como já o fizera Field (1995), que sem personagem, não há drama. E ainda que alguns teóricos do drama contemporâneo cheguem a questionar a necessidade da sua existência, Ryngaert (1995) nos lembra que a ficção parece não prescindir da personagem, pois ela é o que aglutina e unifica os procedimentos de enunciação constantes no texto, é o condutor fundamental da ação. É, enfim, um cruzamento dos sentidos do drama. É dentro deste paradigma mais abrangente que deve ser analisada a personagem em questão. A função dramatúrgica de Alex representa uma encruzilhada que transpassa caminhos diversos, entre os quais, uma identidade enquanto sujeito, ou seja, um ser fictício com determinadas características humanas,

um vetor da ação dramática e, também, um agente (ou hospedeiro) de um discurso que corresponde à poética de um autor.

### 3.1 ALEX ENQUANTO SUJEITO (SER FICTÍCIO)

Anthony Burgess escreveu em 1973, dois anos após o lançamento da adaptação de *Laranja Mecânica* para os cinemas, o ensaio *A Condição Mecânica*, no qual comenta sobre o seu mais famoso livro (que teve inclusive as vendas alavancadas graças ao sucesso alcançado pelo filme de Kubrick). Neste ensaio, o criador de Alex nos conta que seu personagem fora concebido contendo os três atributos essenciais do ser humano: o prazer pela linguagem falada, o apreço pela beleza, e a tendência à agressividade. A demasia com que esses atributos aparecem no personagem é tamanha que Alex deleita-se com o próprio modo de falar (criando inclusive um modo particular), tem um gosto refinado a ponto de não tolerar o grosseiro ou o imperfeito, e é agressivo, violento e provoca crimes e vandalismos durante às noites.

Não nos são dadas quaisquer pistas no decorrer da história a respeito da origem dos comportamentos extremos em Alex. Seu criador apenas nos diz que Alex é assim simplesmente porque é um ser humano desenhado com traços fortes. Portanto, uma abordagem psicologizante do personagem mostra-se inválida e incompatível, já que Alex fora concebido (de modo irônico) dentro de um contexto cientificista herdado do pensamento do século XVIII que entende que as características intrínsecas e naturais do ser humano independem da cultura, da sociedade ou do momento histórico. E ainda, que todos os assuntos precisariam ser traduzidos numa linguagem que os possibilitassem ser descritos e mensurados de modo pragmático e objetivo. Visto sobre este viés, o ser interior precisaria ser posto de lado para que fosse encarado apenas pelo lado de fora. A lavagem cerebral proposta pelo Estado em *Laranja Mecânica* representa então as consequências negativas das ações tomadas pelo seguimento à risca do uso da tecnologia na tentativa de mudança da natureza humana.

O próprio Burgess, em seu ensaio, faz menção ao livro *Para Além da Liberdade e da Dignidade* (lançado em 1971), do psicólogo Burrhus Frederic Skinner, expoente

máximo da abordagem Behaviorista, que considera que os estímulos externos são os verdadeiros responsáveis por todas as nossas ações. Esta teoria considera também que o livre arbítrio é uma ilusão e defende as vantagens de um condicionamento comportamental em supostos moldes corretos na tentativa de tornar melhores os cidadãos de um Estado voltado ao bem de sua própria comunidade. Burgess revelou também em seu ensaio a sua criação religiosa e, por conseguinte, a sua crença no livre arbítrio enquanto dádiva divina, o que nos leva a entender sua visão distópica e caricatural de sua postura com relação à abordagem behaviorista, que se traduziu num arremedo e até mesmo numa crítica a esta.

No capítulo intitulado “Uma Tecnologia do Comportamento”, consta um curioso argumento de defesa da abordagem científicista:

Há 2500 anos poderia talvez dizer-se que o homem se compreendia a si mesmo tão bem quanto a qualquer outra parte do seu mundo. Hoje, é a si mesmo que menos entende. A física e a biologia atingiram um grau de desenvolvimento considerável, mas não se verificou qualquer criação correspondente a uma ciência do comportamento humano. [...] Aristóteles talvez não entendesse uma página da física ou biologia modernas, mas Sócrates e os seus discípulos poucas dificuldades encontrariam em acompanhar os atuais debates sobre problemas humanos. (SKINNER, 2000, p. 11)

Todavia, não cabe aqui a discussão acerca da validade das teorias de condicionamento comportamental que compõem o Behaviorismo, cujas origens encontram-se inclusive bem antes de Skinner (no início do século XX, o célebre Dr. Pavlov<sup>83</sup> já havia efetuado experimentos com cães). O importante aqui é salientar a incompatibilidade de uma abordagem do personagem Alex dentro de um modelo psicologizante que leve em consideração um “eu interior” motivador de suas ações. Ao invés disso, cabe aqui demonstrar que o desenho do personagem nos induz a entendê-lo dentro de um contexto crítico do pensamento moderno que concebe caricaturalmente o ser humano (incluindo aí os processos mentais) como passível de

---

<sup>83</sup> Ivan Petrovich Pavlov (Riazan, Rússia, 26/09/1849 – São Petesburgo, Rússia, 27/02/1936) – Cientista russo ganhador do Prêmio Nobel de Medicina em 1904.

ser operado em sua integridade e de modo mecânico, utilizando como ferramenta a filha-mor da ciência, a tecnologia.

Eric Bentley, na obra *A Experiência Viva do Teatro* (1981), traz uma observação interessante. Para o autor, mesmo um personagem tratado por um viés psicologizante que tende a enxergá-lo como um indivíduo pronto para ganhar vida, ele jamais o será, porque a matéria prima da qual é feita as personagens não é a exatamente a realidade, mas sim fragmentos da realidade. E estes fragmentos são ainda processados pelas limitadas formas de percepção do seu autor.

### 3.1.1 Alex como personagem simples (tipo, plano ou achatado)

No capítulo anterior, ao acompanhar a trajetória de Alex no enredo de *Laranja Mecânica*, chegamos à conclusão de que este personagem não muda sua natureza ao longo da história. Ou seja, não acontece uma transformação em seu interior. Alex mantém-se fiel ao perfil irresponsável, libertino e hedonista, e segue até o final, sem que se opere qualquer transformação provocada pelos conflitos, obstáculos e provações pelos quais passa.

E. M. Foster<sup>84</sup> diferenciou os personagens simples e complexos denominando-os como planos e redondos num ensaio publicado pela primeira vez em 1927 junto com outros do autor. Sob o título de *Aspectos do Romance (Aspects of the Novel)*<sup>85</sup>, esta publicação tornou-se um clássico da teoria literária. Nela, o autor classifica os personagens entre planos (ou achatados) e redondos (ou esféricos), sendo os planos aqueles construídos a partir de um fator característico simples. Caso fossem construídos tendo mais de um fator de caracterização, assinala-se aí seu caminho na direção dos personagens redondos.

A partir da visão do autor, o que faz de um personagem plano não é a existência de uma única ideia em seu íntimo, mas sim o fato dele personificar esta ideia que, por

---

<sup>84</sup> Edward Morgan Foster (Londres, Reino Unido, 01/01/1879 – Warwickshire, Reino Unido, 07/06/1970) – Romancista e crítico literário.

<sup>85</sup> Nesta pesquisa, foi utilizada a edição FOSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. Le-Livros. Versão digital. São Paulo: Globo, 2005. Disponível em: <Aspectos Do Romance - E. M. Forster | PDF | Poesia | Livros (scribd.com)>. Acesso em 3 jun 2023.

sua vez, será irradiada por todos os ângulos de sua existência e tornar-se-á a função de sua vida na história e força que reagirá com os demais elementos no enredo.

Dentre as características de um personagem plano, está a vantagem de ser facilmente compreendido pelo público, já que seus códigos são reconhecidos pelo viés emocional. Do mesmo modo, personagens planos são figuras marcantes e facilmente lembrados. E o fato de não mudarem, ou seja, de passarem incólumes pelas circunstâncias, acentua esta característica.

Foster (2005) comenta também sobre a ligação das personagens planas com a comédia salientando que, na literatura do século XVII, eram chamados de *humours* (humores) e comumente associados à caricaturas.

Todavia Bentley (1981, p. 52) traz uma importante observação. Um dramaturgo não constrói um personagem tipo a partir de uma fórmula reduzida de um indivíduo, mas os constrói a partir de porções significativas da vida afetiva dos indivíduos:

Se numa definição um tipo é uma parcela da espécie humana (nação, classe, raça, etc.), noutra, um tipo ultrapassa as fronteiras de nações, classes, raças, e é uma parcela de cada ser humano. Através de seu *Peer Gynt*, Ibsen atinge o mentiroso auto-sugestionado, fantasista, que há em cada um de nós. Através de *Don Quixote*, Cervantes alcança o romântico aventureiro e angustiado que há em cada um de nós.

O autor ainda assinala uma importante dimensão que aparece em determinados personagens tipo, especialmente quando estes são também os personagens principais na história:

Que as personagens principais que são tipos tenham de ser mais complexas que as secundárias não é surpreendente nem significativo, mas serve de indicação para um fenômeno muito mais amplo: nas mãos dos mestres, tendem a converter-se em arquétipos. Se as tradicionais personagens fixas tipificam coisas menores – os grupos com suas fraquezas e excentricidades – a personagem arquetípica tipifica as coisas maiores e as características que são mais do que idiosincrasias. (BENTLEY, 1981, p. 56)



As palavras do autor nos leva a pensar sobre uma dimensão arquetípica na construção de Alex especialmente quando o observamos, enquanto personagem central, assumir o cadinho da juventude com todos os seus atributos (a rebeldia, os arroubos, a irresponsabilidade, os prazeres imediatos, a delinquência) inserida no contexto da modernidade. Ou também, o lado selvagem da natureza humana que tenta impor sua própria ordem no seio de uma sociedade artificial e totalitária que, por sua vez, tenta reprimi-lo.

A pesquisadora Aline Peterson dos Santos em sua dissertação *O Protagonista nas Laranjas Mecânicas: um tchelovek bratchni ou um maltchik bizumni?* (2016), traz uma interessante visão sobre esta dimensão arquetípica de Alex:

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. (SANTOS, 2016, p. 78)

A autora ainda comenta que as características do personagem parecem um tanto exageradas para que possam ser mais facilmente assimiladas dentro do contexto de nossa realidade.

### **3.1.2 Elementos farsescos e satíricos em Alex**

Os curtas-metragens de Charles Chaplin, reunidos em coleções e distribuídas até o final dos anos 80 em fitas VHS, traziam no início de sua exibição o comentário: “Para dissipar os pesadelos de um mundo turbulento e trazer-lhes o remédio eficaz do riso e da alegria”. Isso nos faz pensar que senso comum levou a considerar o riso como uma espécie de “descarga emocional” capaz de expurgar boa parte da violência latente de nossas mentes. E, neste aspecto, Bentley (1981) comenta que a catarse seria mais fácil aplicação na comédia que na tragédia. O filme cômico é uma forma moderna com a qual um polígamo ou um anarquista dá vazão aos seus desejos

reprimidos pelo pacto social. A comédia seria portanto uma espécie de continuação das orgias ou dos primitivos rituais de fertilidade. Mas há também um aspecto interessante a respeito da farsa. Entre os gêneros dramáticos, é o que mais traz consigo uma relação de proximidade com as imagens violentas. Lembremos que justamente os filmes de Chaplin, aclamado pela delicadeza com que são tratados os temas, são povoados de perseguições, lutas e acidentes. Estas, situações que no cotidiano seriam consideradas bastante cruéis. Acontece que na farsa a violência é permitida mas as consequências desta violência não são evidenciadas. Pelo contrário, são abstraídas, têm seu peso retirado.

Desde muito tempo, a matéria que nutre a indústria do entretenimento sempre esteve atrelada a algum tipo de violência. E é também a violência que alimenta os anseios das massas na literatura. Diz Bentley (1981, p. 203): “Sem violência, nada mais haveria no mundo senão bondade, e a literatura não é principalmente sobre a bondade: seu principal tema é a maldade.” E talvez resida aqui o motivo da ojeriza platônica aos artistas, rejeitados em sua República.

O autor ainda comenta que entregar-nos ao deleite da representação faz parte da natureza humana, e penetrar os sentimentos dos outros tem efeito significativo sobre os nossos, pois quando somos nós quem sofremos, as emoções não são tão fáceis de dominar. Isto vale também para a comédia. Nós nos deleitamos com situações alheias que, se ocorridas conosco, nos causariam constrangimento. Damos risadas em situações grosseiras que se ocorridas conosco, nos causaria desconforto. São sensações que tem suas rédeas soltas e encorajadas pela representação.

Para Droguett (2014, p. 170), a questão do humor em *Laranja Mecânica* tem um aspecto importante: “Kubrick apresentaria um relato picaresco e ao mesmo tempo uma desesperada meditação sobre a violência e sua representação moderna.” Para o autor, quando Kubrick defende que não há necessariamente um vínculo entre a arte e a moral, ele está eximindo o seu filme de qualquer responsabilidade por incitação à violência. E ainda, revelando um grande interesse, de modo caricato e sedutor, pelo tema da juventude e seu universo.

Se na farsa, personagens caricatos vivem situações exageradas que beiram o absurdo, nas quais os valores morais são postos de lado em prol do prazer e do despreendimento do riso, os aspectos farsescos e satíricos que o filme *Laranja Mecânica* traz em sua narrativa são responsáveis por dissimular uma violência

inerente às cenas: Eles estão no ato do Sr. Deltoid em beber o copo d'água com a dentadura evidenciando o intrometimento do Estado no âmbito do lar; estão nas imagens fálicas que povoam a decoração da Mulher dos Gatos evidenciando o oportunismo e a banalidade dos propósitos modernos da arte; está no chá inglês que é tomado calmamente pelo vigilante da sala onde Alex é torturado como uma evidência do descaso do Estado com a violência; está na figura caricata do Chefe da Guarda, pateticamente alienado pela máquina burocrática a qual pertence; está no final feliz, que beira o absurdo, no qual Alex, um contraventor, alia-se ao Estado. O próprio Alex exibe tais características em seus atos, seja ao espancar o Sr. Alexander cantando uma bela canção ou entregando-se a uma orgia como quem vai às compras. São estes aspectos farsescos e satíricos do filme que retiram o peso de suas cenas, e permitem que no público, que se entrega impunemente ao amoral e ao imoral, se opere uma estranha identificação com estes sentimentos, acompanhando empaticamente o personagem e deleitando-se com ele sem qualquer culpa.

### **3.1.3. A força do personagem Alex**

A configuração do personagem Alex, bem como o seu pensamento peculiar, foram concebidos de modo a provocar, à primeira vista, um estranhamento no espectador. Todavia, ele termina por exercer um estranho fascínio no público. O que há em Alex e qual é o ingrediente responsável por este grande fascínio exercido por ele no cinema?

James McSill e André Schuck, professores de roteiro e autores do livro *Cinema-Roteiro* (2016), chamam atenção para o fato de que a posteridade de uma personagem no Cinema está intimamente ligada ao processo de construção desta personagem. E o ingrediente primordial nesta construção é a personalidade. É este o principal elemento capaz de eternizar personagens tão diferentes em filmes tão diversos (desde um brinquedo assassino a um pirata do século passado). Diz os autores que uma personagem com uma forte personalidade tem opinião própria e toma atitudes de acordo com elas e com o que acredita. Neste sentido, podemos dizer que a personalidade é um ponto forte em Alex. A personalidade de um personagem muito contribui para levar uma história adiante sem que haja a perda de ritmo ou de

interesse por parte do espectador. Todavia, uma condição faz-se importante: o personagem precisa ser verdadeiro, mas não no sentido de ser realista, mas sim crível, verossímil. E ainda, ele deve ter algo em sua personalidade que faça com que o público reconheça nele algo de si. Esta é uma questão central, pois representa o gatilho que dispara a captura do público pelos personagens. Feita esta captura, o público passa a caminhar junto com o personagem por todo o decorrer do filme, torcendo por ele, seja ele um alienígena, um animal, um humano ou mesmo um boneco. E, o mais importante, após o final do filme, o público, de alguma forma, estará modificado e assistirá ao filme outras vezes.

Para que haja êxito neste aspecto, os autores comentam que a exposição das experiências de vida da personagem, assim como sua visão de mundo, irão contribuir significativamente para o estabelecimento de uma conexão com o público. Daí ocorrerá a empatia. Mas alertam: “Um personagem não deve ser perfeito, sobretudo o protagonista do filme. Se ele não tiver defeitos, medos, manias, fraquezas não haverá conexão com o público.” (McSILL; SCHUCK, 2016, p. 51).

Alex preenche perfeitamente aos requisitos aqui levantados: tem personalidade forte, é verdadeiro, verossímil, e compartilha sua visão de mundo com o público. Este pensamento encontra amparo na visão de Droguett (2014, p. 154) quando afirma que “[...] o filme todo está centrado em Alex e na sua **personalidade**, criada para que surgisse como fascinante para convencer o espectador. A despeito de sua perversidade, ela deve sugerir inteligência, perspicácia e total honestidade.” (Grifo nosso) E cumpre aqui salientarmos também o ponto que parece ser a chave do fascínio exercido no público: Alex está muito longe de ser um ser humano perfeito, e paradoxalmente, este parece ser o ponto que possibilita que o público reconheça nele algo de si. O diretor Stanley Kubrick, em entrevista concedida a Ciment (2017, p. 124), comenta:

[...] acontece com ele uma estranha identificação psicológica que os outros não suscitam. É o que é incrível no livro e o que me atrai nele: a estranha realidade de um personagem que é tão evidentemente mau e que, no nível inconsciente, faz com que você perceba alguns aspectos de sua própria **personalidade**. (Grifo nosso)

Para o diretor, o fascínio que Alex exerce no público se explica pelo fato do personagem representar o nosso inconsciente. E o cinema permite que esta “estranha identificação” com o personagem seja disparada por um viés onírico e simbólico. Diz o diretor:

O inconsciente não tem consciência. No inconsciente, todos nós matamos e violamos. Quem gosta do filme tem essa espécie de identificação com ele. A hostilidade daqueles que o detestam surge da incapacidade deles em aceitar o que são realmente, talvez da ingenuidade deles, de uma falta de educação psicológica ou de uma incapacidade de admitir esse aspecto do homem. Então fazem acusações insensatas sobre o efeito que o filme supostamente produz. (CIMENT, 2017, p. 124)

A força proveniente da personalidade de Alex é tamanha que ele prescinde da apresentação de um arco dramático na estrutura do roteiro, outro importante elo de conexão com o público. Por arco dramático entende-se a transformação sofrida pelo personagem ao longo da sua jornada, algo que não ocorre com Alex, que mantém a mesma natureza ao longo do enredo.

A força de Alex irradia da honestidade de sua relação com o público, seu fiel confidente que, através das falas do personagem, passa a conhecer a fundo seus desejos, medos, sonhos e anseios. Se é através do diálogo que o personagem revela a sua alma, é através do diálogo com o espectador que Alex o faz. É a (falsa) função dialógica da voz *off* destinada por Alex ao público, incapaz de replicá-lo mas completamente apto a se envolver com ele nesta relação. E ao confidenciar seus desejos e revelar a cegueira de seus anseios, o personagem termina por corresponder à regra de ouro proposta por McSill e Schuck (2016, p. 52): “Uma máxima do cinema é: um personagem é tão forte quanto o desejo dele de obter sucesso.”

### 3.2 ALEX ENQUANTO VETOR DA AÇÃO DRAMÁTICA

Diz Bentley (1981, p. 53) que: “[...] antes de ser um indivíduo, no sentido em que uma pessoa parece um indivíduo, quando retratada ou bem fotografada, uma

personagem fictícia é uma força numa estória.” Este ser fictício foi concebido e fabricado tendo como ingrediente principal a ação dramática.

O roteirista brasileiro Doc Comparato, na obra *Da Criação ao Roteiro* (2000), comenta que, quando da concepção da *story line*, já existe no autor uma ideia de como será o seu personagem principal para que os conflitos existentes na trama sejam adequados às suas características. Desta forma, o autor defende que um personagem é criado a partir da história e não o contrário. Esta é uma opinião contrária à de Field (1995), visão clássica segundo a qual o personagem é o núcleo irradiador da história, que vai se desenvolver e tomar forma a partir das características daquele. A discussão sobre quem se originou primeiro, o personagem ou a história, é polêmica e relativa. Mas a função da personagem enquanto agente da ação dramática não divide opiniões: “ação é personagem” (FIELD, 1995, p. 40).

Neste tópico analisaremos a função do personagem Alex enquanto um agente condutor da ação dramática. Quais características do personagem fazem mover a história? Esta se desenvolve de modo adaptado à tais características?

### 3.2.1 Desvios provocados por Alex

Anatol Rosenfeld, em seu livro *O Teatro Épico*, comenta que Berthold Brecht, “tendo sido bem mais um homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos cênicos melhores” (ROSENFELD, 1985, p. 145). Poderíamos atribuir a Stanley Kubrick consideração análoga, ainda que não possamos caracterizar o seu cinema enquanto épico nos moldes brechtianos.<sup>86</sup> Todavia, podemos sim apontar elementos do épico brechtiano em seus filmes na medida em que estes, assim como as peças de Brecht, assumem a condição de “experimentos sociológicos”. Esta propriedade se mostra quando os filmes de Kubrick buscam o antiilusionismo, quando trazem o antipsicologismo dos expressionistas, quando apresentam um cunho narrativo,

---

<sup>86</sup> É importante fazer aqui a ressalva de que o cinema, tal como o conhecemos hoje em dia, já traz consigo um “eu narrador” ou um “eu épico” que é assumido pela câmera com seus movimentos. É a câmera que conduz e convida o público a uma determinada atenção. Desse modo, e de certa forma, a arte do cinema já traz consigo o elemento épico. Refiro-me portanto, ao trazer aqui o termo em questão neste tópico, ao épico dialético proposto por Berthold Brecht.

quando buscam o efeito do distanciamento, quando demonstram a possibilidade de “despersonalização” de um indivíduo para a transformação deliberada num outro indivíduo alienado. Ou ainda, quando privilegiam o raciocínio em detrimento da emoção, ou quando demonstram a força do social na determinação do pensar no ser. Por fim, quando defendem que os problemas da humanidade não são eternos mas sim históricos.

Poderíamos inclusive atribuir ao cinema de Kubrick o mesmo comentário feito por Rosenfeld (1985, p. 151) no que diz respeito à capacidade de um teatro crítico cujo propósito também é o divertimento: “Para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva como a nossa, não pode existir divertimento mais produtivo que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social.”

O autor apresenta duas razões da oposição do teatro épico ao aristotélico que também encontram respaldo no cinema de Kubrick. A primeira delas “o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, – mas também as determinantes sociais dessas relações”. (ROSENFELD, 1985, p. 147) Para Brecht, somente a forma épica poderia capturar a ambientação histórica e todos os processos sociais que possibilitariam uma ampla concepção do mundo. Tais questões, nunca antes autônomas no teatro, exigiriam uma nova forma narrativa que não se ancorasse apenas na relação dialógica entre as personagens. O palco e seus elementos técnicos também precisariam narrar. Parece ter sido este também o caminho tomado por Kubrick no cinema. Os recursos cênicos utilizados pelo diretor em *Laranja Mecânica* têm também suas funções narrativas: A câmera em alta rotação na cena de sexo entre Alex e as duas moças narra o esvaziamento de sentido e a banalidade do ato sexual; Um espancamento filmado à distância e com silhuetas à contraluz, ou uma briga de gangues editada como se parecesse um balé coreografado ao som de uma *opera semiseria* narram a banalidade da violência nos tempos modernos; Imagens alternadas de detalhes do quarto de Alex e de cenas violentas (desastres, explosões, enforcamento) narram com precisão os devaneios do personagem ao escutar sua música preferida, a *Nona Sinfonia* de Beethoven; Ou ainda, uma edição ágil com imagens justapostas de quadros de pinturas modernas narram o ato do esmagamento do crânio da Mulher dos gatos por Alex sem recorrer ao desagradável ou ao incômodo. A segunda razão

da oposição do épico ao aristotelismo está relacionada a uma intenção didática agora atribuída ao teatro, materializada na presunção de um “palco científico” capaz de proporcionar ao público uma visão crítica, distanciada e que, ao invés de envolver emocionalmente o público promovendo a sua passividade, incomoda e suscita um engajamento. É neste propósito que reside à recusa do ilusionismo alienante do teatro burguês, caracterizado como “culinário”. O épico confronta um teatro que vende emoções ou estados de embriaguez que comprometem a formação de um juízo. Entretanto, o autor aponta uma ambiguidade neste aspecto, e traz um aspecto interessante das primeiras obras de Brecht, tomando como exemplo a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1929):

A “ópera” Mahagonny apresenta-se formalmente como produto culinário, mas ao mesmo tempo aborda e critica, na temática, os gozos culinários. Assim, forma e tema se criticam mutuamente, a peça “ataca a sociedade que necessita de tais óperas” e que, através de tais obras, procura perpetuar-se. (ROSENFELD, 1985, p. 149)

De forma análoga, vimos que Kubrick também parte de uma estrutura formal já atestada comercialmente para, em seguida, subverter e denunciar alguns de seus aspectos. Ciment (2017, p. 58) chega a comentar que Kubrick, em seus filmes, dá ao espectador justo aquilo que denuncia, a diversão fácil e irresponsável. Segundo o autor, “Como toda a obra de Kubrick, *Laranja Mecânica* se nutre da cultura popular e oferece ao mesmo tempo a sua crítica.” Há aqui uma similaridade lógica nas relações ambíguas de Brecht com o teatro burguês e de Kubrick com a cultura popular. Ambos reconhecem a importância vital da capacidade sedutora do teatro e do cinema “culinários” enquanto formas midiáticas da indústria do entretenimento os quais a modernidade aprendeu a não viver sem. Mas ao mesmo tempo, eles denunciam os propósitos espetacularizantes desses meios e questionam seus valores demonstrando como eles possibilitam de modo fácil levar o espectador à ilusão e à fuga da realidade.

Pensar na subversão ou transgressão de alguns princípios ou características do teatro e do cinema clássicos nos leva a recorrer ao conceito de **desvio** formulado por Jean-Pierre Zarrazac<sup>87</sup> em *O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2012).

---

<sup>87</sup> Jean-Pierre Sarrazac (França, 1946) – Dramaturgo, encenador e teórico do teatro.



O dramaturgo e encenador João Sanches, em artigo constante no livro *Diálogos com Fellini* (2020), lança mão deste conceito para promover uma análise das estratégias de criação utilizadas pelo cineasta Frederico Fellini em seu filme *Roma* (1972), as quais ele chama de “transbordamentos de formas e gêneros estabelecidos”. De acordo com a análise do autor, “desvios são estratégias autorreflexivas que contrariam princípios de poéticas tradicionais, ou mesmo expectativas majoritárias de recepção.” (SANCHES, 2020, p. 94) Recorro aqui ao mesmo recurso para analisar as estratégias de Kubrick na concepção da estrutura narrativa de *Laranja Mecânica* (filme inclusive contemporâneo do italiano) e na abordagem de seu personagem central, Alex.

Sarrazac (2012) aponta o *desvio* como uma marcante estratégia utilizada pelo escritor realista moderno, tanto no teatro como na literatura fictícia. Mas o autor ressalta que este realismo moderno está longe de ser aquele ancorado na *mimese* da vida, em cujas raízes estão Balzac e Tolstói. Trata-se pois de um realismo concebido num conceito ampliado, um realismo que deriva da ciência moderna, cuja metodologia consiste em colocar o objeto a ser estudado numa situação experimental artificial, a fim de ser melhor analisado e ter seus segredos sondados. Neste contexto, o desvio refere-se a um olhar para o objeto de modo enviesado, oblíquo, a fim de evitar um envolvimento direto e, conseqüentemente, uma entrega total a este. De modo já experimentado por Kafka e Brecht, as personagens são observadas no contexto de situações caricaturais e a elas são atribuídas variantes para que suas interações com o meio possam ser observadas, analisadas, para daí surgirem as constatações. O autor relaciona a arte do desvio justamente com o distanciamento brechtiano. O objetivo é o mesmo, afastar-se do objeto observado, colocar-se à distância deste, pôr-se na condição de estrangeiro, pra melhor entendê-lo, já que rotina faz com que não enxerguemos mais a realidade que nos aliena. O desvio portanto permite um descolamento desta realidade alienadora, um olhar à distância que provoque uma aproximação renovada.

A este novo olhar sobre o objeto, Sarrazac (2012) atribui a qualidade de “estrangeirificante”, “perturbador”. E é justamente aqui que se insere a já abordada noção de inquietante ou “infamiliar” (*Das Unheimlich*) de Freud. O estranho age como um gatilho para o afastamento, promovendo a distância do objeto perturbador, forçando um olhar reflexivo que empreenderá a busca pela compreensão acerca daquilo que, de repente, deixou de soar familiar.

Uma condição similar a este contexto de situações caricaturais no qual as personagens são colocadas e observadas é encontrada no conceito de **teatralidade** tal como abordado por Silvia Fernandes no artigo *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea* (2011). A autora tomou emprestado o termo de um ensaio de Patrice Pavis<sup>88</sup> intitulado *A Teatralidade em Avignon*<sup>89</sup> voltado à análise das práticas cênicas do Festival de Avignon<sup>90</sup>:

É possível dissociar o termo (teatralidade) de qualidades abstratas ou essências inerentes ao fenômeno teatral para trabalha-lo com base no uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual, corporal e expressiva de escrituras particulares específicas. [...] para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político. (FERNANDES, 2011, p. 12, Comentário nosso)

A autora, ao caracterizar o termo teatralidade de modo polissêmico, dissociando-o de aspectos puramente formais da *mise-en-scène* teatral e transferindo-o para os concernentes à recepção por parte do espectador, termina por propiciar a utilização desta mesma leitura para outras práticas cênicas que não se deem necessariamente no palco.

A autora comenta que, diante da crise de identidade, do embaralhamento dos modos cênicos e da perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos (entre eles, o próprio cinema) nas primeiras décadas do século XX, seriam necessários novos instrumentos de operação teórica para entender essas práticas de caráter eminentemente cênico. E a teatralidade seria um vetor de leitura que possibilitaria uma melhor compreensão dessas manifestações artísticas marcadas sobretudo pelo hibridismo em seus modos espetaculares.

---

<sup>88</sup> Patrice Pavis (Reino Unido, 1947) – Teórico e professor universitário de Estudos Teatrais, debruçou-se sobre a semiologia e a interculturalidade no teatro, e dedicou-se aos estudos da performance enquanto manifestação cênica.

<sup>89</sup> O ensaio *A Teatralidade em Avignon* compõe, junto com outros ensaios do autor, o livro *Voix et image de la scène – Essais de sémiologie théâtrale (Voz e imagem da cena – Ensaaios em semiologia teatral)* publicado pela editora universitária parisiense Septentrion em 2007.

<sup>90</sup> O Festival de Avignon, fundado pelo ator e encenador Jean Vilar (Sète, França, 25/03/1912 – 28/05/1971) em 1947 é o mais antigo festival de teatro da França e um dos mais célebres do mundo. Acontece anualmente no Palácio dos Papas localizado na cidade de Avignon.

É possível enxergar aí um paralelo da utilização deste conceito com a abordagem feita por Kubrick em determinadas cenas. É através deste traçado cênico exagerado, obsessivo, às vezes artificial e sintético, que o cineasta provoca o estranhamento e a não identificação do espectador, sinalizando a crítica e propondo um olhar enviesado, analítico.

Uma abordagem do desvio proporcionado pelo personagem Alex (na literatura e no cinema) é feita numa pesquisa acadêmica intitulada *O Protagonista nas Laranjas Mecânicas: um tchelovek bratchni ou um maltchik bizumni?* (2016), de Aline Peterson dos Santos, que utiliza o conceito de **leveza** desenvolvido por Calvino (1990) para analisar alguns aspectos das narrativas propostas por Burgess e Kubrick. A leveza é um dos seis valores<sup>91</sup> considerados imprescindíveis na literatura para o milênio que estaria por vir. De acordo com a apropriação do termo pela autora, a leveza no filme *Laranja Mecânica* reside na retirada do peso no tratamento dado à violência na obra, e isto se justifica porque a narrativa é feita por Alex, sob a sua própria ótica. O peso é retirado com o uso de vários recursos, entre os quais, a linguagem *Nadsat*, o tratamento dado às imagens, e a utilização da música.

A linguagem *Nadsat*, utilizada pelos *droogs* (criada por Burgess especificamente para o livro), contribui para a retirada do peso na medida em que camufla a crueldade e a brutalidade explícita na comunicação de Alex com o espectador. Este, aos poucos familiarizando-se com esta linguagem, familiariza-se também com o ambiente ao qual Alex pertence, fato que contribui para a amenização da violência vivenciada. Para a autora:

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. (SANTOS, 2016, p. 69, Grifos nossos)

A leveza no tratamento dado às imagens é caracterizada pela recusa de uma visão direta para o ato violento em si. A violência é abordada de modo indireto, oblíquo, enviesado, e ainda que se mostre visualmente menos impactante, evidencia-

---

<sup>91</sup> Os seis valores (que correspondem às *Seis Propostas para o Próximo Milênio*) são: a Leveza, a Rapidez, a Exatidão, a Visibilidade, a Multiplicidade e a Consistência. Este último não chegou a ser desenvolvido pelo autor, falecido antes da conclusão do livro.

se com mais amplitude e mais força. Desse modo, o palco de um teatro que serve de ambientação para uma cena de estupro coreografada como se fosse uma encenação atenua a violência intrínseca ao ato; Uma cena de sexo entre Alex e duas garotas exibida de modo acelerado retira a sensualidade do ato, banalizando-o; A cena do esmagamento da cabeça da mulher dos gatos por Alex é sobreposta por imagens de quadros de arte moderna; Cenas chocantes como o estupro da esposa do escritor Alexander e a queda de Alex da janela do último andar têm seus finais suprimidos por um corte abrupto, exigindo serem presumidos pelo público.

A música utilizada no filme é outro recurso de retirada do peso da violência: Alex cantarola *Singin' in the Rain* enquanto espanca o escritor; uma *opera semisséria* é utilizada como trilha sonora para uma cena de estupro ou para uma cena de briga entre gangues. São recursos que atuam como elementos atenuadores da agressividade e, também, como fuga para o espectador, levando-o à fruição da obra sem deixar que a sensação causada por uma violência explícita faça parte desta fruição.

Outra marcante característica da estrutura narrativa de *Laranja Mecânica* é o fato de ser narrada em primeira pessoa pelo seu personagem central. A voz em *off* de uma personagem que se dirige diretamente ao público se configura enquanto desvio na medida em que rompe a dialética da forma do drama fechada em si mesma conforme definido por Szondi (2001, p. 30). Para o autor, o diálogo é o meio linguístico e o único componente da textura dramática: “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.” Então, no momento em que uma personagem promove um transbordamento da condição que mantém com os demais dentro de seu universo diegético, uma relação dialógica na ordem do intrasubjetivo, e avança para o metasubjetivo, entendemos que se configura o desvio.

A presença de um narrador, desde os seus primeiros curtas-metragens, muito marcou a dramaturgia de Kubrick. A voz em *off* que narra os acontecimentos com a função de explicá-los ou antecipá-los ao espectador está presente em vários de seus filmes, inclusive em seu primeiro longa-metragem, *Medo e Desejo* (1953). A voz narrativa utilizada por Kubrick sempre foi uma voz impessoal, onipresente. Mas em *Laranja Mecânica*, diferente dos demais filmes, este narrador é o próprio personagem central, Alex. Ele pertence ao universo diegético do filme, pertence ao mundo ficcional

no qual habitam todos os personagens da trama e a ele está vinculado. O que à primeira vista parece ter ditado esta solução no roteiro é o fato de Alex também ser o narrador na obra literária original de Burgess, e o faz em primeira pessoa, confidenciando ao leitor os seus pensamentos e sensações durante toda a história. Há momentos também em que o público é levado por um sentimento de consternação pelas confissões nas quais Alex demonstra a sua incapacidade de compreender o que se passa à sua volta ou ainda, a incapacidade de calcular as consequências de suas decisões, como por exemplo, a decisão por submeter-se ao tratamento Ludovico.

Às vezes, a narração de Alex traz aspectos líricos ao filme, a exemplo do momento em que deleita-se com a música de Beethoven e entra num estado de torpor, evocando com palavras as sensações que são amplificadas com as imagens vistas na tela. Nesta sequência em particular, o personagem exprime seu estado d'alma ao deleitar-se com a música e o público vê aquelas sensações plasmadas na tela na forma de imagens. Se para Rosenfeld (1985, p.22) o ponto de partida do gênero lírico é a “manifestação verbal “imediata” de uma emoção ou de um sentimento”, tem-se então nesta sequência significativos aspectos líricos evocados pela narração do personagem, o que é perfeitamente aceitável já que autor defende que, qualquer que seja o gênero, este poderá conter traços típicos de outro.

Kubrick transpôs para o cinema este recurso narrativo existente já na obra literária, mesmo tendo que enfrentar uma certa resistência em Hollywood. Em entrevista, o diretor conta que, mesmo tendo que enfrentar uma certa resistência em Hollywood (que considerava filmes com narração em *off* indicativos de roteiro mal resolvido), transpôs para o cinema este recurso narrativo existente já na obra literária por uma tentativa de encontrar o que ele chamava de “equivalente cinematográfico” do estilo de Burgess. (CIMENT, 2017). Kubrick fala ainda que a ideia foi uma tentativa de expressar o mais fiel possível a compreensão de Alex a respeito de suas próprias ações, pois haviam no livro coisas impossíveis de serem sintetizadas em imagens.

Sem dúvida os pensamentos de Alex eram uma das coisas que só as palavras podiam exprimir. A única maneira de expressá-los era através das palavras, e elas só podiam ser expressas na forma de um monólogo interior. Se fossem apresentadas na forma de um diálogo, ninguém acreditaria nelas. (CIMENT, 2017, p. 122)

O efeito de franqueza com que Alex se dirige ao público não teria sido alcançado se partilhado na forma de um diálogo entre personagens. O personagem fala sem pudor de sua inclinação à prática da violência e do prazer ao executá-la no momento em que acontece a ação. Ainda, o faz utilizando a linguagem *Nadsat* nesta narração, conversando com o espectador como se este também participasse daquele universo ficcional. Isto faz do público seu fiel confidente e, assim, cúmplice de sua conduta. A voz *off* do personagem é um abrir o coração ao público, que expõe os sentimentos internos sem filtrá-los, uma voz impregnada das sensações vividas naquele momento.

A preocupação do cineasta em trazer para o cinema o mesmo impacto causado pelo personagem na literatura romanesca, nos impele a investigar a teoria da literatura ficcional. Em artigo intitulado *O Autor Intrometido*, que compõe uma série de outros dedicados à escrita de ficção no livro *A Arte da Ficção* (2010), David Lodge comenta que a voz de um narrador é o recurso mais simples a ser utilizado para se contar uma história. Esta pode ser a voz de um narrador anônimo, a voz de um bardo<sup>92</sup> épico, ou a “voz cúmplice, companheira e sentenciosa do autor” (LODGE, 2010, p. 20). A respeito desta última, da qual se trata o artigo, ela é capaz de promover a chamada “interpelação direta mas confessional ao leitor”, mas caiu em desuso por chamar a atenção para o ato em si de narrar a história, terminando por reduzir o impacto emocional o que resultava na quebra da tão almejada ilusão de realidade. Para evitar esta consequência, as informações, ao invés de narradas, deveriam estar diluídas no diálogo, afinal esta era a função deste. Somente os escritores da pós-modernidade, empenhados na negação daquele realismo tradicional outrora pretendido, retomariam este artifício. Nele, a voz que narra ganha um tom maroto e às vezes desdenhosa, sagaz. É a voz cujo autor, de forma intrometida dentro da narrativa, faz conjecturas, reflexões fantasiosas, interpela diretamente ao leitor. A este respeito, Lodge (2010) reforça que a dose de humor refinado aparece como um importantíssimo ingrediente a ser usado neste tipo de narração. É com o uso deste artifício que o leitor continuará sendo levado pela história e aceitará todas as elocubrações feitas. Kubrick parecia estar cômico das consequências da manutenção no cinema este artifício literário. É como uma herança direta que Alex traz da literatura de ficção. Aqui, não há uma

---

<sup>92</sup> O autor traz aqui a noção de bardo na Europa antiga enquanto um antecessor do trovador, responsável por contar histórias, lendas, poemas, sempre com o auxílio de um instrumento musical (como o alaúde, por exemplo), o que trazia certos aspectos épicos a esta forma de narrar.

intenção de ilusão de realidade. Do contrário, há a necessidade de que o espectador “embarque” (com um certo distanciamento) na narrativa que vai sendo desenvolvida, guiada pela narração *off* de Alex, carregada com o mesmo humor cínico e sarcástico com o qual o personagem se relaciona com os demais da história.

Este tipo de narração, uma espécie de “voz interior” do personagem, não representa uma novidade. O professor Paulo Emílio Salles Gomes, em seu ensaio *A Personagem Cinematográfica*<sup>93</sup>, cita o filme *Soberba* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), de Orson Welles (cineasta que notabilizou-se pelas suas experimentações no cinema), como uma bela utilização da voz interior emprestada pela literatura ao cinema. Nele, a voz do personagem é escutada ao mesmo tempo em que ele próprio é visto na tela. Todavia, o personagem não pronuncia esta voz, mas ela é ouvida como se fosse a voz do seu pensamento. Este recurso foi utilizado também por outros diretores, inclusive por Lawrence Olivier em *Hamlet* (1948) para uma solução cênica do célebre monólogo do protagonista.

Quando a palavra no filme escapou às limitações do seu emprego objetivo em diálogos de cena, rasgaram-se para ela horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, ou a utilização dramática do monólogo interior. O filme tornou-se campo aberto para o franco exercício de uma literatura falada [...] (GOMES, 2019, p.109)

Talvez sejam estes transbordamentos que motivaram Kubrick pela não opção à aceção de drama fechado na relação dialógica das personagens. Não era intenção adotar qualquer modelo paradigmático de drama conforme o apresentado por Szondi (2001) como produto relações intersubjetivas ocorridas dentro dos limites de um mundo onde o meio linguístico predominante fosse o diálogo. Ao contrário, o diretor parecia estar à busca de elementos narrativos e novas experimentações que simplesmente funcionassem no cinema. De acordo com palavras do próprio cineasta, ele estava mais preocupado na investigação de métodos narrativos próprios à linguagem cinematográfica que na obediência a aspectos paradigmáticos vigentes do

---

<sup>93</sup> In: CÂNDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

drama. Buscava recursos libertos das convenções dramáticas consagradas como o modelo de cinema vigente em Hollywood. Disse o cineasta:

Penso que a forma narrativa do cinema recebeu um golpe terrível com a chegada do som. A estrutura do filme mudo tinha uma característica única, que ficava bem longe do teatro e permitia uma enorme flexibilidade para contar uma história. Os anúncios publicitários na televisão sugerem também outra forma de economia narrativa, ao descrever uma situação complicada em trinta segundos. Mas quando o som chegou, os filmes tornaram-se peças de teatro e, no essencial, continuam a ser. (CIMENT, 2017, p. 218)

### 3.3 ALEX ENQUANTO AGENTE DE UM DISCURSO

Ane Ubersfeld, na obra *Para Ler o Teatro* (2005), alega que uma personagem jamais é isolada de seus contextos, mas está prenhe de discursos variados conforme a história dos textos a qual pertence (discursos sobre o seu autor, sobre o seu tempo, sobre o seu paradigma sociocultural, etc.).

Já Ryngaert (1995, p. 140) defende que “Compreendemos melhor as dificuldades teórica ligadas à personagem quando o consideramos como uma verdadeira encruzilhada de diferentes discursos”. Para o autor, esta é uma premissa inerente à ficção teatral. Estes discursos, dos quais o personagem é portador, pertencem ao criador deste personagem. Todavia, é importante enfatizar que não há necessariamente uma identificação direta autor-personagem. A tentativa de buscar aspectos biográficos do dramaturgo em seus personagens, como fazem alguns críticos, se mostra rasa e inconsistente. O autor faz uso de seus personagens, que envolvem-se na teia de suas tramas, agentes individuais da ação dramática cujas relações dialógicas darão forma ao discurso de seu autor.

E sobre este discurso do autor, vale aqui ressaltar o pensamento de Cecília Almeida Salles em *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. (2011, p. 45), para quem a poética de um artista tem uma estreita relação com o seu fundamento ético e com os seus ideais de vida:



O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista.

A obra filmográfica de Kubrick abordou, por meio de contextos e gêneros diferentes, um único tema: o fracasso da humanidade diante do processo civilizatório moderno e a violência como uma decorrência direta deste fracasso. Processo civilizatório este que tem como esteio a crença no pensamento racional e no desenvolvimento das ciências, cujo cerne está no século XVIII, ou “Século das Luzes”. Este, um período divisor de águas na história da humanidade, ao qual Kubrick se volta constantemente para questionar esta ilusão racionalista.

*Laranja Mecânica* é uma projeção pessimista de uma das vertentes deste pensamento moderno: o advento da metrópole e seu maquinário ancorado no contexto de um Estado burocrático e totalitário. É a crítica de Kubrick à cidade surgida com o projeto civilizatório moderno. Para Drogue (2014, p. 173): “*Laranja Mecânica* prefigura a era da globalização que representa uma imensa mudança no ecossistema humano, transformando a ideia de pátria, família, do poder paterno, da presença da mulher e assim por diante.”

Nosso personagem Alex, como quase todos os personagens de Kubrick, está inserido no enredo tal qual um peão de um tabuleiro de xadrez onde as conjunturas envolvidas lhe exercem um enorme controle. Está aí implícita o conceito brechtiano do ser social determinando o pensamento do personagem que, decorrente disto, se insere na noção de Pallottini (2015) sobre o “personagem-objeto”. Por mais que Alex pareça senhor de suas próprias ações, é manipulado pelo sistema que o envolve. As conjunturas do seu ambiente terminam por leva-lo a fazer o que faz. É alienado e determinado por forças econômicas e sociais.

Neste tópico, abordarei alguns aspectos existentes no contexto do discurso que representa a obra de Kubrick e a função de seu personagem, Alex, dentro deste contexto.

### 3.3.1 Alex e a Violência

Desde seu lançamento em 1971, o filme *Laranja Mecânica* esteve envolto em meio ao frenesi e à controvérsia que ele provocara. Grande parte desta controvérsia girava em torno do aspecto violento do filme deflagrado pelo comportamento anárquico e libertino de seu personagem central, Alex, cujas ações não costumam servir de pretexto para a bravata alardeada pelo público e crítica: Logo na primeira parte do filme, Alex espanca um pobre mendigo, vai às vias de fato numa briga com uma gangue rival, rouba um carro e sai dirigindo pelas ruas em alta velocidade provocando intencionalmente acidentes no percurso, invade residências onde espanca os moradores e pratica roubos e estupros, mente para os pais, e mantém a liderança sobre seus amigos com o uso da força física. É precisamente Alex que emana a violência tangível do filme. É a violência física, imediata, não sutil e não sensível, associada aos instintos mais primitivos e selvagens, e com a qual o sexo caminha junto.

Mas a violência sempre foi um importante ingrediente dramático. Assim defende Bentley (1981), para o qual o componente “violência” desempenha uma importante função para a saciedade do apetite do ser humano pelo drama. O autor explana que no ser humano subjaz uma natureza violenta, e a privação da exteriorização desta característica genuinamente humana pela sociedade deflagra um comportamento voyeurístico no qual o teatro, o cinema, ou mesmo os noticiários jornalísticos funcionam como válvula de escape, oferecendo a possibilidade do deleite irresponsável e sem riscos de desdobramentos.

As notícias que povoam os noticiários jornalísticos e que alimentam a curiosidade pela histórias policiais, a sedução imposta pelas ficções sobre os heróis e suas batalhas, são alguns dos exemplos dessa obscura faceta da humanidade que sequer cessa ao sono, quando elas povoam o íntimo dos sonhos. São fatos que levam o autor a afirmar que a matéria primordial do enredo é a violência, principalmente aquela deflagrada pelos impulsos mais primitivos. É ela que nutre o deleite irresponsável inato da natureza humana, o prazer de presenciar à distância aquilo que um filme, novela ou espetáculo teatral permitem:

Por que nos agrada mesmo uma péssima descrição de ações violentas? E como poderia deixar de agradar? Inclinamo-nos a sentir que a nossa vida carece de violência e gostamos de ver aquilo que nos falta. Tendemos para uma existência enfadonha, e gostamos de ser colhidos na excitação de outrem. Somos agressivos, e gostamos de presenciar a agressão. (Se não sabemos que somos agressivos, ainda mais prazer nos dá a agressão.) (BENTLEY, 1981, p. 21)

Ancorado em Aristóteles, o autor afirma que a violência interessa-nos porque somos violentos, e até mesmo o mais gentil dos humanos pode ser o mais internamente violento. E conclui sarcasticamente defendendo que, ao invés do ensino da tradicional técnica dramática, as escolas de teatro deveriam ensinar aos iniciantes: “se quereis atrair as atenções da audiência, sede violentos; se quereis mantê-la, sede novamente violentos. É verdade que as más peças se baseiam em tais princípios, mas não é verdade que as boas peças sejam escritas desafiando-os.” (BENTLEY, 1981, p.22)

Todavia, a violência imputada a Alex não é a única no filme *Laranja Mecânica*. Há também um outro tipo de violência que, ao invés de praticada pelo personagem central, dela é a vítima. Trata-se da violência velada e dissimulada praticada com legitimidade pelo aparelho do Estado, chancelada pela ordem social vigente e cuja força é proporcional ou maior que a primeira violência.

Já fora dito que a violência é um elemento presente em toda a filmografia de Kubrick e que surge como um aspecto sintomático da falência da humanidade na implementação do projeto civilizatório moderno. Justamente por este motivo, a obra de Kubrick já foi utilizada como objeto de estudo por alguns pesquisadores que se dedicaram à investigação da relação entre a violência e a modernidade, e vale aqui trazer à pauta algumas dessas abordagens.

Yves Michaud, em *A Violência* (1989), na busca de uma definição para o conceito de violência, traz inicialmente o seu caráter evidente, associado à agressão e aos maus-tratos. Mas traz também o caráter subjetivo da violência, associado à transgressão de alguma lei ou ordem normativa:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua

integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações e culturais. (MICHAUD, 1989, p. 11)

Por esta definição, o autor tenta abarcar a complexidade alcançada pelo termo, na qual estão inclusas desde os danos físicos, os danos psíquicos, morais, aos danos ao patrimônio material e imaterial. Dentre as várias formas de manifestação da violência, o autor salienta aquelas praticadas legalmente pelo aparelho do Estado, diluída de forma limpa entre os vários atores pela máquina burocrática. Elas estão no processos administrativos relacionados à deportação, às penas de execução, aos bombardeios, aos campos de concentração, e também, nos processos relacionados à restrição de direitos, à proibições e censuras, perseguições e intimidações.

Encontramos muitas destas manifestações da violência em *Laranja Mecânica*, especificamente no segundo e terceiro atos, quando o Estado, mantendo a tutela sobre Alex, detém o poder legal de praticá-las. E não é somente Alex que sofrerá este tipo de violência no filme. Vemos na sequência final, o Ministro do Interior comentar com Alex sobre uma possível e discricionária deportação do inimigo político, o escritor Alexander.

Voltando ao pensamento de Michaud (1989, p.42), o autor comenta que os progressos tecnológicos e o aparato jurídico possibilitaram a produção da violência continuamente e de forma cada vez mais “limpa”:

[...] à brutalidade e à selvageria de sociedades pouco desenvolvidas, agressivas mas com meios mortais fracos, sucederam-se a instrumentação e a gestão de sociedades tecnológicas – nas quais as possibilidades de destruição são consideráveis – que racionalizam a violência como racionalizam todo o resto.

O autor refere-se justamente ao filme *Laranja Mecânica* no qual é impossível distinguir entre a violência delinquente de Alex e a violência exercida pelo método “antiviolença” do tratamento Ludovico, pois a distinção reside apenas na identidade dos objetivos de cada uma das formas de violência. É uma simples troca da violência aberta e visível pela violência surda e dissimulada praticada pelo aparelho estatal, diluída por vários atores.

No artigo *Max Weber e o Estado Racional Moderno* (2006), O professor de direito Marcos Augusto Maliska considera a violência como o “instrumento específico” utilizado no processo de racionalização que fundamentou a formação dos Estados Nacionais Modernos. Este processo de racionalização da sociedade é um conceito de Max Weber<sup>94</sup>, que o define como a tentativa da organização da vida em sociedade a partir de preceitos unicamente técnicos visando a eficácia e o rendimento nos objetivos. A ideia de racionalidade tinha como fim a funcionalidade de modo eficaz em todos os aspectos da sociedade. A partir desta noção, o autor evidencia que há uma estreita relação entre a violência e o Estado materializada na noção de “território”. É justamente dentro dos limites do território que a violência será utilizada de forma legítima pelo Estado sob o pretexto do controle físico e manutenção da ordem. O monopólio da violência pelo Estado se dá portanto sob a proteção das leis, por sua vez, sustentadas pela burocracia profissional. Desse modo, o Estado se autolegitima como o único detentor do “direito” à violência. Para o autor: “A violência não é, evidentemente, o único instrumento de que se vale o Estado – não haja a respeito qualquer dúvida -, mas é seu instrumento específico”. (MALISKA, 2006. p. 21)

Em *Laranja Mecânica*, a discussão ética a respeito da metodologia de um experimento científico utilizada pelo Estado é posta de lado, já que este tem o direito legítimo cancelado pelos argumentos da eficácia e eficiência da ciência moderna e seu compromisso com o bem estar social.

Esta relação entre violência e Estado é abordada por um viés historicista na pesquisa acadêmica *A Questão da Violência no Cinema de Stanley Kubrick* (2007), de Edilson Atsuo Saçashima, para quem a violência é um fenômeno constituinte da sociedade moderna. A partir da investigação de três filmes de Kubrick: *Barry Lyndon*, *O Iluminado*, e *Laranja Mecânica*, tomados como representativos respectivamente do passado, do presente e do futuro, o autor propõe-se a compreender como o fenômeno da violência, a partir do início da idade moderna, institucionalizou-se, consolidou-se, e tornou-se um dos aspectos fundantes da sociedade.

---

<sup>94</sup> Max Weber (Erfurt, Alemanha, 21/04/1864 – Munique, Alemanha, 14/06/1920), jurista e economista, foi um dos fundadores da sociologia.

O primeiro filme analisado<sup>95</sup>, *Barry Lyndon* (1975), passa-se no século XVIII (passado), importante momento de transição da história ocidental, quando a violência é institucionalizada e termina por moldar a sociedade moderna; Em seguida, é analisado o filme *O Iluminado* (1980), que passa-se num período atual (presente) no qual a violência é abordada enquanto traço fundamental e subjacente ao sistema capitalista moderno, universo do qual fazem parte as personagens. Entre eles, o trabalhador Jack Torrance e sua família prestes a ser destruída; E por último, *Laranja Mecânica* (1971), que passa-se no futuro e traz uma visão pessimista na qual a violência já se encontra legitimada pelo Estado e instaurada em todas as instâncias da sociedade (familiar, social e política). Chega-se à conclusão de que a violência é um traço inerente ao processo de consolidação do mundo moderno, ideia que o cinema permite evidenciar através de sua materialização na tela. O autor chega a citar signos trazidos pela *mise-en-scène* de Kubrick como importantes símbolos imagéticos da violência na representação da sociedade em cada um dos filmes:

Em *Barry Lyndon*, vemos o lar dos Lyndon ser tomado por estantes de livros à medida que a violência impregna aquele ambiente. E será uma sala com livros que Redmond irá açoitá-lo Lorde Bullingdon. Em *O Iluminado*, é um escritor que desencadeia os ataques violentos. *Laranja Mecânica* também terá um personagem escritor, não por acaso é ele que identificará a figura da violência. É a palavra que está associada à ideia de violência, como se ela fosse o elemento que tornasse perceptível o fenômeno que nomeia. (SAÇASHIMA, 2007, p. 116)

A abordagem do autor a respeito do personagem central de *Laranja Mecânica*, todavia, diverge desta pesquisa. De acordo com ele, durante o Tratamento Ludovico, a Alex fora imposta uma moral (à semelhança da “moral cristã”), cujos valores agora regem seu novo comportamento:

Suas lágrimas parecem indicar uma busca por redenção, como se o protagonista quisesse se redimir de seus atos ou expressar sua culpa. Elas revelam agora um indivíduo com uma moral, ou seja, alguém que

---

<sup>95</sup> Para esta análise, o autor não utilizou a ordem cronológica da produção dos filmes, mas sim os tempos nos quais a história de cada um se passa, evidenciando sequencialmente o passado, o presente e o futuro.

age segundo os valores que lhe foram imputados. (SAÇASHIMA, 2007, p. 100)

A conclusão do autor diverge da minha pesquisa. Entender o novo comportamento induzido à Alex sob a ótica de uma mudança que se operou na natureza do personagem definitivamente não procede em minha abordagem, já que enxergo este novo comportamento enquanto o produto de um condicionamento comportamental resultante de um experimento puramente mecânico. Ainda assim, é válido trazer aqui esta visão do pesquisador a respeito do fenômeno da violência historicamente inserida no processo civilizatório moderno incorporado na filmografia de Kubrick.

Michel Foucault<sup>96</sup> foi um dos grandes teóricos que se dedicaram ao estudo da noção do poder, e uma das formas de manutenção deste poder pelo Estado foi a incorporação do monopólio da violência legal. O autor aponta as transformações ocorridas no sistema de repressão à delinquência a partir da idade moderna (século XVIII) quando a violência na forma de punição física foi sendo substituída paulatinamente por procedimentos que a dissimularam e as tornaram mais abstrata dentro do conceito do sistema prisional moderno. Os defensores deste sistema, ancorados em princípios racionais e sob a égide da defesa da dignidade humana, acreditavam que o direito penal deveria readaptar delinquentes e não mais castigá-los como acontecia em tempos anteriores, quando torturados em plena praça pública. Nas novas estratégias assumidas pelo Estado moderno para produzir um “corpo dócil”, o processo penal deixava então de ter seu aspecto punitivo visualmente violento e tornava-se velado. Nas palavras do autor, no sistema moderno de repressão à delinquência “a **mecânica** exemplar da punição muda as suas **engrenagens**” (Foucault, 2001, p.14, grifos nossos). É desta forma que o sistema prisional torna-se mais um dos instrumentos utilizados pelo poder como ferramenta de controle e transformação social.

A *mise-en-scène* proposta por Kubrick em sua abordagem caricata do sistema prisional no qual Alex é detento e dos métodos utilizados pelo Estado para sua reinserção à sociedade nos dá a dimensão da condenação que o diretor faz à política

---

<sup>96</sup> Michel Foucault (Poitiers, França, 15/10/1926 – Paris, França, 25/06/1984) – Filósofo, historiador e teórico social.

moderna. A crítica é, antes de tudo, direcionada ao projeto de racionalização que está na base da formação Estado-nação Moderno, do qual o diretor sempre se mostrou convencido da impossibilidade de salvação. Alex é um personagem integrante deste universo, é parte deste sistema, e por isso, tem sua utilidade revelada no desfecho do filme: o Alex restaurado à sua natureza inicial é utilizado a serviço do próprio Estado. Observar a personagem individualmente, desde o início ao final do filme, remete-nos ao espiral do sistema hegeliano aludido a todo momento na obra de Kubrick. Quando o final nos revela o panorama tragicômico que revela o Todo, tomamos conhecimento da importância de Alex dentro deste sistema corrupto denunciado por Kubrick, e por conseguinte, da sua função dentro da narrativa do filme.

### 3.3.2 Alex e o apagamento do passado

Trago inicialmente neste tópico, a título de digressão, o trecho de um diálogo constante num dos filmes prediletos de Kubrick: *A Noite* (*La Notte*, 1961), do diretor italiano Michelangelo Antonioni (Ferrara, Itália, 29/09/1912 – Bologna, Itália, 30/07/2007). O trecho refere-se a uma conversa entre dois personagens, o escritor Giovanni Pontano e o industrial Sr. Gherardini. Vejamos:

GIOVANNI PONTANO - Quantas vezes um escritor se pergunta se escrever não é um instinto inevitável, mas antiquado. Este trabalho solitário, artesanal, o esforço de colocar uma palavra após a outra. É um trabalho impossível de mecanizar. Mas vocês, industriais, têm a vantagem de criar com pessoas reais, casas reais, cidades reais. Têm nas mãos o ritmo da vida e do tempo. Talvez até do futuro.

GHERARDINI - Você é mais um que se preocupa com o futuro. Eu organizo o futuro. Mas me basta o presente. Já tenho muito o que fazer. E, além disso, o futuro, lembre-se, talvez nunca exista.

Este diálogo acontece após um convite de trabalho feito pelo empresário industrial ao artista escritor e traz em seu teor um tema que sempre foi caro a Kubrick: a descrença num futuro ancorado nos princípios da civilização moderna, que nega a tradição e o passado. Reflete também um sintoma da modernidade que é evidenciado por Argan (2006): Na era industrial, as máquinas já estão aperfeiçoadas e são capazes



de executar projetos elaborados pelos artistas. No entanto, estes são ainda requisitados por empresários porque que a indústria ainda não tem uma inteligência autônoma capaz de desenvolver de modo independente as metodologias projetuais. No entanto, o objetivo de fazer uma arte que espelhasse o seu tempo, resultava na renúncia (em termos de tema e estilo) dos cânones antigos e dos modelos clássicos. O autor comenta que as correntes artísticas modernas estavam voltadas a “interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial” (ARGAN, 2006, p. 185).

Rouanet (1996) nos lembra que o Iluminismo (ou a Ilustração) foi essencialmente um movimento iconoclástico contrário à tradição. E o pensamento moderno traz no seu cerne este conceito iluminista. Os espaços antigos abandonados e depredados em *Laranja Mecânica* é a forma como se manifesta a negação da tradição na distópica *mise-en-scène* kubrickiana. Soma-se a isto os novos espaços urbanos pensados inicialmente sob as premissas da ciência e da funcionalidade, mas que revelam na prática as suas disfunções: corredores subterrâneos que se prestam a abrigo para mendigos e ruas sem vida e cheias de lixo.

No artigo *Laranja Mecânica: Violência ou Violação* (1997), Paulo Menezes refere-se à cidade de Alex como um grande lixão ao céu aberto que está ali a “ressaltar e reforçar visualmente a incapacidade do homem em lidar com os restos de seu passado, que ele nega, mas que estão lá o tempo todo, fazendo-se visível, surgindo nos momentos mais inesperados.” (MENEZES, 1997, 56)

O rompimento com o passado e a negação da tradição na nova civilização industrial tem seus efeitos adversos. Jacques Le Goff, em *História e Memória* (1990), lembra que a tradição é para a espécie humana tão importante quanto o condicionamento genético para uma sociedade de insetos, porque é através dela que se processa o diálogo entre a rotina e o progresso, indispensável para a sobrevivência de qualquer grupo. O cineasta Andrei Tarkovski, cineasta que realizou *Solaris* (1972), filme considerado a “versão soviética” de *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1998), escreveu em seu livro *Esculpir o Tempo* (1985, p.65): “Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura.”

O personagem Alex se insere numa dramaturgia voltada para esta crítica. É filho legítimo desta modernidade e dela é parte indissociável, assim como os seus pares e rivais. O seu tempo é o presente, e nele quer viver e gozar os prazeres sem culpa. As referências à *Pop Art* constantes no filme, a exemplo das estátuas dos Cristos ou dos quadros com temas sexuais, cuja repetição obsessiva termina por esvaziar seus próprios sentidos, estão ali para nos lembrar que “no mundo pós-aurático, dominado pela cultura de massa, não há mais lugar para a cultura ritualizada” (ROUANET, 1987, 113). Ainda, segundo o autor, não há mais lugar para uma arte que é transmitida pela tradição, e sequer há lugar para a tradição.

Para Argan (2006), na modernidade, a arte é um produto de uma civilização que não mais existe e que foi transplantada por uma nova civilização, a industrial. Nela, a arte sobrevive apenas como uma sombra ou mera lembrança de si mesma.

### **3.3.3 Alex, uma amálgama da juventude moderna dentro da distopia de Kubrick?**

Na obra *Roteiro de Cinema e Televisão: A Arte e a Técnica de Imaginar* (2012), Flávio de Campos diz: “Personagem é a representação de pessoas e conceitos na forma de uma pessoa ficcional.” O autor cita exemplos no cinema e no teatro em que uma personagem traz consigo uma representação conceitual: Michael Corleone como a representação do mafioso americano, Bambi como a representação do ser indefeso, o Demônio como a representação de uma entidade conceitual má cujo propósito é trazer a perdição à humanidade.

Já foi dito que muitas vezes ocorre de personagens principais quando são também personagens tipo assumirem aspectos arquetípicos. Alex é um personagem tipo (plano, ou achatado) que traz consigo dois aspectos arquetípicos. O primeiro, o da representação da juventude moderna do pós-guerras, desacreditada e sem perspectiva de futuro, desligada de sua própria história. Há no cinema outros exemplos desta representação. Apenas para citar alguns exemplos, em *Os Boas Vidas (Il Vitelloni)*, Itália, 1953) de Frederico Fellini, em *O Selvagem (The Wild One)*, E.U.A, 1953) de Laslo Benedek, em *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause)*, E.U.A, 1955) de Nicholas Ray.

Alex representa o jovem rebelde, delinquente, *outsider*, ou integrante de uma tribo urbana. Este, um conceito desenvolvido pelo sociólogo francês Michel Maffesoli<sup>97</sup> na obra *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo na sociedade de massas* (1988) e refere-se a pequenos grupos formados sobretudo por jovens metropolitanos que partilham interesses e hábitos comuns numa tentativa (ou necessidade básica do ser social) de criarem para si um sentimento de identidade ou de pertencimento. Ancorado neste conceito, Rouanet (1997) entende a tribo urbana enquanto uma atitude de transgredir o individualismo típico da modernidade, um retorno ao tribalismo, fenômeno que nada mais é do que uma manifestação deste considerado mal estar moderno.

O segundo aspecto arquetípico do personagem deriva diretamente do primeiro e diz respeito também a este já aludido “mal estar da cultura” freudiano, no qual Alex é a representação do nosso inconsciente, conforme já mencionado anteriormente. O próprio Kubrick faz esta leitura de seu personagem citando-a inclusive como a razão do estabelecimento de uma empatia com o público. Para o cineasta, o fascínio exercido pelo personagem se explica justamente por ele representar o nosso inconsciente. E deste modo, num nível onírico e simbólico, ele permite dar vazão a todas as possibilidades de transgressão recalcadas pelo pacto social civilizatório.

Observemos que estes dois aspectos arquetípicos do personagem não estão isolados, incomunicáveis, mas guardam entre si uma estreita relação. O jovem rebelde delinquente que ainda não se enquadrou ao pacto social civilizatório pode ser visto também como uma espécie de prolongamento ou personificação das pulsões mais primitivas e selvagens ainda não modeladas pela cultura.

Para Rouanet (1997, p. 19):

O indivíduo é preguiçoso, e precisa ser coagido para o trabalho. É libidinoso, e se dependesse dele as renúncias pulsionais indispensáveis à coesão social nunca seriam feitas. É agressivo; sua tendência é explorar o próximo, roubá-lo, humilhá-lo, matá-lo, escravizá-lo, transformá-lo em objeto sexual; em suma, é um animal selvagem, uma *wilde Bestie*, um lobo para os outros homens, como percebeu Hobbes.

---

<sup>97</sup> Michel Maffesoli (Graissessac, França, 14/11/1944) – Sociólogo e professor universitário francês, autor de diversas obras sobre os desdobramentos das questões sociais modernas na pós-modernidade.

Em *Laranja Mecânica*, Alex abarca estas dimensões arquetípicas. É uma metáfora da juventude no contexto da modernidade. E a tentativa de sua domesticação, que subjuga-o a uma autoridade externa instalando-se dentro dele na forma de condicionantes de ordem moral, é também a metáfora do enquadramento desta juventude e da sua iniciação ao pacto social civilizatório.

### 3.3.4 A visualidade em Alex

A *mise-en-scène* proposta por Kubrick para *Laranja Mecânica* é voltada para a produção de um efeito de estranhamento que, por sua vez, age como um gatilho para o distanciamento, promovendo um olhar reflexivo acerca daquilo que está sendo mostrado. Veremos aqui como isso aparece na visualidade em Alex.

Gutemberg (2021)<sup>98</sup> chama atenção para o fato de que Kubrick é um diretor que, ainda que trabalhe muito com adaptações literárias, pensa essas adaptações compreendendo que o cinema é uma mídia diferente da textual e por isso é preciso constituir sentido a partir dos elementos audiovisuais. O pesquisador cita a cena da chegada da gangue à residência do escritor Alexander, quando este é visto pela primeira vez. No romance original há a apresentação deste personagem através de convenções textuais que poderiam ser transpostas para um diálogo, mas Kubrick faz isso compondo a *mise-en-scène*: há uma máquina de escrever à frente da personagem e uma estante repleta de livros ao fundo. Os elementos visuais acabam criando no espectador significações de que aquele personagem é um escritor. A visualidade, na obra de Kubrick, tem uma grande importância porque é através dela que se dá em grande parte a produção de sentido.

Um aspecto recorrente na visualidade dos personagens Kubrickianos é o uso de máscaras. Este fato é particularizado em *Laranja Mecânica* por Ciment (2017, p.60): “As máscaras grotescas exibidas por Alex e seus *droogs* correspondem às

---

<sup>98</sup> O Cinema de Kubrick: 3 olhares. In: CONGRESSO UFBA 75 ANOS. 2021. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TUoigZKv0Z4>.

máscaras de Carnaval; exprimem uma rejeição da civilização em prol do gozo animal, uma espécie de pânico mental que se transforma aqui em ira destruidora.”

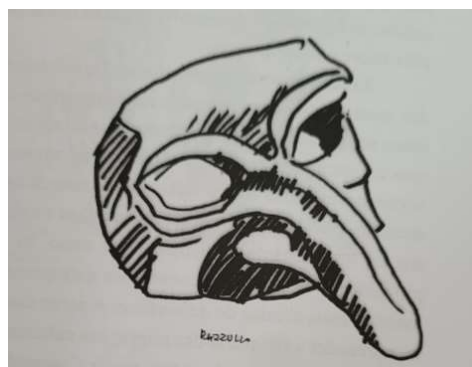
Para a prática dos delitos e das contravenções, Alex e seus *droogs* cobrem os rostos com máscaras semelhantes às usadas na *Commedia dell'Arte* (Figura 94). A utilizada por Alex muito se assemelha à máscara da personagem *Il Capitano*, com seu nariz alongado em formato fálico (Figura 95).

**Figura 94** - Alex mascarado, ao invadir a casa da mulher dos gatos.



**Fonte:** *A Clockwork Orange* (1971), cena 40min 48s.

**Figura 95** - Máscara “Il Capitano” da *Commedia dell'Arte*



**Fonte:** FO, Dario. 2004.

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1999), Mikhail Bakhtin comenta que o grotesco, com suas formas distorcidas e deformadas, é inserido numa linha histórica muitas vezes não compreendida pela concepção moderna da cultura popular. Para o autor, a expressão do grotesco nas máscaras (em suas manifestações cômicas e carnavalescas) subsistiram na *Commedia dell'arte*, nas comédias de Molière, e em outros romances cômicos que perduraram no medievo até o século XVIII. Coube à época moderna atribuir à essas imagens uma nova leitura, a predominância do “princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual” (BAKHTIN, 1999, p. 16). Mas para além deste sentido atribuído pela modernidade:

O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que as manifestações como paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 1999. p. 35)

O autor comenta que a interpretação modernista do grotesco que se evidencia nestas máscaras terminou por atribuir às mesmas uma expressão do id, uma completa liberação do homem das convenções instituídas pelas ideias que dominam o mundo:

A teoria romântica do grotesco o considera a “forma mais antiga da fantasia humana” e a “forma natural da poesia” [...] trata-se da mescla fantástica dos elementos heterogêneos da realidade, a destruição da ordem e do regime habituais do mundo, a livre excentricidade das imagens e a “alternância do entusiasmo e da ironia. (BAKHTIN, 1999, p. 36)

Ainda a respeito das máscaras, Dario Fo, em seu célebre livro *Manual Mínimo do Ator*<sup>99</sup>, ressalta que, na *Commedia dell’Arte*, as máscaras não serviam para mascarar, mas, antes de qualquer coisa, para evocar um estado ritualístico e carnalizado onde era possível aflorar um estado de jogo simultâneo de magia e religiosidade, que permitisse inclusive o bloqueio de tabus sociais. É, na verdade, o princípio de um ritual de travestimento cuja origem remonta as mais remotas civilizações e faz parte da história da humanidade. O autor reforça que, na *Commedia dell’Arte*, as máscaras também demarcavam uma significação social e assim, as diferenças de classe, já que as personagens pertencentes à alta corte não as usavam, mas somente os da baixa corte. Eram, de certa forma, seres à margem de uma sociedade institucionalizada, que fugiam dos padrões impostos pelo *status quo* vigente.

Para Ciment (2017, p. 52), “O Kubrick grotesco está intimamente ligado ao Kubrick sério”. É possível ler através do uso das máscaras em *Alex e seus droogs* alusão a todos esses aspectos: a suspensão das convenções sociais e tabus, a busca pela satisfação animal representada pelo gozo carnavalesco, e, além destas questões, uma negação em pertencer a uma determinada casta da sociedade negando a adequação a seu *status quo*. É possível ressaltar ainda neste aspecto um recurso e que evoca as personagens vilãs mais elementares da cultura popular, o de travestir-se, usar máscaras para incorrer ao crime.

---

<sup>99</sup> FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. 3 ed. São Paulo: Senac, 2004

Uma referência visual para o personagem Alex foi a figura do personagem Ricardo III (Figura 96) vivido por Laurence Olivier no filme homônimo *Richard III* (1955), adaptação da peça de William Shakespeare dirigido também pelo próprio Olivier. Kubrick comenta que a natureza de *Alex* muito se assemelha à do personagem shakespeariano, opinião compartilhada também com o ator Malcolm McDowell, que representa Alex (CIMENT, 2017). As semelhanças entre os personagens estão na forma polida de se comunicar, no linguajar elisabetano, no temperamento ironicamente cínico e na sagacidade do raciocínio para a consecução dos objetivos. Mas ambos são também produto das circunstâncias que os cercam. Assim como Alex, Ricardo III também fala pessoalmente ao seu público, que se torna cúmplice de seus pensamentos, tramas e crimes. Para Kubrick, os dois personagens são impossíveis de serem admirados num nível consciente, mas perfeitamente admiráveis no nível onírico e emocional evocado pelo cinema. Nesta esfera, são personagens que exercem um certo fascínio o público, anti-heróis carismáticos com seus traços exagerados.

**Figura 96** - Laurence Olivier como Ricardo III



**Fonte:** *Richard III* (1955), cena 25min 28s.

A concepção visual para o uniforme dos *droogs* é apresentada no documentário *Era uma vez... Laranja Mecânica (Il Était Une Fois... Orange Mécanique)*, França, 2011) de Antoine de Gaudemar. Nele, o ator Malcolm McDowell, conta como surgiu o figurino por Alex e seus *droogs*, inicialmente idealizado por Kubrick como sendo todo branco e apenas dois acessórios, um chapéu preto e uma bengala, que seria usada

como arma. Kubrick fotografou o ator com a roupa branca e alguns acessórios (variados tipos de chapéus e uma bengala).

Após vários testes de figurino (Figura 97) sem que ainda tivessem encontrado um visual satisfatório para o uniforme da gangue, o próprio McDowell sugeriu a Kubrick utilizar seu uniforme de críquete que levava sempre consigo em seu carro para fazer um teste.

**Figura 97** - Testes de figurino feitos por Kubrick com o ator Malcolm McDowell.



**Fonte:** <https://www.diaryofalondoness.com/stanley-kubrick-design-museum/>

O uniforme de críquete que McDowell trouxe era todo branco, conforme Kubrick havia idealizado inicialmente, e tinha entre os acessórios um suspensório que sustentava um protetor da área da genitália, assim como os utilizados pelos boxeadores. Após o diretor aceitar a ideia, o ator foi buscar o uniforme para fazer a “prova” para o cineasta. Para complementar o traje, McDowell escolheu um chapéu



coco do cesto de acessórios disponibilizado pela figurinista do filme, Milena Canonero. O ator conta que escolheu aquele modelo de chapéu por ele ser uma espécie de símbolo do *stablishment* inglês. Kubrick então o fotografou trajado em frente ao trailer usado como camarim (Figura 98). Naquele momento estava pronto o uniforme dos *droogs*.

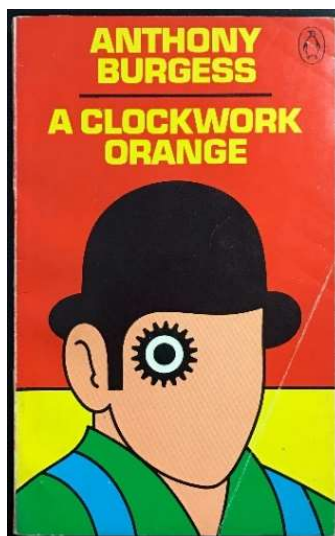
**Figura 98** – Malcolm McDowell, com seu traje de críquete, fotografado por Kubrick.



Fonte: <https://www.cineserie.com/movies/2410127/>

McDowell comenta também que os cílios postiços usado em apenas um dos olhos fora ideia sua e que comprara o adereço numa famosa loja de maquiagens londrina. Os cílios, grandes, de cor negra, usado em somente um dos olhos, reforça o estranhamento provocado pelo visual do personagem. O adereço também remete a uma engrenagem, imagem tornada icônica e que viria a ser utilizada pelo escritor e designer inglês David Pelham para compor a capa do livro de Burgess lançado pela editora britânica Penguin Books em 1972, ano seguinte ao lançamento do filme (Figura 99).

**Figura 99** - Capa de uma edição inglesa do romance de Burgess de 1972.



Fonte: <https://fontsinuse.com/uses/1699/a-clockwork-orange-anthony-burgess-penguin-sf>

### 3.3.4 O f(ator) Malcolm McDowell

Segundo Ryngaert (1995), a tradição da prática teatral levou a considerar o personagem como uma espécie de consciência autônoma, ou até mesmo um invólucro a ser preenchido, função desempenhada por um ator que, por vezes, se declara seu proprietário. É um invólucro que, no texto, ainda se encontra amorfo e incolor, e que tomará forma e cor no decorrer dos ensaios. Para o autor:

No momento da passagem ao palco, o ator geralmente continua, em seu trabalho sobre o sensível, a pensar na unidade de seu papel através do conceito de personagem, mesmo que não se prenda a uma estética de identificação. O público enfim, receptor sem o qual a representação teatral não pode ocorrer, sempre se apoia na personagem para entrar na ficção. (RYNGAERT, 1995, p. 129)

Este é um ponto levantado por Santos (2016, p. 62), para quem “[...] o ator Malcolm McDowell torna o protagonista um personagem de espontânea identificação com o espectador, tornando a narrativa ainda mais íntima e profunda”

Pallotinni (2015, p.86), por sua vez, ressalta a importância do diretor e de seu estilo pessoal neste processo de construção de uma personagem:

Haverá sempre, pelo menos no nosso século, tempo demarcado do surgimento do diretor tal como hoje o concebemos, uma maneira de caracterizar que independe do texto. É aquela que surge do espetáculo propriamente dito, da invenção do encenador, que acrescenta elementos ao texto, às vezes completando-o e, às vezes, indo até contra ele e à sua revelia.

Houve uma grande parceria entre ator e diretor na caracterização e construção do personagem Alex. A este respeito, Droguett (2014, p. 155) comenta: “Dado que o filme projetado por Kubrick estava centrado no personagem, a relação ator/diretor estreita-se e, discutem a respeito de vestiário, maquiagem e também sobre a concepção do filme”.

No documentário *Era Uma Vez... Laranja Mecânica (2011)*<sup>100</sup>, o ator Malcolm McDowell<sup>101</sup> conta através de seu depoimento que Kubrick o deu total liberdade na criação do personagem. Esta era a forma comumente utilizada pelo diretor para conduzir o trabalho de seus atores. Segundo o ator, Kubrick, que veio da fotografia, não teve uma formação dramatúrgica clássica, o que explica a sua metodologia de direção de atores que consistia em pedir-lhes simplesmente que repetissem exaustivamente as cenas, até conseguir um resultado que o satisfizesse.

Foi numa dessas exaustivas repetições de cenas que surgiu a ideia para a cena do espancamento do Sr. Alexander e estupro de sua esposa. Sem encontrar uma solução cenicamente convincente para a cena, Kubrick perguntou ao jovem ator se ele sabia dançar. Assumindo a brincadeira, e de modo a espantar o tédio do momento, ele acenou que sim, e cantarolando intuitivamente a célebre canção título do musical *Singin' in the Rain* (1952), terminou por dar a Kubrick o que este achava que estava faltando à cena. O ator ainda contou sobre o episódio em que Gene Kelly, diretor daquele filme musical, virou-lhe as costas numa festa, revelando a indignação pelo uso da música em *Laranja Mecânica*.

McDowell confessa que seu humor cínico e sarcástico, característica que compartilhava com Kubrick, fora o responsável pela improvisação e criação de cenas marcantes no filme e que, por vezes durante as filmagens, obrigava o diretor a retirar-se do set por não poder controlar o riso. Este foi o caso da cena final em que o Ministro

---

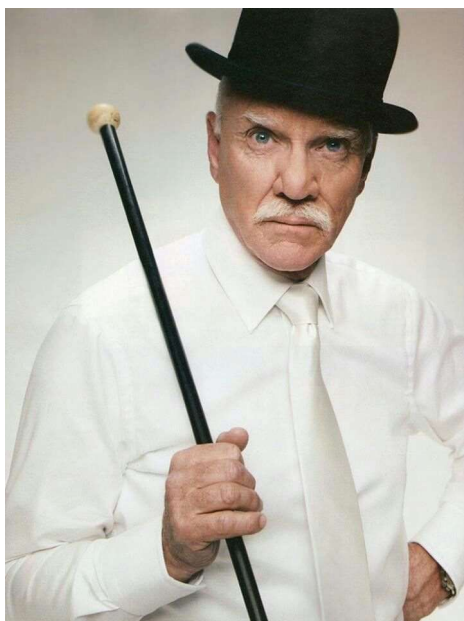
<sup>100</sup> Documentário *Era Uma Vez... Laranja Mecânica (Il Était Une Fois... Orange Mécanique)*, Antoine de Gaudemar, 2011, França, 52’.

<sup>101</sup> Malcolm John Taylor (Horsforth, Reino Unido, 13/06/1943).

do Interior serve comida na boca de Alex. Ele conta que, entediado com a interpretação do ator que faz o Ministro, começou a zombar no meio da filmagem da cena abrindo a boca de modo espalhafatoso para receber a comida. A súbita ideia terminou por produzir uma cena memorável, condizente com a situação e com o próprio caráter do personagem.

Os depoimentos evidenciam a importante participação criativa do ator Malcolm McDowell na construção do personagem que o tornou célebre, levando-o, até hoje, a ser convidado para convenções de fãs do filme e programas sobre cinema. Em 2021, 50 anos após o lançamento de *Laranja Mecânica*, o ator publicou em suas redes sociais uma foto com um traje que fazia referências ao personagem que o eternizou (Figura 100).

**Figura 100** - Malcolm McDowell em foto pessoal de 2021.



Fonte: <https://twitter.com/McDowellMalc>

No mesmo documentário, Cristiane Kubrick, esposa do diretor, também dá depoimentos interessantes sobre o filme e seu personagem principal. Um deles é uma interessante leitura sobre Alex. Para ela, *Laranja Mecânica* é um filme de época, e como tal, aborda problemas sociais de uma época específica que trazia números alarmantes com relação à delinquência juvenil, fenômeno advindo do pós guerras e de uma burguesia que se afirmava. Como os jovens da época não sabiam construir

nada, eles simplesmente destruíam, comenta referindo-se a uma geração de jovens de classe média criados no pós guerras e sem perspectivas claras de vida.

Christiane Kubrick afirmou também que não houve concorrência para Malcom McDowell na escolha de um ator para viver Alex. Kubrick o conhecera ao assistir a uma cópia do filme *Se... (If...)*, Reino Unido, 1968), do diretor Lindsay Anderson, no qual fazia o papel de um jovem estudante que lidera uma rebelião num colégio tradicional inglês. Naquele dia, o diretor disse à esposa que havia finalmente encontrado o ator para encarnar Alex.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção desta pesquisa foi a de compreender a complexa e fascinante poética do cineasta Stanley Kubrick. E para este alcance, centramos nossa atenção no mais icônico dos seus personagens, Alex do filme *Laranja Mecânica*. A observação da sua movimentação no enredo foi uma espécie de “análise das pegadas e dos rastros” a partir dos quais se pretendeu enxergar este vasto panorama que é a obra do diretor. Alex é um personagem cujas origens encontram-se numa obra literária e sua construção é substancialmente o resultado da colaboração mútua entre diretor e ator. É preñado de discursos de ordem diversas, nutrido de contextos históricos, culturais e sociais, e traz consigo o “gene”, a chave do discurso e da estética kubrickiana. Procurou-se neste percurso evidenciar a construção de uma obra por um esteta.

Em especial, este personagem foi abordado enquanto peça integrante de uma dramaturgia. Foi observado, além de suas características, a sua função dentro da estrutura dramática. Alex revela-se uma engrenagem que faz mover um grande e complexo sistema que é a poética do cineasta Stanley Kubrick.

**Figura 101-** McDowell e Kubrick durante as filmagens das cenas na casa do escritor Alexander



Fonte: *Pinterest*

Através deste percurso, pudemos perceber que a estrutura narrativa da dramaturgia de Kubrick parte de um modelo clássico mas que se permite a desvios que se apresentam na forma de disrupturas, distanciamentos, de elementos épicos e líricos. Alex, apresenta-se enquanto um personagem plano. Durante todo o filme, mantém-se fiel a um perfil que fora desenhado desde o início do filme, e assim segue, sem a evidência de qualquer mudança em sua natureza. Mas ao aspecto plano deste personagem contrapõe-se a complexidade e profundidade da trama a qual pertence, pois o personagem vai se revelando plano à medida que também vão sendo revelados a visão de mundo do cineasta e sua crítica aos mecanismos da civilização moderna, que aparece sob a forma de um Estado ineficiente, sua burocracia pesada e seus processos correcionais falhos.

**Figura 102** - McDowell e Kubrick durante as filmagens das cenas no prédio de Alex.



Fonte: *Pinterest*

Segundo Ciment (2017, p. 80), Kubrick foi bastante criticado por “ter abandonado a criação de personagens em prol da fábula, dos fantoches e das máquinas”. De fato, a grande maioria dos personagens do universo kubrickiano são personagens planos (personagens tipos ou achatados), conforme a definição de E.M. Foster. Estes seres autômatos, os fantoches Kubrickianos, movem-se pela trama desenhada como peões no tabuleiro de xadrez sob a vigília de seu tutor.

Sanches (2013) salienta que, no drama contemporâneo, a personagem se apresenta com uma profundidade enfraquecida em prol do gesto compositor do dramaturgo. Há nesta nova conformação de personagem uma certa recorrência de

elementos épicos e líricos que fazem com que este termine por subverter as configurações tradicionais baseadas nos preceitos aristotélicos. O personagem, o elemento central do drama, passa a ter o papel de mediar a relação autor x público, e assim, assumir a função de uma engrenagem no enredo, que terminará por definir a poética de seu criador.

Reforço portanto a pouca validade da tentativa de apreensão deste personagem pelo viés psicologizante, concebendo-o enquanto um ser humano singular e categorizando-o patologicamente. Ele pertence, pois, a um universo diegético muito bem delineado e não ao mundo real. Durante o tempo em que passei estudando o personagem, assisti a inúmeras palestras de médicos psiquiatras ou psicólogos que se esforçaram em diagnosticá-lo e enquadrá-lo em alguma patologia. Em todas as exposições, vi tentativas forçadas de destacar o personagem de seu universo diegético para observá-lo em um contexto que não lhe pertence, o do nosso cotidiano. E dessa forma vi lacunas sendo preenchidas forçosamente para que fosse possível adequar o personagem a algum perfil psicológico categorizado.

Esta pesquisa enxerga em Alex a sua dimensão arquetípica, enquanto representação do Id reprimido, do ser humano não submetido ao processo civilizatório, e por isso, naturalmente rebelde e resistente a este. A saga do personagem o traz como indivíduo em seu estado natural que será submetido a um processo de domesticação objetivando a sua moldagem à civilização. É o indivíduo que traz consigo suas características inatas que incluem a pulsão pela satisfação dos prazeres imediatos. É o modelo paradigmático do ser humano abordado por Freud e por Herbert Marcuse<sup>102</sup> mais à frente. É também um personagem que guarda uma relação direta de reciprocidade com a sociedade em que vive, cujos valores vigentes são também os responsáveis pela natureza corrompida de seus integrantes. Concebê-lo ainda enquanto vilão é encontrar sua definição sob uma perspectiva inversa, inebriada por um raciocínio da civilização moderna, cujos preceitos tendem à periferização, marginalização, separação e isolamento, que é justamente para onde vai endereçada a crítica de Kubrick.

---

<sup>102</sup> Herbert Marcuse (Berlim, Alemanha, 19/07/1898 – Starnberg, Alemanha, 29/07/1979) – Sociólogo e filósofo, integrante da Escola de Frankfurt, crítico das formas de controle social exercidas pelo Estado Moderno, entre as quais, a própria indústria do entretenimento. Em sua obra, *Eros e a Civilização* (1955), parte do conceito freudiano do mal-estar da cultura para criticar o capitalismo.



Cumpra salientar também que este trabalho, que centrou-se no estudo de um personagem tornado icônico do cinema e massivamente explorado pela cultura pop, pertence hoje a uma galeria da qual também fazem parte muitos outros (como Carlitos, Don Corleone, Hannibal Lecter, Jack Sparrow, Jason, ou boneco Chuck, apenas para dar alguns exemplos). Mas examinar este aspecto não foi do interesse desta pesquisa. É interessante dar-se conta de que, se as vanguardas artísticas modernas adotaram o cinema, a arte da imagem e do movimento, enquanto a arte representativa do século XX, o filme *Laranja Mecânica* surge como uma obra que caracteriza e critica esta mesma modernidade e seu projeto civilizatório. Na contramão de uma industrial cultural<sup>103</sup> já consolidada, que se apropriou fortemente do cinema como canal de propagação e consolidação do Capitalismo, a obra de Kubrick vai expor as mazelas resultantes deste processo. Talvez resida aí o contrassenso na recepção mundial do filme, em que Alex, um contraventor, cai nas graças do público, torna-se uma figura icônica do universo pop reproduzida e massificada pela mídia, e é, até hoje, muito consumido pelo público, já condicionado a consumir o que vê na tela.

Com *Laranja Mecânica*, Kubrick foi muito criticado por incitar a violência. Uma conclusão simplista muito semelhante às opiniões generalistas e ao senso comum a respeito do termo “maquiavélico” atribuído a Nicolau Maquiavel<sup>104</sup> por conta de sua mais célebre obra, *O Príncipe*. O italiano, crítico da decadência política e moral de sua terra, concebeu seu icônico livro como se estivesse dirigindo conselhos a um príncipe fictício com vistas à conquista do poder absoluto e sem oposições internas. De modo frio, mas irônico, alguns conselhos chegavam a sugerir a mentira, a fraude e a violência como meios para o alcance daqueles objetivos. Maquiavel chegou a até ser retratado literalmente como um personagem na novela de Mario Puzo<sup>105</sup> baseada em fatos históricos, *Os Borgias* (2001), como o conselheiro oficial do corrupto Papa Rodrigo Bórgia. Na verdade, o pensador sistematizou e registrou, através de sua experiência e de seu olhar analítico, as práticas políticas de seu tempo, que terminaram por reivindicar-lhe a paternidade passando a ser chamadas de

---

<sup>103</sup> Conceito desenvolvido em ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

<sup>104</sup> Niccolò Machiavelli (Florença, Itália, 03/05/1469 – 21/06/1527) – Filósofo renascentista, também poeta. Escreveu a peça teatral *A Mandrágora* (1524). É considerado um percussor da ciência política moderna.

<sup>105</sup> Mario Puzo (Nova York, E.U.A., 15/10/1920 – 02/07/1999) – Romancista americano descendente de imigrantes italianos que celebrou-se por escrever sobre a máfia. Escreveu também roteiros para o cinema, entre os quais *O Poderoso Chefão* (1972) e *Superman* (1978).

“maquiavélicas”. Tanto em *O Príncipe* de Maquiavel quanto em *Laranja Mecânica* de Burgess/Kubrick, o ar sarcástico e a ríspida ironia camuflam, tal qual num chiste freudiano, um profundo e amargurado pessimismo. A este respeito vale aqui trazer um trecho do ensaio *A Condição Mecânica* (1973)<sup>106</sup>, de autoria de Anthony Burgess:

Mesmo o dramaturgo que escreve tragédias continua a ser um palhaço, a tocar a sua melodia triste num trombone repleto de almogadelas. E, quando cessa o seu estado de alma trágico, converte-se outra vez num bufão, a dar trambolhões e a andar de gatas de um lado para outro.

Para Ciment (2017), há no pessimismo radical dos filmes de Kubrick uma espécie de higiene da tábula rasa. E seu interesse pelo século XVIII, o século das luzes, é uma busca por tentar compreender como surgiu a ilusão da possibilidade de “aperfeiçoar” o homem com o uso da razão e do desenvolvimento das ciências. Kubrick nos apresenta a sua visão que, ao fim e ao cabo, o homem é irracional, brutal, fraco, subserviente às paixões e a seus instintos. Qualquer tentativa de criar instituições sociais desprezando estes aspectos e sustentadas numa visão falsa da natureza humana está inevitavelmente fadada ao fracasso. E o resultado decorrente deste fracasso é a violência.

Por este motivo, Kubrick sempre esteve convencido da impossibilidade de salvação da modernidade e, conseqüentemente, da política moderna e do Estado. E esta crítica vai permear toda a sua obra, desde os seus primeiros filmes, em que seus personagens em seus diálogos farão mover o seu discurso. Em *Glória Feita de Sangue* (1957)<sup>107</sup>, por exemplo, um diálogo entre dois personagens, o General Rousseau e o Coronel Dax (este último vivido por Kirk Douglas), cita sua leitura sobre o patriotismo enquanto “*the last refuge of a scoundrel*”<sup>108</sup>, de autoria de Samuel Johnson<sup>109</sup>, escritor inglês do século XVIII. É a crítica à instituição “Estado” enquanto artifício imposto acima de tudo e de todos em prol de ideais imperialistas. Mas esta

<sup>106</sup> BURGESS, Anthony. *A Condição Mecânica* [1973]. *Público*, Portugal. 14 dez. 2012. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/12/14/jornal/a-condicao-mecanica-25712114>>.

<sup>107</sup> KUBRICK; THOMPSON, 1957, p. 47. Disponível em: <<https://www.screenwritersnetwork.org/wp-content/uploads/2021/03/Paths-Of-Glory-Script.pdf>>.

<sup>108</sup> “o último refúgio de um canalha” (Tradução nossa).

<sup>109</sup> Samuel Johnson (Lichfield, Reino Unido, 18/09/1709 – Londres, reino Unido, 13/12/1783) – Escritor e crítico literário.

crítica não é a defesa gratuita de um Anarquismo ou de um niilismo, mas é o questionamento feito a um Estado que (por vezes) assume uma postura ou advoga por meio de ideais totalitários. Em *Laranja Mecânica*, o Estado que anula o cidadão (com seu próprio consentimento) é o mesmo que lhe promete a salvação. Visto por este viés, *Laranja Mecânica*, depois de mais de 50 anos do seu lançamento, permanece assustadoramente atual.

**Figura 103** – Kubrick e McDowell durante as filmagens das cenas do tratamento Ludovico.



Fonte: *Pinterest*

A atualidade da obra está também na denúncia da imprudência e do potencial destrutivo da ciência quando está interessada numa ideia sedutora. Para o cineasta, a razão e a ciência, no final das contas, sempre estarão à mercê das paixões. E a possibilidade da cultura em influenciar e ditar os rumos da ciência pode representar também um enorme perigo. A obra de Kubrick continua a nos mostrar que os valores que fundamentaram o projeto moderno civilizatório perduram até hoje, e, às vezes, emergem com força em versões envernizadas, fazendo-se passar por novos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Juba Elisabeth Levy. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALCÂNTARA, P. H.; DUARTE, L. B. C.; GUTEMBERG, A. *O Cinema de Kubrick: 3 olhares*. In: CONGRESSO UFBA 75 ANOS. 2021. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TUoigZKv0Z4>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Coleção Palco e Tela. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar*. A Aventura da Modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A Arte do Cinema: Uma Introdução*. Campinas: Editora Unicamp, 2021.
- BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.
- BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- BRAITH, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1990.
- BRANDÃO, A. *Uma História de Roupas e de Moda para a História da Arte*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 1, p. 40-55, jan. 2017. Disponível em:

<<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/728>> Acesso em: 03 jul 2022.

BURGESS, Anthony. *A Condição Mecânica [1973]*. Público, Portugal. 14 dez. 2012. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/12/14/jornal/a-condicao-mecanica-25712114>>. Acesso em: 11 abr. 2023.

BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. São Paulo: Aleph, 2019.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de Cinema e Televisão: A Arte e a Técnica de Imaginar*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CÂNDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CENTRO de Divulgação Científica e Cultural da USP. *Cinema Noir Americano*. Universidade de São Paulo, São Carlos, SP, Disponível em: <<https://cdcc.usp.br/cinema-noir-americano/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

CIAM. *Carta de Atenas*. Atenas: Assembleia do CIAM, 1933. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>> Acesso em: 2 ago. 2023.

CIMENT, Michel. *Kubrick*. São Paulo: Ubu, 2017.

COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

D'ANGELO, Marta. *A Modernidade pelo Olhar de Walter Benjamin*. Estudos Avançados. São Paulo, v. 20, n. 56, p. 237-251, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10132>>. Acesso em: 4 set. 2023.

DENIS, Rafael Cardoso. *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2002.

DROGUETT, Juan Guillermo. *O Gênio Atrás da Lente: Percurso Filmográfico do Desejo na Obra de Stanley Kubrick*. São Paulo: B4 Editores, 2014.

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. 2 ed. Trad. Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea*. Revista Repertório, Salvador, Ano 14, nº 16, p. 11 – 23, 2011. Disponível em:

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391>> Acesso em: 29 ago. 2020.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. Álvaro Ramos. 14. ed. (versão digital). Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. Disponível em:

<[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247033/mod\\_resource/content/1/Syd%20Field.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247033/mod_resource/content/1/Syd%20Field.pdf)> Acesso em: 17 jul. 2023.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. 3 ed. São Paulo: Senac, 2004

FOSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. Le-Livros. Versão digital. São Paulo: Globo, 2005. Disponível em:

<<https://elivros.love/livro/baixar-livro-aspectos-do-romance-e-m-forster-em-epub-pdf-mobi-ou-ler-online>>. Acesso em 3 jun 2023.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREUD, Sigmund. *O Inquietante [1919]*. Trad. Paulo César de Souza. Obras Completas Volume 14, p. 329-376. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. *O Mal Estar da Civilização [1930]*. Trad. Paulo César de Souza. Obras Completas Volume 18, p. 10-90. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A Narrativa Cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009.

GOLIOT-LÉTÉ, Ane; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. São Paulo: Papyrus, 2011.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. 17 ed. São Paulo: Loyola, 2008.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções: 1789 – 1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

KUBRICK, Stanley. *A Clockwork Orange*. 1971. Roteiro (longa-metragem). Baseado no livro de Anthony Burgess. 70 p. Disponível em:

<<https://www.dailyscript.com/scripts/A+Clockwork+Orange.pdf>> Acesso em 24 jul. 2023.

KUBRICK, Stanley; THOMPSON, Jim. *Paths of Glory*. 1957. Roteiro (longa-metragem). Baseado no livro de Humphrey Cobb. 147 p. Disponível em:

<<https://www.screenwritersnetwork.org/wp-content/uploads/2021/03/Paths-Of-Glory-Script.pdf>>.

LARANJA Mecânica. Direção e Produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Malcom McDowell, Patrick Magee, Adrienne Corri, Miriam Karlin, Michael Bates, Warren Clarke e outros. Roteiro: Stanley Kubrick. Música: Walter Carlos. Reino Unido: Warner Brothers, c2001. 01 DVD (137 min), *widescreen*, color. Baseado no romance homônimo de Anthony Burgess.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990.

LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Coleção L&M Pocket. Porto Alegre: L&P, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MALISKA, Marcos Augusto. *Max Weber e o Estado Racional Moderno*. Revista Eletrônica do CEJUR, v. 1, n. 1, ago./dez. 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/cejur/article/download/14830/9954>. Acesso em: 26 de jun. 2022.

McSILL, James; SCHUCK, André. *Cinema – Roteiro*. São Paulo: DVS, 2016.

MENEZES, Paulo. *Laranja Mecânica: Violência ou Violação?* Tempo Social. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 53-77, out.1997.

MICHAUD, Yves. *A Violência*. Série Fundamentos nº 57. Trad. L. Garcia. São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A Construção da Personagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PARQUOT, T; ROSSI, F. *Flâner a Paris: Petite anthologie littéraire du XIXe siècle (Archigraphy poche)*. França: Infolio, 2016.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Coleção Estudos. 3 ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RAY, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Nova Jersey, EUA: Princeton University Press, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-Estar na Modernidade*. Revista Brasileira de Psicanálise. São Paulo, v. XXXI, n. 1, p. 9-30, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RUSSEL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957. (Versão digital) Le Livros. Disponível em: <[https://www.academia.edu/39409299/Hist%C3%B3ria\\_da\\_Filosofia\\_Ocidental\\_Bertrand\\_Russel](https://www.academia.edu/39409299/Hist%C3%B3ria_da_Filosofia_Ocidental_Bertrand_Russel)> Acesso em 16 jul. 2023.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Trad. Paulo Neves. Coleção Leitura e Crítica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAID, Edward. W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Boomann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAÇASHIMA, Edilson Atsuo. *A Questão da “Violência” no Cinema de Stanley Kubrick: Análise dos filmes Laranja Mecânica, Barry Lyndon e O Iluminado*. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANCHES, João. *A Crise do Drama Entre Nós: Uma reflexão sobre dramaturgias contemporânea encenadas em Salvador*. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGAC UFBA, 2013.

SANCHES, João. *Dramaturgias de Desvio: Recorrências em Textos Encenados no Brasil entre 1995 e 2005*. Tese de Doutorado. Salvador: PPGAC UFBA, 2016.

SANCHES, João. *Roma de Fellini: palimpsestos, veredas e desvios*. In: ALCÂNTARA, Paulo Henrique; LOPES, Cássia. (Org.) *Diálogos com Fellini*. Salvador: Edufba, p. 91 – 106, 2020.

SANTOS, Aline Peterson dos. *O Protagonista nas Laranjas Mecânicas: um tchelovek bratchni ou um maltchik bizumni?* 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/149527>> Acesso em 17 jul. 2023.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SKINNER, Burrhus. Frederic. *Para Além da Liberdade e da Dignidade*. Ciências do Homem. Lisboa: Edições 70, 2000.

STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAVARES, Pedro Heliodório. *Dois Cartas de Sigmund Freud a Arthur Schnitzler: Tradução e Comentários*. Artefilosofia. Dossiê Arte e Psicanálise. Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP. V 12, Nº 23, dez 2017, p. 3-7. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1151>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. Estudos. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

URBÁN, Bálint. *A crítica da modernidade de Adorno, Foucault e Agamben, ou a Ideologia da separação*. Svet Literatry – Casopis pro novodobé literatuy (World of Literature – Journal for Modern Literatures), Praga, Faculdade de Artes, Charles University, Digital Repository. República Tcheca, 2017, p. 39-48. Disponível em: <<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/97218>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

WEBER, Max. *Ciência e Política: Duas vocações*. Trad. Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. 20 ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2013.