

Laranja Mecânica violência ou violação?

PAULO MENEZES

RESUMO: O artigo investiga o filme *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick, realizado em 1971. Ao contrário das análises tradicionais, que buscam ver nesse filme um libelo contra a violência - ou, curiosamente, uma apologia desta mesma violência -, propõe-se uma interpretação que caminha em direção dos fundamentos visuais que constroem no espectador essa percepção de "violência", ressaltando-se aí primordialmente os valores que são colocados em questão pelas imagens que o filme nos mostra. Propõe-se, portanto, um redirecionamento analítico de um filme muito visto e discutido, explicitando-se outros elementos em jogo, bem como a maneira pelas quais esses elementos são expostos aos olhos do público, construindo-se, então, uma nova dimensão de significados inesperados.

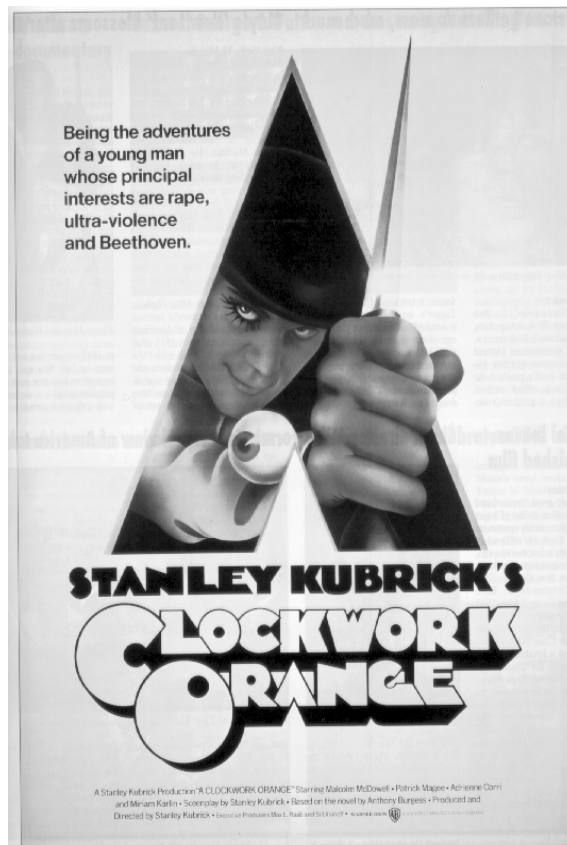
UNITERMOS:
Laranja Mecânica,
violência,
sexo,
moral,
ficção,
futuro.

O filme de Stanley Kubrick é um filme sobre o futuro. Esta frase, por si só, pelo óbvio a que remete e pelas evidências que espelha, deveria deixar o nosso leitor intrigado e insatisfeito. Intrigado pela simplicidade de sua afirmação incontinenti. Insatisfeito pela total e absoluta falta de mediações que parece conter. Assim, ao não nos contentarmos com classificações simplificadoras, poderemos mergulhar em um mundo de dissimulações que este filme contém e que não se dão de imediato a perceber aos olhos mais apressados e aos pensamentos mais afoitos.

Para podermos compreender o que é que ele está falando, ou melhor, o que é que ele está nos mostrando, devemos navegar em seus meandros tendo em vista caracterizar que futuro é este do qual se fala e quais são os seus elementos significativos que se dão a mostrar.

Nada temos por aqui que se assemelhe ao futuro ascético das ficções que nos acostumamos a ver. Nada temos aqui de um mundo limpo, como aquele que o mesmo Kubrick nos brindou com o seu *2001 – Uma odisséia no*

Professor do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP



espaço. Mas, mesmo em filmes que ficavam neste mesmo registro, o que as imagens nos propunham era algo muito diferente. Se tomarmos como referência filmes como *THX-1138* ou *Admirável Mundo Novo*, as diferenças logo vão saltar aos olhos. Fundados em uma disseminação generalizada da tecnologia – que ao invadir a vida das pessoas acaba também por desumanizá-la por meio do controle absoluto de todas as suas formas de efetivação, do trabalho à procriação – o mundo que nos apresentam é um mundo *clean*, tanto nas organizações espaciais que propõe como nas relações interpessoais que desenvolve. Tudo parece funcionar sozinho, aparecendo o homem, com suas vontades e seus desejos, como o elemento perturbador de uma ordem estabelecida para ser para todos o melhor dos mundos, com suas estratificações e perspectivas desde sempre determinadas.

Kubrick parece querer caminhar em outra direção, como que fazendo uma contraposição às imagens que nos mostrou em 2001, onde até o mistério da existência nos é mostrado de maneira radicalmente *clean* – um monolito negro, absolutamente liso e definido em seus limites, mesmo que desconhecido em suas potencialidades, como também o é o cérebro, seja ele humano ou máquina. A viagem, na verdade, parece querer sempre começar e terminar dentro de nós mesmos.

O mundo de nossa *Laranja Mecânica* é singular. Nada vemos de

muito espetacular, nada podemos perceber daquela dominação tecnológica que transformaria todos em pseudo-robôs, que nos mostraria o passado sempre como algo distante, controlado, superado e, por vezes, esquecido ou até mesmo banido da memória. Aqui, o passado está presente em todos os lugares, a marcar com a sua cara um futuro que o incorpora e que não o destrói. As diferenças parecem mantidas, imiscuídas nas entranhas das coisas e em seus lugares, nas pessoas e em suas vidas. Assim, Kubrick trabalha com uma noção de tempo que se distingue do tempo linear das sucessões indefinidas (cf. Bruni, 1991). Este tempo é um tempo mais complexo, onde a criação do novo é também ao mesmo tempo a recriação do velho, rompendo com o que se poderia pensar a partir da noção de progresso.

As duas casas que nos são mostradas são pólos opostos desta forma de perceber o mundo. A casa do escritor é o que mais se aproxima deste mundo simples e de linhas retas, prático e eficaz. É uma grande casa cercada de árvores por todos os lados, o que atesta sua inigualável qualidade de vida — só que aqui não pela exclusão da natureza, como nos outros filmes, mas justamente pelo seu contrário, pela sua irremediável inserção nela. É uma casa com a estrutura toda em concreto, a sustentar os enormes vidros que servem de fachada externa para vários de seus ambientes. Para se chegar até ela, passe-se por um caminho de pedras que vai nos mostrando uma série de pequenos espelhos d'água ao seu redor, como os que vemos nos tradicionais jardins japoneses. Seu *hall* de entrada é muito peculiar. Nada mais é do que um longo corredor, todo espelhado, com o chão forrado de quadrados preto e brancos, com um teto em vigas de madeira. Nada mais não-moderno. Mas, o que vai realmente chamar a nossa atenção são os seus cômodos, pelo menos os três que nos são dados a apreciar. Dominados por uma inevitável tendência ao minimalismo, como o é também o jardim externo, eles são, na verdade, todos absoluta e rigorosamente iguais. O que nos permite perceber suas diferenças são apenas as coisas que estes ambientes contêm, que, coerentemente, também são reduzidas ao extremo, não só em sua quantidade como também no tipo de linearidade que traçam em seus espaços e que os compõem. Estes cômodos (salas) são construídos em três níveis, ligados por dois lances de escadas. Suas paredes são brancas e sobre elas podemos ver enormes pinturas. Mas, em curioso contraste com o exterior que nos mostrava algo amplo e aberto, eles são, ao contrário, bastante estreitos e compridos. Terminam, todos eles, em uma grande janela também estruturada em linhas alongadas, que forma de maneira inclinada a sua divisão com o exterior. Seja sala de estar ou sala de jantar, seus móveis são mínimos, o que amplia um espaço por si só recluso mas fartamente iluminado. Podemos entender agora aquele imenso espelho que toma todo o *hall* pois, afinal, o que são primordialmente os espelhos¹ que não apenas um duplicador do mesmo, mesmo que invertido e, às vezes, até mesmo distorcido.

A casa onde Alex mora é a contraposição desta mansão do escritor. Ao invés de ser cercada por árvores, ela é cercada por um dos maiores indica-

¹ Primordialmente, pois desde a pintura flamenga aprendemos a desconfiar deste aparato que, naquela tradição, mostra exatamente o oposto do que é visto, o que justamente os olhos não têm capacidade de ver, o outro da imagem frontal. Quem não se lembra do *Casal Arnolfini*, de Van Eyck, ou de *Las Meninas*, de Velázquez?

dores da sociedade de consumo, seu próprio lixo. No caminho que o leva para casa, o Conjunto 18-A Linear Norte, também construído por meio de linhas retas e econômicas, Alex vai atravessar inúmeros espaços amplos e vazios que se assemelham a praças, mas que, curiosamente, parecem não ter sido feitos para se ficar, pois não possuem bancos, árvores, ou qualquer tipo de equipamento de lazer que permitisse a sua eventual ocupação e utilização por alguém. Ao contrário, e talvez por isso mesmo, estão cobertos de detritos por todos os lados: restos de coisas velhas, cadeiras, sofás e móveis quebrados, latas de lixo viradas e uma papelada infernal despejada por todos os seus cantos. É, na verdade, um grande lixão a céu aberto, como que a ressaltar e reforçar visualmente a incapacidade do homem de 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.

Este mesmo ambiente se redobra no prédio no qual ele mora. Seu saguão de entrada é muito parecido, com lixo empilhado por todos os lados, restos de móveis quebrados jogados pelo chão, e até mesmo uma galho de árvore tombado sobre o qual ele passa ao entrar. O elevador também está quebrado e sua porta está solta e torta. Mas, o detalhe curioso vai ficar por conta de um imenso sutiã que lá está, pendurado no corrimão da escada que ele começa a subir.

Sua casa não deixa por menos. Os espaços são também pequenos, só que desta vez também apertados, entulhados pelos objetos que são obrigados a conter. A cozinha é especial. Suas paredes são cobertas por grandes placas quadradas amarelo-esverdeadas, laranjas e, entre elas, algumas apenas espelhadas, todas com a aparência de fórmica, com seus reflexos incômodos e desiguais. No banheiro, estas placas têm a forma de losangos, sendo os laranjas substituídos por outros amarelos-ocre. Sobre a mesa de jantar, também laranja, podemos apreciar um sorridente girassol de plástico que, com seus grandes olhos e um laço em torno de seu caule, dá um ar especial para este café da manhã. E, para combinar, as cortinas das janelas também são feitas com um pano de quadradinhos em três cores, parecidos com os das paredes, só que bem menores. A cozinha é tão estreita que nela mal cabe a mesa, mesmo sendo muito fina. Isto força as cadeiras a ficarem encostadas cada qual em uma das paredes, apertando contra a mesa as barrigas de quem nelas senta.

A sala não vai ficar atrás. Uma de sua paredes é tomada por uma infinidade de pequenos globos prateados, rigorosamente distribuídos e que tudo refletem de maneira desigual e embaralhada, terminando sobre um bar semicircular que lhe toma todo o canto. A estamparia da poltrona que nela se encosta, bem como a do sofá, é formada pela multiplicação de um elemento geométrico que se parece com uma estrela de quatro pontas azuis e deslocadas, sobre fundo também azul, um pouco mais escuro, e que se destaca de sua estrutura branca. A parede que faz divisão com a cozinha é pintada em um chapado laranja berrante, exatamente no mesmo tom dos quadrados e da mesa da cozinha, para combinar. A outra parede também é pintada em tons de azul,

bem como é também repleta de outra repetição de elementos geométricos, só que aqui todos são circulares e semicirculares, envolvendo-se uns nos outros. É uma mistura trabalhada com requinte, nesta tentativa de nos mostrar um ambiente que se aproximasse de um futurístico pós-retrô kitsch.

Todo este conjunto realizado para combinar com as roupas de plástico barato e reluzente com as quais a mãe de Alex se veste: sempre vestidinhos curtos de alcinha grossa, que nos deixam à mostra as suas eternas meias três-quartos. Em sua primeira aparição, azul com as meias amarelas e o cabelo roxo; na segunda, vermelho com as meias brancas e o cabelo amarelo e, no hospital, também vermelho mas com o cabelo agora prateado. Entretanto, esta cafonice não se restringe a um preconceito de classe, como nos mostra o cabelo azul da psiquiatra bem como a camisa e a gravata do ministro, na cena final do filme, laboriosamente cortadas de um tecido dourado brilhante, a gravata lisa e a camisa com um padrão de estampa cheio de trançados.

O elemento que nos dará, em um único momento, algum referencial temporal mais preciso é o carro que eles roubam para passear na primeira noite do filme, um Durango 1995 com linhas baixas, arredondadas, e com um farol que apaga fechando-se para dentro da lataria.



A leiteria na qual eles se dopam, antes e depois de suas aventuras, é também trabalhada com detalhes. Suas paredes são todas escuras e sobre elas podemos ver algumas frases sinuosas escritas em gordas letras arredondadas. Mas, são suas mesas que vão nos chamar a atenção. Todas elas são feitas de mulheres brancas nuas, que se apóiam sobre o chão com os braços e as pernas abertas, a nos mostrar com detalhes os seus sexos adornados com os pelos púbicos pintados, como os cabelos, de cores muito berrantes: roxo, azul, vermelho, amarelo. Entre essas “mesas” aparecem, sobre pedestais repletos de luzes, outras mulheres também brancas e nuas, só que agora em outra posição. Estão todas de joelhos, com os seios para a frente e os braços jogados para trás, ostentando enormes cabelos prateados, armados e arredondados. Nada mais apropriado para a função que elas cumprem naquele ambiente. Sob suas vaginas elevam-se manivelas fáticas que ao serem manipuladas fazem jorrar,

do bico saliente de seus seios, o leitinho drogado da “mulher amada”, um *Liebfraumilch* muito especial.

Na visão que ele nos apresenta temos esta coexistência de temporalidades desconexas mas articuladas, que nos fazem novamente ver o passado como parte do presente e não como o seu outro, escondido e ultrapassado. O presente se apresenta, portanto, como uma multiplicidade de tempos que se mostram todos simultaneamente e, às vezes, até nos mesmos espaços, como um emaranhado de coisas e lugares que não conseguem se separar. De qualquer modo, tudo isto deixa muito claro que este futuro do qual Kubrick fala não é, e nunca pretendeu ser, um futuro muito distante, o qual, curiosamente, para nós também já virou passado. Era um futuro próximo, muito próximo, nada mais do que um ligeiro desdobrar do presente de então. Tudo permanecia muito familiar, tudo parecia muito perto, no tempo e no espaço. Isto deveria levantar dúvidas sobre ser realmente sobre o futuro que este filme nos falava. De qualquer jeito, ele nos é mostrado como um amontoado de coisas e pessoas, onde o velho convive com o novo sem destruí-lo, tornando-se sua memória viva. Ao *clean* do futuro dos outros filmes, Kubrick nos mostra este emaranhado de visões contrastantes e compartilhadas, nesta convivência complexa de momentos variados. Seu futuro não é limpo, nem claro, nem tecnológico. Talvez não seja nem mesmo futuro e sim um futuro do pretérito. Ou, até mesmo, um passado imperfeito, onde nada parece estar em perfeita sincronia nem consigo mesmo.

Isto nos dá um outro componente deste “futuro” que Kubrick desnove-la aos nossos olhos. O sexo brota, sob nossas vistas, nas mais variadas formas e dimensões. Ele está por todo lado. Já vimos as provedoras de leite. A parede na entrada do prédio em que Alex mora nos mostra um mural repleto de corpos desenhados à maneira clássica, pichados justamente para expor de uma maneira inexequível os seus órgãos sexuais, alguns originalmente recobertos.

A poltrona na qual se deita a mulher do escritor, antes de ouvir a campainha, tem a forma de um óvulo, ou de um útero, que se abre para acolher em seu interior as pessoas que assim o desejarem.

O quarto de Alex apresenta, em uma de suas paredes, um imenso desenho de uma mulher nua, com seus seios protuberantes e com as mãos que forçam e abrem suas pernas em nossa direção. Quando a câmera desce, podemos ver que bem em frente de sua vagina, que nos é escondida, está uma cobra enrolada em um tronco e com sua cabeça a passear em frente a ela.

A decoração da *casa dos gatos* segue este mesmo padrão, apesar de ser a única casa que vemos com uma arquitetura realmente tradicional e antiga. Todas as suas paredes são decoradas com pinturas de mulheres nuas, em todas as posições possíveis e imagináveis.

Mesmo as roupas que eles usam nos remetem a isso. Elas são praticamente brancas, apenas com as botas e os chapéus pretos. Esta parece ser a roupa de gangue “da moda”, como nos atestam os filmes que Alex vê em suas

sessões “terapêuticas” de cinema. O que muda de uma gangue para outra são na prática apenas os chapéus: umas utilizam chapéus à la oficial francês; outras com chapéus à colonizador inglês ou à secessionista americano. O único contraste evidente é com



a gangue de Billy Boy, que usa um modelito mais retrô, retirado das roupas de oficiais e soldados da II Guerra Mundial, como a de aviador com que ele aparece no palco do teatro. Mas, o que é interessante perceber, e que nos liga ao nosso tema, é que eles usam sobre estas roupas uma espécie de “saqueira” por cima das calças, que marca e ressalta justamente seus órgãos sexuais.

Além do fato de o sexo também estar ligado a três das quatro cenas de agressão que Alex comete antes de ser preso.

É lugar-comum interpretar-se este filme de Kubrick como um libelo contra a violência². É inegável que existam aqui algumas cenas muito violentas. Deve-se ressaltar, entretanto, que o filme também nos mostra como a definição de “violência” é fluída por si só, ao nos apresentá-la em várias formas e imagens diferentes. Além disso, uma análise mais detida dessas imagens, ao investigar que tipo de violência é esta à qual somos submetidos enquanto espectadores, poderá nos apontar várias outras possibilidades interpretativas.

Começemos pelas cenas de violência propriamente física. Aqui, sexo e violência parecem andar juntos. Lembremos das imagens da briga com Billy Boy. A cena começa com uma valsa tocando ao fundo. Nada vemos a não ser um vaso de flores, meio amarelado, em cima de um parapeito branco sustentado por colunas. O som da música, ao fundo, começa a ser permeado por alguns gritos finos e distantes, que demoram alguns segundos para serem percebidos realmente como tal. A câmera começa a se afastar e passamos aí a vislumbrar um rosto esculpido em madeira e pintado em dourado, que depois nos damos conta ser a parte de cima do ornamento do palco de um teatro abandonado. Afastando-se mais um pouco, vemos várias sombras que se mexem antes de podermos enxergar o bando de Billy Boy, que está agarrando uma moça sobre o palco do teatro, no meio de restos de cenários de peças do passado. Um *close* repentino nos propicia uma visão privilegiada deste palco. A iluminação é forte, vinda de fora, o que cria nesta cena uma atmosfera especial. A moça agora está completamente nua, sendo puxada para os lados pelos dois braços, sendo agarrada por trás, sendo chacoalhada para um lado e para o outro, como nos atestam os seus volumosos seios que balançam em meio a toda esta confusão. É um nu frontal, em todos os seus detalhes, sem esconder nem omitir nenhum deles. O corpo já não tem mais medo de se mos-

² Cf. Powell (1989, p. 262-263), Kael, Ebert, Peary in Peary (1989, p. 46-49).

trar, ao menos o corpo feminino, como veremos. Nada mais do relance dos pêlos púbicos que havíamos visto em *Blow Up*. Aqui, como nas outras cenas, tudo nos é mostrado sem mediações³. A jovem continua lutando até ser arrastada e virada de costas, carregada e jogada em um colchão que ali estava. Ouvimos uma garrafa que rola e, antes de podermos ver, ouvimos Alex chamando-os para uma pequena luta. A valsa continua tocando e a luta transcorre sob uma iluminação lateral azulada. Ao fundo introduz-se também a voz de Alex, como narrador de sua própria história. O que é interessante ressaltar é que esta mistura de ingredientes, entre o que se mostra, a música que se toca, e a voz calma de nosso narrador, dá a esta cena de tentativa de estupro, bem



³ Quer dizer, hoje é. Na época em que este filme foi finalmente liberado pela censura brasileira, na segunda metade da década de 70, nossos eternos defensores dos “bons” costumes inovaram levando ao cinema esta cena com uma novidade estilística nunca dantes vista. Obrigou-se os exibidores a cobrir as partes púbicas (seios já estavam liberados) com bolinhas pretas. Mas, o ridículo é que as bolinhas nunca pareciam acertar o lugar que se destinavam a esconder. O que víamos, então, era a tal bolinha ficar correndo, ela também, para ver se agarrava a moça no seu sexo. O resultado era risível, o que acabava fazendo com que o cinema caísse na gargalhada em uma cena que, ao contrário, deveria causar no mínimo alguma tensão e apreensão. Ou seja, alguns olhos ainda tinham medo de ver e de deixar mostrar.

como à briga que se segue, um ar que parece não combinar com a violência crua das imagens que presenciamos. Esta estilização a transforma em um estranho balé, com seus movimentos ritmados e trabalhados. As cenas ficam extremamente atenuadas em sua dramaticidade, envolvidas por um contraponto que parece nos dizer que devemos olhar para algo que não é exatamente o que nós pensávamos ser dela o essencial.

A briga posterior, entre os próprios membros da gangue de Alex, ao ser filmada em câmara lenta, realça esta perspectiva. Eles andam ao lado de uma marina. A luta começa por uma bengalada nos testículos de Georgie, que logo em seguida recebe um chute no corpo que o lança dentro d'água, enquanto Alex desvia-se das correntes com as quais Dim tenta acertá-lo. Esta é, sem dúvida, a mais coreografada de todas as brigas, com todos os seus movimentos surgindo como se fossem passos estudados de um balé, até estranho mas envolvente, como a valsa que continuamente toca ao fundo.

A cena do espancamento do mendigo, momentos antes, havia utilizado os mesmos referenciais. Ele está deitado, encostado em uma mureta inclinada embaixo de uma pequena passagem ou ponte. A luz de novo é lateral e muito forte. Isto cria uma sombra imensa que acompanha todos os movimentos e que aumenta a dramaticidade da imagem que estamos vendo. Enquanto o mendigo canta *Molly Malone*, vemos sombras que crescem sobre ele antes que possamos perceber, em forte contraluz, os quatro caminhando em sua direção. Eles aplaudem a sua cantoria, antes de Alex estocá-lo com a sua

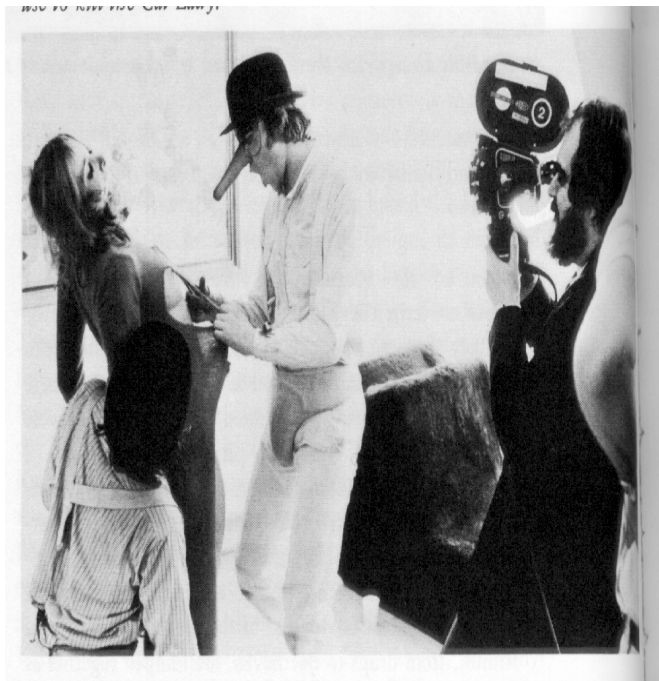
bengala. Mas é o *close* do rosto de Alex, que vemos a seguir, que vai nos causar as mais estranhas sensações. Ele é tomado de perfil, inclinado e olhan-



do para baixo, plácido e falando com a voz pausada *What is so stinking about it*. Vemos uma leve fumaça sair de seus lábios, que parece o hálito da morte, enquanto o resto de seu rosto fica absolutamente imóvel, iluminado por trás. Este rosto é, na verdade, mais aterrorizador do que a cena do espancamento que se segue.

A cena do escritor transcorre em um registro ainda mais agressivo, mesmo que ainda semelhante àsquelas em vários de seus pressupostos. Após invadirem a casa, descem as escadas da sala de estar. Vemos Dim carregando a mulher do escritor que se debate em suas costas. Ela se veste com uma roupa colante vermelha, que lhe realça as formas esbeltas e alongadas. Enquanto isto, Alex pula os degraus da escada e chuta o rosto do escritor, como se tudo nada mais fosse do que um passo de balé que executa. Ao começar a cantar *Singing in the Rain*, Alex começa a chutar o escritor nos testículos, para após começar a cortar a roupa de sua esposa. Este momento é extremamente aflitivo. Ele chega girando uma tesoura no dedo. Puxa com a mão, após apalpar seus seios, a malha da roupa naquela mesma altura cortando-a com a tesoura. A sensação de que ele pode cortar o bico dos seios é indescritível e quase relaxamos na cadeira quando vemos que ele cortou apenas o tecido. O rosto de Alex completa a sensação de estranheza que a cena comporta. Melhor dizendo, não propriamente o rosto mas a máscara que ele utiliza, pois ela nada mais é do que um imenso e roliço pênis, avermelhado em sua ponta e na sua parte superior. O estupro acaba se fazendo *visualmente*, quando ele se ajoelha perto do escritor. A imagem é tomada por baixo, como se vista por olhos que estão rentes ao chão, fazendo com que aquele “nariz” postiço cresça em nossa direção tornando-se gigantesco.

Alex abaixa as calças, mas a fralda de sua camisa esconde cuidadosamente o seu pênis que, assim, nos é completamente furtado ao olhar, como de resto o será durante todo o filme. Alex pede ao escritor que veja bem



o que ele vai fazer. Porém, nós só podemos ver mesmo é a cara do escritor, com uma bolinha dentro da boca, preso por Georgie que o segura. Tudo o que possamos sentir advém de seu rosto crispado, de seus olhos esbugalhados e de suas sobrancelhas arqueadas. A imagem do estupro é totalmente indireta, e só podemos presenciá-la pelos seus desdobramentos na expressão dos outros.

Todas essas cenas nos mostram um outro lado da violência, que não é propriamente violento em si, pois afinal elas não nos mostram efetivamente muita coisa, como o cinema posterior começaria a fazer com requintes de crueldade⁴. Ou que mesmo outros filmes naquela época já faziam com mais agressividade, como em *Sob o Domínio do Medo*, de Sam Peckinpah, realizado no mesmo ano. Isto nos faz pensar se este é realmente o centro das preocupações do que nos é mostrado, ou se estamos de novo olhando para o lugar errado. É evidente que Kubrick nos mostra uma face da violência que é peculiar, como também o é o fato de sua estilização nos mostrá-la até como algo atraente⁵. O fato é que, se existe uma parte da platéia que a acha atraente, é evidente que os problemas que ele está nos propondo vão se tornando pertinentes, não pelo fato de fazerem uma elegia da violência e de seu uso indiscriminado mas, ao contrário, exatamente pelo fato de mostrá-la como uma atitude totalmente *amoral* de Alex e de seu bando. Eles não a executam a favor ou contra nada. Eles simplesmente a fazem, sem mais nem menos.

Não é a toa que seus dois ex-companheiros vão terminar por fazer carreira profissional executando as mesmas coisas que antes faziam, só que agora legalizados pelo uso das fardas da polícia.

E não podemos perder de vista que estas ações não podem ser pensadas isoladamente, mas somente em relação aos outros momentos de violên-

⁴ Pense-se nas cenas de *O Silêncio dos Inocentes*, por exemplo.

⁵ Fred Hechinger diz que a visão de Kubrick é “decididamente fascista” (Peary, 1989, p. 46) enquanto Ebert nos diz que ele nos mostra uma “bagunça ideológica” (idem). Jamenson nos diz que o filme é “ideológico (e reacionário, antipolítico)” (1995, p. 88).

cia não propriamente física que ele nos mostra, e que devem de novo surgir aqui como uma contraposição.

Este aglomerado de dissonâncias, que se aproximam mas não se igualam, já nos era mostrado desde a primeira cena do filme que, neste contexto, adquire uma outra dimensão. Logo em seu início, vemos a câmera mostrando um *close* do rosto de Alex, que nos é dado a ver em todos os seus detalhes e peculiaridades. Não é um rosto como os outros. Sua imagem não é feroz, pois seus olhos extremamente azuis parecem



recusarem-se a servir de suporte a um personagem demoníaco⁶, por mais que sua expressão nos deixe em dúvidas. Talvez isso aumente ainda mais a sensação de desconforto que sentimos, pois as coisas não se casam muito bem com as nossas expectativas. Seu rosto é tomado de cima, com o chapéu coco a lhe cobrir toda a testa. Ele está virado para baixo ao mesmo tempo que a câmera o toma por cima. Como Alex olha para ela, esta relação acaba criando uma grande estranheza, de virar-se para baixo enquanto se olha para cima, deixando à mostra a parte branca dos seus olhos embaixo das pupilas. Além disso, para completar o quadro, Alex usa em seu olho direito longos cílios postiços. Seus lábios também portam uma expressão ambígua, um quase sorriso com um pouco de ar de deboche, sobre um peito que respira profundamente, como a querer nos dizer alguma coisa. Esta imagem incorpora em seus próprios elementos esta sensação de dissincronia que nos acompanhará o filme todo, como se tudo estivesse sempre um pouco fora do lugar.

Apesar de todas as agressões que efetuou, não será de graça que os únicos lugares onde vamos ver sangue escorrendo são todos eles no rosto do próprio Alex, após ser espancado por seus antigos companheiros, ou quando ele recebe o troco de sua violência na sala de polícia, o que se ressalta no momento em que ele, jogado no chão e com o nariz e boca sangrando, recebe uma cuspada de seu conselheiro correcional, que fica escorrendo em sua testa e no meio de seus lábios antes que ele passe a gaze ensanguentada para limpá-los e ao mesmo tempo sorrir maliciosamente.

Será que não é justamente o lugar nos quais estas coisas acontecem que está sendo colocado em questão, em todas as suas dimensões. Não será isso que Kubrick faz quando questiona a existência de diferenças entre os vários tipos de cerceamento que pudemos ver, alguns mais legalizados que outros, alguns mais legitimados que outros? Será que o que justamente nos incomoda mais não seria a recusa de Kubrick em hierarquizar esses lugares e aí nos dar o patamar moral que necessitamos para poder dizer que uma forma de violência é mais questionável do que outra?

⁶ “Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. (...) Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor do pássaro da felicidade, o pássaro azul, inacessível embora tão próximo?” (Chevalier & Gheerbrant, 1995, p. 107).

Ao nos roubar essa possibilidade, Kubrick mostra que cabe a nós mesmos a responsabilidade última de tomar uma posição frente àquela multiplicidade que nos é apresentada de maneira indiscriminada, seguindo e segundo nossos próprios valores.

Assim, nesta aceção, o que nos incomodaria mais não é exatamente o que nos é mostrado, mas exatamente a forma pela qual é mostrado, algumas vezes por meio de uma ambigüidade absolutamente constrangedora. Vejamos mais de perto alguns desses momentos.

Uma cena que aparece logo no início do filme, no primeiro retorno de Alex para casa, é bastante significativa. Logo após entrar, ele se dirige para o banheiro e lá o vemos, de costas para nós e em frente da privada, com as pernas abertas, enquanto um esguichinho passa entre elas indo em direção do vaso no qual cai, fazendo aquele barulho extremamente característico. Ele chacoalha as pernas e pelo movimento de suas mãos presumimos que fecha o zíper. Devemos recordar que não era muito usual, na época, mostrar alguém indo ao banheiro nas tela dos cinemas, de uma maneira tão descarada.

Como também não o era, na cena da manhã seguinte, mostrar alguém saindo do quarto usando uma cueca meio transparente e, com o andar preguiçoso e desleixado, coçando vigorosamente com as duas mãos a “bunda” por baixo dela. Com a maior naturalidade do mundo, como se ninguém estivesse olhando, como muitos fazem cotidianamente.

Como não lembrar neste momento de um dos instantes mais sublimes do filme: a sua interpretação pessoal das histórias da bíblia, que ele chama carinhosamente de *Big Book*. Alex está sentado em uma mesa, tendo à sua frente um grosso livro com passagens marcadas por pedaços de papel, o que nos confirma estar sua leitura já praticamente completa. Olha para cima, enquanto seus lábios se movem lentamente, como se a repetir os ensinamentos das escrituras sagradas. Seu rosto é especial, com sua expressão beata do mais profundo comedimento e comiseração, enquanto relembra e nos conta suas interpretações do texto sagrado. Na primeira delas, Jesus aparece carregando sua cruz, com a coroa de espinhos a lhe fazer sangrar a fronte, enquanto ouvimos o barulho dos chicotes que estalam em suas costas. Até aquele momento, poderíamos realmente começar a acreditar em sua conversão a algo diferente do que ele era. Não fosse pelas cenas intercaladas, acreditaríamos nós mesmos em sua total penitência e purificação. Seu rosto apresenta a expressão mais ambígua do mundo. A partir dele nada podemos deduzir ou saber. É somente quando Alex aparece vestido como um soldado romano que chicoteia Jesus com prazer, degolando cristãos em uma luta ou deitado sobre almofadas com três mulheres nuas, é que podemos entender o seu interesse por pelo menos uma parte dos relatos do “grande livro”. Quando a imagem retorna para seu rosto, ele continua cândido, em paz profunda, olhar perdido ao longe, como se estivesse mesmo em um momento de extrema comunhão sagrada. Ele até mesmo fecha os olhos e respira fundo em sinal de intensa meditação, como que em transe, com suas mãos espalmadas sobre as páginas

do livro que se abre à sua frente. Só que agora podemos finalmente nos dar conta da ambigüidade de sua expressão e da real dimensão de seu sorriso plácido e introspectivo, enquanto um suave som de violinos acompanha seus pensamentos, ou pelo menos aqueles que pareciam que ele estava tendo. A expressão de seu rosto só adquire sentido pela contraposição que nos é proposta, onde algumas novas imagens refazem o significado inicial que nos era dado pelas anteriores e pela música que as envolvia⁷.

Quando vai conversar com o capelão dizendo-lhe que tem algo em particular para perguntar, Alex levanta e caminha ao seu lado lentamente, com as mãos fechadas em frente do corpo, com o mesmo rosto indecifrável de sempre. O religioso, com a mão colocada em seu ombro, tenta adivinhar o que incomoda o jovem em recuperação. Pela sua postura e resignação, pensa, erroneamente, que o que estaria incomodando Alex seria a sua atual privação de atividade sexual, e não sua intenção de participar como voluntário do novo método de “recuperação”.

Como não remeter esta imagem àquela do conjunto de cristos nus que ele tem em seu quarto, todos dançando em uníssonos com o punho direito levantado e fechado.

Será que não é esta desterritorialização dos lugares que incomoda tanto o espectador, que se vê privado constantemente de um terreno seguro sobre o qual se apoiar para se contrapor às proposições com as quais o filme parece estar querendo nos envolver?

Da mesma forma, e agora já deveríamos ter desconfiado, assim o é o filme inteiro, pois ele só pode tentar ser compreendido a partir de suas contraposições, que não cansam de tentar escapar por entre nossos dedos.

A começar pelo nome de Alex, que só sabemos na verdade ser *Alex o Largo* quando ele se apresenta na prisão. Não é um sobrenome comum, que além disso nos remete inevitavelmente aos grandes conquistadores da história. Não que Alex esteja conquistando alguma coisa mas, talvez, pelo fato de ser ele sempre um desbravador, de lugares interditos, de imagens proibidas, de atitudes morais, sempre nos lugares mais inesperados e até mesmo insuspeitos.

O único nu masculino que nos é mostrado surge também no momento em que ele se apresenta na prisão. Mas este nu é, ao mesmo tempo, cuidadosamente camuflado. Ele abaixa suas calças e retira sua cueca em frente de uma mesa onde um guarda encaixota os seus pertences. A tomada é feita de maneira frontal, mas a tampa da caixa de papelão que está sobre ela nos esconde completamente a visão de seu órgão sexual. Quando a tampa é retirada, apenas a metade do seu pênis se mostra, para nada mais voltarmos a ver quando ele se inclina para a frente, com a imagem tomada de perfil, para que o chefe dos guardas com uma lanterna na boca abra suas nádegas com a mão para examinar, com precisão, o seu ânus.

Várias cenas vão surgindo assim, meio gratuitamente, sem nenhuma razão aparente para terem sido mostradas. Até o momento em que seu

⁷ Como a fazer uma releitura moderna das experiências de Kulechov.

conjunto desconexo começa a adquirir finalmente algum significado.

É dentro deste registro que podemos apreciar a cena em que ele se encontra com as duas *teenagers* na frente da loja de discos. A sua espacialização é muito curiosa pois a câmera acompanha seu andar pelo corredor das lojas até que, de repente, nós percebemos que aquele trajeto aparentemente em linha reta fez com que ele voltasse exatamente para o mesmo lugar por onde havia começado. Como a nos dizer que o filme é construído desta mesma maneira circular e que, para compreendê-lo, devemos vasculhar cuidadosamente estes caminhos incertos. Elas estão ali, olhando os discos, no momento em que ele se coloca no meio delas, enquanto nós ouvimos a IX de Beethoven. Seus dedinhos passeiam pelos discos sem nada buscar, enquanto seu olhar se dirige para elas e para os sorvetes que elas tomam e que servem de introdução para sua primeira abordagem totalmente insinuante.

“Está gostando minha querida?”. “Meio frio e sem sentido, não acha minha linda?”, olhando novamente para a outra. “O que ouve como o seu, irmãzinha?”, virando-se para o sorvete da primeira, que tinha um formato de cabo de guarda-chuva, ou, como ele insinua, de um pênis mole e tombado. Perguntado sobre o que deseja, “Gogol, Zhivago, Sétimo Céu?”, Alex apenas dá uma lambida no sorvete entortado, respondendo ser aquilo o que ele quer. A cena que se segue é a única do filme onde vemos uma pretensa relação sexual. Ouvimos trombetas no seu quarto que está vazio. A música acelera-se vigorosamente, como aquelas que acompanham o toque de avançar das cavalarias. Com as imagens superaceleradas acompanhando a música, podemos ver Alex e as duas garotas tirando a roupa e deitando-se sobre a cama, várias vezes e com as mais variadas combinações de posições e participações. Kubrick nos brinda com uma releitura da pequena relação a três que vimos de maneira mais tímida em *Blow Up*, anos antes. Agora, ao mesmo tempo que parece que podemos ver mais, a aceleração das imagens nos impede justamente de ver os detalhes desta rápida e musicada relação, que surge e desaparece no meio de nossa história.

A cena na fazenda da saúde, da mulher dos gatos, é a mais elucidativa de todas elas. A casa é diferente das outras, uma grande e antiga construção. A primeira imagem que podemos ver é a da dona do casarão fazendo sua ginástica, deitada de costas no chão com as pernas por sobre a cabeça e voltadas abertas em nossa direção. Todas as paredes da sala em que está são decoradas com grandes pinturas *pop* de mulheres nuas, em posições provocadoras – com as pernas abertas, com as nádegas levantadas, com os seios à mostra – enquanto um monte de gatos se espalha pelo chão. A outra visão da mesma sala é mais peculiar. Vemos outras pinturas com o mesmo tema, sempre com mulheres nuas. Temos, ao lado da porta, uma grande tela com uma mulher de costas, vestida com meias roxas e nos expondo seu traseiro gigantesco. Ao seu lado, outra mostra uma mulher que está deitada sobre um sofá vermelho, com as pernas abertas e uma das mãos a tocar carinhosamente seu sexo. Em frente a esta tela, em tons de amarelo, uma outra mulher nua de

costas, quase deitada, que nos mostra com detalhes os desenhos de sua vagina. No meio da parede, uma outra nos mostra um seio branco que é beijado por outra mulher, que coloca caprichosamente a língua bem na ponta de seu mamilo, tudo isso no meio de mais e mais gatos. Mas, seguramente o item mais peculiar de toda esta decoração vai ficar por conta de uma escultura que descansa ao lado da porta, sobre uma mesa. Alex entra por ali, com sua máscara costumeira, e começa a olhá-la com um certo ar de surpresa. A imagem é absolutamente risível. Aquele nariz fálico, que na imagem do estupro assumia dimensões espetaculares, parece ficar aqui reduzido à sua própria insignificância de ser um mero apêndice nasal. A escultura a seu lado é totalmente branca, na forma de uma imenso e roliço pênis em ereção, empinado para cima e acabando em duas nádegas menores que, pela proporção em que estão, são totalmente reduzidas a um acessório do *phallus* que lhes dá a sua identidade primeira. Como que a justificar a invasão de nossa visão por tão imenso órgão sexual, ela rapidamente exclama para Alex: “não toque nela. Isto é uma obra de arte muito importante”. A frase surge como se fosse necessário esta justificação para que a imagem pudesse passar para o futuro sem ser decepada pelas tesouras ferozes dos censores. A tomada que é feita logo após, por trás do corpo de Alex, é ainda mais visualmente significativa. Podemos ver no primeiro plano apenas e tão somente a mão de Alex, com o dedo indicador esticado, a tocar com ele a enorme cabeça saliente daquele membro que toma $\frac{1}{3}$ da imagem da tela. Mas o mais curioso vai acontecer quando ele a empurra para baixo. Esta formidável escultura tem um movimento que evolui em solavancos, subindo e descendo meio aos trancos, e que reproduz com uma incrível fidelidade aqueles que um pênis em ereção executa quando lhe foi puxado o músculo interno. Ele pula, mais do que se move, e a escultura parece reproduzir este movimento inadvertido com uma extrema e peculiar precisão.



Mas, as impressões não param por aí. Ao se sentir ofendida por Alex, a senhora da fazenda resolve agredi-lo com um busto que estava sobre a mesa e este, para se defender, empunha a escultura colocando-a sobre a cintura, para manter, como um longo pênis, a distância que os separam. Dão voltas no meio da sala, com a câmera girando junto com eles, às vezes por cima de seus ombros, nos dando uma curiosa visão daquele gigantesco membro como se fosse uma ereção proveniente do próprio Alex e que parece nesta posição ser ainda maior do que realmente é. Afinal, tudo é relativo e o tamanho das coisas também dependem dos olhos que as contemplam. Estas imagens, que quase equívalem a uma tourada sexual, terminam com a senhora caída no chão, com a boca aberta a gritar, enquanto a câmera nos mostra de baixo para cima, a partir da posição de seu rosto, aquela imensa cabeça fálica que se eleva e que desce em direção ao seu rosto. Novamente nada vemos do ato final, aqui representado por uma sucessão extremamente rápida de imagens de pinturas que se superpõem. A última que aparece é uma que mostra bocas vermelhas que se abrem deixando duas fileiras de denticões à mostra. Não podemos precisar quais são as imagens que por ali passaram pela rapidez com que o fizeram. Mas, com a ajuda da câmara lenta do videocassete, podemos finalmente ver o que nos era mostrado apenas como imagem subliminares há 25 anos.

São *closes* dos quadros que estão pelas paredes e que pelas distâncias em que estavam não nos eram dados a enxergar com detalhes. O primeiro, de onde sai a imagem da boca final, mostra um corpo nu de mulher que possui aquela boca peculiar, com seus olhos esbugalhados e sem pupilas. O segundo nos mostra um seio pendurado em um varal com uma mão que deseja pegá-lo. No seguinte aparece novamente aquela boca. Depois, um outro par de seios, agora em um corpo deitado do qual podemos ver apenas do umbigo até o lenço que lhe envolve o pescoço. O quadro da boca aparece de novo. Na seqüência voltamos a ver os seios. E agora, o mais contundente de todos, um grande close da mão que acariciava aquela vagina, com seus dois dedos centrais abertos para que possamos ver os lábios que também se abrem. Boca. Vagina. Boca. Seio no varal, e boca final, completam o nosso trajeto. Tudo isso em apenas frações de segundo. Da mesma forma que na cena da relação a três tudo nos é dado a ver enquanto quase nada (naquela) ou nada (nesta) nos é realmente dado a perceber. A não ser subliminarmente. Está tudo lá, mas nada podemos ver.

Esta cena marca uma mudança radical na trajetória de Alex e o fim de sua primeira fase no filme. Ela também marca esse fim através da simulação de uma disputa pela mediação do sexo, ou melhor dizendo, do *símbolo fálico* no lugar do próprio *membro*. Levando à morte. O sexo mata ou a morte do sexo? Ou será que é a contínua exposição do sexo sem sensualidade que vai colocar alguns valores estabelecidos em questão, chocando assim a platéia, obrigada a olhar o que não estava acostumada a ver? Será que expô-los em tão dramáticas situações, sempre com aquelas valsas ao fundo, não nos

fazem pensar em quais seriam realmente seus próprios lugares e as razões pelas quais estão ali, forçando-nos a perceber as maneiras pelas quais valoramos e hierarquizamos as coisas, inclusive as sexuais? Não estaria Kubrick aqui, ao manipular desta maneira fria e amoral todas estas coisas, nos perguntando sobre os valores morais que as colocaram nos lugares em que nós acostumamos-nos a vê-las, ou melhor, acostumamo-nos a não vê-las, a tê-las como interditos? Não estaria ele aqui nos fazendo reavaliar os nossos próprios valores, em todas as ordens de ação social e em todas as suas dimensões?

Levando em conta estes pressupostos, fica mais fácil compreender os desdobramentos da história a partir do momento em que Alex é preso e no qual começa a sua derradeira peregrinação.

O momento crucial de sua domesticação pelo método Ludovico nos é mostrado quando vemos as suas sessões de “terapia”. Elas acontecem em uma sala de cinema como qualquer outra. O que vai distingui-la dos cinemas convencionais é o lugar de honra reservado ao nosso protagonista. Sua cadeira está isolada e postada bem à frente daquelas nas quais sentam-se as outras pessoas que lá estão. Ele está sentado, todo preso na cadeira com uma camisa de força fechada com duas cintas que lhe cruzam o peito. Nada vemos



ainda de seu rosto, escondido por um assistente que se debruça sobre ele. A próxima imagem vai nos mostrar bem de perto o que está acontecendo. Sua cabeça também está presa por uma cinta sobre a testa, enquanto sobre seus cabelos se fixam uma infinidade de fios. Mas, o que nos chama ainda mais a atenção é o par de pinças que se colocam em seus olhos para que eles não possam se fechar, e para que Alex não consiga fechá-los. Transformado nesta espécie de Frankenstein pós-moderno, Alex será submetido à sua terapia. Esta visão é, na verdade, uma amostra exterior do que estão fazendo com Alex por dentro, como se fosse a materialização de todos os processos de “recuperação” aos quais ele está sendo e será submetido.

Esta terapia consiste, basicamente, na apreciação de filmes que com a interferência de drogas que lhe são injetadas vão transformar-se na sua referência primeira do que não é para ser feito, uma referência negativa dos parâmetros de sua ressocialização consentida, ao mesmo tempo que forçada.

Os filmes nada têm de muito espantoso naquele contexto. Um es-

pancamento, um estupro coletivo, um desfile no qual passa Hitler em frente de suas tropas, e até mesmo alguns bombardeios, que em si mesmos nada têm de violentos a não ser pelo que simbolizam e pela memória que despertam. O desenrolar deste tratamento nos é dado a perceber apenas pelas expressões que vão tomando conta do rosto de Alex e que, como ele está praticamente imobilizado, vão ter em sua boca o seu lugar mais significativo. Na primeira cena, mesmo tomado por todos aqueles eletrodos, seu espanto nos é mostrado por meio de sua boca que está um pouco aberta, enquanto continuamos a ouvir ao fundo a narrativa que nos chega através de sua própria voz, calma e tranqüila.

No decorrer desses filmes que lhe são mostrados, seu prazer se espelha em sua boca fechada, com os lábios apertados e retraídos em sinal de um sorriso contido, enquanto seus olhos esbugalhados nos mostram um pouco de sua apreensão. Paulatinamente, entretanto, este sorriso se transforma e sua boca começa a se curvar para baixo, demonstrando que ele começou finalmente a passar mal. Por fim, seus dentes se arreganham e seus arrotos começam a surgir, deixando-nos perceber o mal-estar que ele parece estar sentindo e que começa, também, a fisiologizar-se à nossa frente.

Tudo isto funciona para ele, mas não funciona para nós que já vimos, nas atitudes que o próprio Alex nos proporcionou, cenas muito mais fortes e impressionantes das que estas às quais ele está sendo submetido. Este processo atingirá o seu auge quando ele escuta a IX de Beethoven e começa a gritar desesperadamente. Não são seus gritos que nos chamam a atenção mas a expressão de seu olho direito, tomado por um *close* que nos mostra de perto não só o aparato que lhe envolve a cabeça mas também detalhes das garras das pinças que os abrem por dentro, uma delas puxando para baixo sua pálpebra inferior pelo meio, deixando à mostra o seu interior virado para fora. Seu olho azul esbugalhado, ao lado do que ainda podemos ver de seu rosto que está todo crispado, completa-nos esta visão do horror que se constrói por meio dele, por meio de seu corpo e, em seu conjunto, constrói-se em todos nós. Voltamos aqui a insistir que esta “cara de bom menino” que Alex nos mostra é essencial para que estas sensações controversas nos atinjam com suficiente carga de ambigüidade. Se ali não estivéssemos vendo o olho azul de Alex — que lhe dá um ar angelical ao mesmo tempo em que suas expressões o transformam em algo demoníaco que, curiosamente, também é ao mesmo tempo diabolicamente atraente — mas o rosto mal barbeado e sujo de Billy Boy, seguramente nossa reação seria muito diferente. Kubrick está nos fazendo passar por um processo semelhante ao que ele está promovendo em Alex.

Sua terapia é totalmente visual, baseando-se primordialmente em uma intervenção que tem no olho, e no olhar, o seu ponto de entrada e de referência fundamental. É o olho que está em questão, o que temos de ver e, ao mesmo tempo, o que conseguimos suportar ver, com todas as suas dimensões não imediatamente perceptíveis aos outros sentidos. Tudo tem seu centro no olho, em sua capacidade de criar sensações instantâneas antes que delas possa-

mos nos dar conta. Não seria esta talvez uma das razões pelas quais os filmes que lhe são mostrados, e que deveriam ser a máxima expressão do horror da violência, não causem em nós nenhum espanto?

Filmes dentro de um filme, todos eles são um aglomerado de imagens que se sucedem às nossas vistas, mas que não se superpõem em nossos sentidos e em nossa memória, que as armazenam em uma ordem diferente daquela em que nos são mostradas.

Um dos pensamentos de Alex deixa claro que às vezes o cineasta não acredita completamente no poder de suas próprias imagens, ou na capacidade de ser compreendido visualmente pelo público, fazendo o seu personagem dizer uma frase que nada mais faz do que transformar em palavras o que os nossos olhos já haviam descortinado.

No meio de sua apreciação do primeiro filme, quando comenta a cor do falso sangue que jorra nas telas, Alex nos brinda com uma proposição exemplar: “é gozado como as cores do mundo real só parecem verdadeiramente reais quando vistas em uma tela”. Pensamento jogado como quem não quer nada, é, entretanto, cheio de implicações. O que reforça a perspectiva de que, talvez, a grande força deste filme está no que nos é mostrado e não só na história que nos está sendo contada, apesar de aparentemente as duas coisas andarem juntas e ao mesmo tempo. Uma delas nós vemos, sobre a outra nós pensamos. Só que pensamos apenas depois de termos visto o que vimos. Esta diferença temporal é essencial para a construção dos significados que propomos sobre o que vimos e que marcam dois momentos diferentes daquilo que os olhos percebem.

Um outro instante em que se vai marcar esta mesma diferença, é aquele crucial da terapia, quando Alex escuta a IX, que penetra instantaneamente os seus, e os nossos, sentidos. Mais chocado aqui pelo que ouve do que pelo que vê, pois apenas é mostrada pelo filme uma suástica sob os pés da águia nazista, Alex se diz curado por ter *compreendido* o significado do que fazia, das atitudes violentas das quais participava. Seu rosto está crispado. “Vocês me *provaram* que ultraviolência e matança é errado. É errado porque é contra a sociedade. É errado porque todos têm o direito de viver sem levar porradas nem facadas”. “Não, não rapaz. Você deve mesmo deixar isto por nossa conta. Você deve encarar isto alegremente”, lhe (nos) diz o médico encarregado de seu tratamento. Esta frase deixa claro, novamente, o que as imagens vêm nos mostrando mas que os nossos olhos podem estar não querendo registrar. A terapia é visual, e é através da visão que suas proposições vão se impregnar no próprio corpo de Alex, e não em seu raciocínio. De nada adianta achar que é errado. É preciso, e somente assim o sucesso terapêutico se completa, sentir em seu próprio corpo que *é errado*, sem que possa ou mesmo precise pensar sobre o assunto.

A cena final de sua “recuperação” vai nos mostrar quais “sociedades” são estas que estão aqui sendo colocadas em questão. Alex vai naquele momento ser vilipendiado por um ator que o agride e o joga no chão, fazendo

com que, em meio a uma série de arrotos, ele termine por lambar a sola de seu sapato, em uma das maiores provas de submissão a que ele é submetido. Na seqüência, será tentado por uma mulher que está apenas de calcinhas. Isto faz até mesmo cair o queixo do guarda chefe da prisão, enquanto o capelão vira ligeiramente o rosto sem porém alterar a direção de seus olhos. Alex olha de maneira fixa para os seios da atriz seminua, estendendo para eles suas mãos sem porém conseguir tocá-los, por sentir intensas ânsias de vômito e tremor nas mãos. Passa, então, a arrotar compulsivamente. Depois de ser liberado destes experimentos, ele senta-se na beira do palco, tendo o ministro de Estado ao seu lado, louvando sua brilhante “recuperação” social. Alex responde “que está se sentido... *muito bem*”, soltando um arrote bem no meio da frase. O ministro de Deus senta-se do outro lado, questionando um método que tirou do prisioneiro o livre arbítrio. Este método de recuperação só poderia ser sadio se estivesse fundado em uma atitude *moral*, defende o religioso — como aquela que Durkheim nos ensinou em sua *Educação Moral*. Cada um deles coloca sua mão em um dos ombros de Alex, como a querer tomar conta de sua existência e envolvê-lo em sua proteção, enquanto seu rosto nos mostra uma expressão de divertimento e cinismo. O primeiro ministro nos diz que foi ele que o transformou em um *verdadeiro* cristão, pronto para dar a outra face, contrapondo-se às palavras do capelão. Na verdade, aqui não está se fazendo mesmo nenhuma diferenciação substancial, pois Alex está lá, sentado, ladeado e esmagado igualmente por duas das mais importantes “forças” sociais: O Estado e a Igreja.

Ao voltar para casa, a terceira delas irá, ao excluí-lo, também dar o ar de sua graça. Mesmo recuperado, ele acaba sendo recusado pela Família, que foi até mesmo recomposta pela “aquisição” de um outro filho que assumiu o lugar de “protetor” de seus pais. Na seqüência, seus ex-companheiros vão excluí-lo novamente com um brutal espancamento para, por fim, ele realiza seu último retorno, fechando o derradeiro círculo espacial que o leva de volta àquela *Home*, agora não tão *sweet home*. Esta circularidade, à qual ele está submetido, mostra-se na própria cena que segue o momento em que Alex, novamente, toca a campainha daquela residência. As imagens se reproduzem exatamente iguais às que nós havíamos visto anteriormente, com os mesmos elementos da biblioteca e a mesma posição de câmera.

Vemos outra vez o escritor que, ao som da campainha, vira-se para a nossa direita e em direção à sala ao lado, indagando-se exatamente como havia feito antes sobre quem é que poderia ser àquela hora. Cena quase exatamente igual, na verdade, pois a máquina de escrever que antes era de cor vermelha, como a roupa de sua esposa, sinal de sua virilidade, agora nos é mostrada em cor cinza, sinal de alguma transformação que ainda não pudemos perceber. A câmera se desloca lateralmente, como antes também havia feito, só que agora até parar sobre um halterofilista que se exercita com pesos onde antes sua esposa se dedicava à leitura. Podemos também perceber, enquanto a câmera se move, que nosso escritor senta-se agora sobre uma cadeira de ro-

das, consolidando a visão de sua impotência que a cor da máquina e a presença do halterofilista insinuavam. Mas é somente no desdobramento destas cenas que o mais importante vai aparecer, quando o escritor se dá conta, ao ouvir Alex cantando na banheira, que foi ele que o espancou e que levou sua mulher a se deixar morrer. A câmera, por baixo, mostra o seu rosto estufado e avermelhado, com os olhos esbugalhados de horror pela descoberta musical, fazendo um paralelo com a própria fisiologia que o método Ludovico fez incorporar em Alex. Mas, é sua atitude posterior que será colocada em questão. Ele serve um vinho com sonífero a Alex, que será então trancado em um quarto no alto de uma outra casa. Sob ele, na sala de bilhar, dois grandes alto-falantes virados para cima tocam em uma altura ensurdecadora a IX de Beethoven que Alex não suporta mais ouvir. A idéia, bem pensada e mal realizada, era fazer com que ele se atirasse pela janela e que seu suicídio se transformasse em uma bandeira de campanha de um setor da esquerda, contra o governo representado no filme pelo ministro.

Aqui talvez apareça um dos fundamentos do fato de o filme ter sido taxado de fascista com tanta facilidade. A base para tal interpretação advém, obviamente, da apresentação de Alex como um personagem pelo qual os espectadores vão adquirindo uma certa simpatia com o passar do filme, o que aparentemente legitimaria a violência estilizada que ele pratica contra os outros, igualada neste contexto à “violência” que a Igreja, o Estado e a Família também perpetraram sobre ele. Se todas estas violências equívalem-se, sem que exista uma valoração relacional e diferencial entre elas, aparentemente estar-se-ia justificando e, no limite, glorificando, a existência e a aceitação desta violência individual que ele antes executava⁸. Preferimos, entretanto, olhar em uma outra direção. Ao invés de percebermos as suas proposições desta maneira generalizadora, será que ele não estaria colocando em questão o



fato de alguns pensarem ser possível construir-se um mundo diferente utilizando-se os mesmos métodos e artifícios que são condenados quando utilizados pelos adversários? Neste prisma, as imagens que estamos vendo não nos

⁸ Assim nos diz Kael: “nos fazendo estranhos às suas vítimas, Kubrick nos faz *gostar* dos estupros e dos espancamentos” (Kael, 1995, Cinemania).

deveriam fazer reavaliar nossos próprios pressupostos e valores sociais, políticos, religiosos e morais?

O fato de as atitudes amorais de Alex deixarem tão em evidência a moralidade de todos os seus controladores nos mostra que não é exatamente sobre violência que se fala constantemente, por mais que ela seja o móvel principal de todas as ações de todos os personagens. Neste sentido, muito mais do que um filme sobre a violência, o que Kubrick nos mostra são imagens sobre a dissidência e, conseqüentemente, sobre todos os artifícios que se fazem para controlá-la. Alex é isto antes de tudo, um dissidente. E o filme nos mostra as várias tentativas de domesticar esta dissidência, pelos mais variados meios e caminhos que, curiosamente, mostram-se todos repulsivos, tanto em seus métodos como em seus resultados, do adestramento corporal pavloviano aos arrotos que sobram como efeito colateral. Do seu rosto enfiado no prato de macarrão à sua imagem todo arrebitado na cama do hospital. Por ser um dissidente, Alex será também constante e sucessivamente excluído de todos os lugares e por todas as pessoas. Lugares esses que ele, com a sua postura camaleônica, um verdadeiro mercador amoral da moralidade, parece inserir-se e adequar-se instantaneamente. Pois, afinal, não podemos esquecer o que lhe diz o médico quando ele reclama da associação da IX com as cenas do mal: “— não se esqueça Alex, você está aqui *porque quer!*”

Nesta direção, ao nos fazer olhar insistentemente para a sucessão de violências que mudam de mão e de forma o tempo todo sob nossas vistas, pode-se fazer com que percamos de vista o potencial questionador que Alex parece encarnar e que suas atitudes parecem mostrar em dois níveis diferentes: num primeiro momento, dirigidas aos outros personagens que encarnam instituições no decorrer do filme; num segundo, dirigidas também a nós mesmos que assistimos o filme, no sacrossanto papel de espectadores.

Sua forma distante e seca de fazer tudo o que faz, sua violência não visualmente violenta, sua sexualidade sem sensualidade e sem erotismo, sua adesão amoral a qualquer moralidade que se apresente, tudo isto ressalta para nós os critérios e parâmetros com que construímos a nossa própria moralidade, bem como com quais valores nos percebemos e orientamos nossa própria inserção no mundo que nos cerca. Ao nos mostrar alguém aparentemente sem valores, Kubrick acaba nos forçando a reavaliar os valores que orientam a nossa própria conduta e a sua homogeneização. Nos mostra até mesmo aqueles valores que nem percebíamos que tínhamos, e que ele coloca em questão com aquelas imagens para as quais não havíamos encontrado nenhuma importância e ligação coerente com o próprio desenrolar da história. Imagens que só por existirem invadem lugares escondidos de nossa visualidade, e porque não, de nossa própria moralidade. Ao associar constantemente sexo a violência, ele parece nos mostrar o potencial de violência questionadora que o próprio sexo parecia ter então.

Ao mostrar o *phallus* engrandecido que parece matar, e a mistura dos suspiros de Alex na cama do hospital com aqueles emitidos pela enfermeira

que está “transando” com o médico na maca ao lado, descortinam-se e se colocam em jogo, além dos padrões morais propriamente ditos, os padrões de visualidade e os valores visuais que temos, que orientam a apreciação das imagens que vemos, e que não são os mesmos que são questionados pela violência e pelos métodos de cura que nos foram apresentados

Como a porta de seu quarto, que tem um segredo de cofre no lugar da fechadura, outras portas parecem começar a se abrir e nos mostrar outros lugares insuspeitos nos quais reside silenciosa a nossa própria moralidade, longe do alcance dos discursos literários que parecemos aceitar com mais facilidade. Sua importância questionadora vai situar-se também neste nível, do questionamento de proposições visuais, e não naquele de uma ação política direta. *Laranja Mecânica* parece dar forma visual aos escritos de Marcuse, em especial quando ele afirma que “a ruptura com a continuidade do poder tem também de ser uma ruptura com o vocabulário do poder” (1977, p. 51), com o seu imaginário que, sem perceber, fazemos também ser nosso, nos dizendo sobre as coisas e nos apontando os seus devidos lugares.

Devemos colocar, por fim, estes próprios lugares em questão pois não podemos nos esquecer que “quem é necessariamente um criador, no bem e no mal, precisa ser antes de tudo um negador por onde, primeiro, despedacem-se todos os valores” (Nietzsche, 1971, DS, p. 149).

Recebido para publicação em junho/1997

MENEZES, Paulo. *Clockwork Orange: violence or violation?* **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 9(2): 53-77, October 1997.

ABSTRACT: The article analyzes the film *Clockwork Orange* by Stanley Kubrick, made in 1971. In opposition to the traditional analyses which try to see this film as a libel against violence – or curiously, an apology for this same violence –, the purpose here is to give an interpretation which follows the visual fundamentals that render the spectator this perception of “violence”, emphasizing there mainly the values put into evidence by the images the film shows us. Consequently an analytical redirectioning of well-watched and discussed film is suggested, and other fundamental elements are brought to light as well as the manner by which these elements are exposed to the audience, in order to build up a new dimension of unexpected meanings.

UNITERMS;
Clockwork Orange,
violence,
sex,
moral,
fiction,
future.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. (1988) *A dialética da duração*. São Paulo, Ed. Ática.
- BAZIN, André. (1985) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Ed. du Cerf.
- BENJAMIN, Walter. (1986a) A imagem de Proust. In: _____. *Obras escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense. p. 36-49.
- _____. (1986b) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense. p. 165-196.
- BRUNI, J. C. (1991) Tempo e trabalho intelectual. *Tempo Social*. Vol. 3, nº 1-2, p. 155-168.
- CARDOSO, Irene R. de A. (1995) Foucault e a noção de acontecimento. *Tempo Social*. São Paulo, Vol. 7, nº 1-2. p. 53-66.
- CHEVALIER, Jean & GUEERBRANT, Alain. (1995) *Dicionário de símbolos*. 9ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio.
- Cinemanía*. (1995) CD-ROM. Microsoft Corp.
- Criterion goes to the movies*. (1994) CD-ROM. New York, Voyager.
- DELEUZE, Gilles. (1985) *L'Image-temps*. Paris, Éditions de Minuit.
- FERRO, M. (1970) *Cinéma et histoire*. Paris, Denöel/Gonthier.
- _____. (1984) *Film et histoire*. Paris, Ed. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- FOUCAULT, M. (1981) *As Palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes.
- _____. (1985) *História da sexualidade II – O uso dos prazeres*. 4ª edição. Rio de Janeiro, Graal.
- GOFFMAN, E. (1975) *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes.
- GOLDMANN, Annie. (1985) *L'Errance dans le cinéma contemporain*. Paris, Henri Veyrier.
- GROSS, Sabine. (1992) Film – real time, life time, media time. (mimeo).
- GUBERN, R. (1982) *História del cine*. Barcelona, Ed. Lumen.
- HELLER, Agnés. (1977) *Sociologia de la vida cotidiana*. Barcelona, Ed. Península.
- JAMESON, Fredric. (1995) *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal.
- JARVIE, I. (1984) *Sociologia del cine*. Madrid, Guadarrama.
- KOLKER, R. P. (1983) *The altering eye*. New York, Oxford University Press.
- LABAKI, Amir (org.) (1981) *O cinema dos anos 80*. São Paulo, Brasiliense.
- MARCUSE, Herbert. (1977) *Um ensaio para a libertação*. Lisboa, Livraria Bertrand.

- _____. (1981a) *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- MARTIN, Michel. (1990) *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Ed. Brasiliense.
- MATOS, Olgaria C. F. (1981) *1968 – as barricadas do desejo*. Coleção Tudo é História. São Paulo, Brasiliense.
- MORIN, Edgar. (1985) *Le cinéma ou l’homme imaginaire*. Paris, Les Éditions du Minuit.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1971) *Par-delà bien et mal*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. De Cornélius Heim. (DPF – Des préjugés des philosophes). Paris, Éditions Gallimard.
- _____. (1974) *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Jean-Claude Hémery. (MT – maximes et traits; RP – la “raison” dans la philosophie; MA – la morale, une anti-nature; DI – divagations d’un “inactuel”; CA – ce que je dois aux anciens). Paris, Éditions Gallimard.
- PEARY, Danny. (1989) *Cult movies*. 2 vols. New York, Delta Book.
- POWELL, Dillys. (1989) *The golden screen*. London, Pavilion Books.
- ROBINSON, D. (1980) *Panorama du cinéma mondial*. Paris, Denöel/Gonthier.
- SADOUL, Georges. (1981a) *Dictionnaire des cineastes*. Paris, Éd. Du Seuil.
- _____. (1981b) *Dictionnaire des films*. Paris, Éd. Du Seuil.
- SARTRE, Jean Paul. (1996) *O imaginário*. São Paulo, Ed. Ática.
- SIMMEL, Georg. (1983) *Simmel*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ed. Ática.
- SORLIN, P. (1977) *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier.
- TARKOVSKI, Andrei. (1990) *Esculpir o tempo*. São Paulo, Ed. Martins Fontes.
- VIRILIO, P. (1993) *Guerra e cinema*. São Paulo, Ed. Página Aberta.
- VOGEL, Amos. (1974) *Film as a subversive Art*. New York, Randon House.
- WEBER, Max. (1979) *A ‘objetividade’ do conhecimento nas Ciências Sociais*. In: COHN, G.(org.). *Weber*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 13. São Paulo, Ática, p. 79-127.
- XAVIER, Ismail. (1984) *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra.
- _____. (1988) *Cinema: revelação e engano*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras. p. 367-384.
- _____. (org.). (1983) *A experiência do cinema*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme.

