



## 1 REFERÊNCIA DA OBRA ANALISADA

LARANJA MECÂNICA. Direção de Stanley Kubrick. Inglaterra: Hawk, Polaris, Warner Bros, 1971, 137 minutos. Cor. 1 DVD

## 2 AMBIENTAÇÃO HISTÓRICA

A história do cinema é marcada por nomes consagrados. O começo, é certo, aconteceu em 1895 com a exibição comercial deveras artesanal de “A Chegada de Um Trem na Estação” (*L’Arrivée d’un train à La Ciotat*), que provocou espanto entre os espectadores, exibido pelos irmãos Lumière em Paris. Por outro lado, a importância artística da projeção de vários quadros exibidos em grande velocidade, é marcada na linha histórica da sétima arte em 1902, com o lançamento de “Viagem à Lua” (*Le Voyage dans la lune*), de Georges Méliès, ressaltando a direção de arte e a construção de uma narrativa organizada em atos. No ano de 1915, o americano D.W. Griffith filma “O Nascimento de Uma Nação” (*The Birth of a Nation*), um importante estudo e primeiro passo para o que viria a ser nas próximas décadas a linguagem cinematográfica, em especial a montagem e ângulos onde pudessem compor uma gama de significados e poéticas na tela. A forma de contar uma história e filmá-la, no entanto, toma proporções inéditas apenas em 1941, quando usando da profundidade de campo e roteiro que fugia aos esquemas clássicos de escrita, o “Cidadão Kane” (*Citizen Kane*) de Orson Welles fez marco. Gênios? É quase certo que sim. Atribuir o adjetivo *obra-prima* às suas produções, assim como o faço com Stanley Kubrick e seu filme de maior sucesso “Laranja Mecânica” (*A Clockwork Orange*), de 1971, que o tornou um dos mais reconhecidos e adorados diretores de todos os tempos por muitos não será considerado como exagero. Um ou outro discurso é pouco para explicar a importância deles para o *kinema*. Logo, primeiro, para entender a obra é preciso conhecer o autor.

---

\* Graduando do curso de Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN.

### 3 APRESENTAÇÃO DO DIRETOR

Nascido na cidade de Nova York em 1928, Stanley Kubrick bem jovem se apaixona por xadrez. O esporte faz dele um exímio estrategista, um perfeccionismo dos movimentos, formas e planos, visionados anos mais tarde na construção dos seus filmes. Aos 13 anos de idade ganha uma máquina fotográfica, e bem cedo chama atenção por seu talento como fotógrafo. O longa-metragem “Barry Lyndon” (*idem*), de 1975, é exemplo contumaz de um diretor preocupado com cada quadro de suas obras, a iluminação, a cor e a temperatura de seus ambientes. Depois de filmar “Spartacus” (*idem*), de 1960, este sucesso de crítica, muda-se para o Reino Unido, tendo como um dos seus primeiros trabalhos como diretor inglês o filme “Lolita” (*idem*), de 1962, seguidos pelos títulos de enorme sucesso “Dr. Fantástico” (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*), de 1964, com Peter Sellers, e a mais impressionante reinvenção de ficção científica de 1968, o épico “2001: Uma Odisseia no Espaço” (*2001: A Space Odyssey*), trabalho realizado com a parceria do autor Arthur C. Clarke. Três anos depois Stanley Kubrick lança “Laranja Mecânica”, uma adaptação do romance homônimo de Anthony Burgess. O tempo que Kubrick levou para produzir esse último, ele experimentou da linguagem cinematográfica, usufruindo de aspectos concernentes a imagética do quadro, tornando a parede espectador-filme um processo de amadurecimento, referente à composição da obra. Em suma, é preciso o estudo não apenas filosófico de “Laranja Mecânica”, como também técnica para se chegar a uma elocução do seu (s) significado (s), um discurso desse modo de se fazer cinema tão particular do diretor.

Kubrick morre em 1999 aos 70 anos de idade, depois de ter filmado seu último longa-metragem, “De Olhos Bem Fechados” (*Eyes Wide Shut*), e ainda com a ideia de produzir um guião de ficção-científica onde um menino robô busca se transformar em humano, e assim poder ser amado pela sua mãe humana. O reconhecido diretor Steven Spielberg filmou este texto e deu o título de “A.I Inteligência Artificial” (*A.I. – Artificial Intelligence*), de 2001.

### 4 PERSPECTIVA TEÓRICA DA OBRA

Ultraviolência. Música. Cor. O discurso incutido na narrativa de Stanley Kubrick, em “Laranja Mecânica”, a qual é desenvolvida durante a película, toma proporções futurísticas,

uma espécie de *déjà vu* sobre a violência nas atitudes humanas dos tempos atuais. É preciso lembrar que o título que dá nome ao filme do diretor, “*A Clockwork Orange*”, segundo Burgess (1977 apud SAÇASHIMA, 2007, p. 81), “é uma expressão da gíria *cockney*, que denomina o desajustado agressivo e desequilibrado, que odeia as instituições e os seres e os agride, inclusive fisicamente, mas por razões puramente psicológicas, sem nenhuma politização nem ideologia”. O título brasileiro foi escolhido para ser usado neste texto, no entanto o título original é recomendado para efeito de interpretação da obra.

Na época de seu lançamento a obra cinematográfica assustou as distribuidoras, foi proibida de ser exibida em vários países, ao passo que muitos críticos diferiram opiniões positivas acerca da obra. Amada ou odiada, o produto provocou impacto, sendo considerada até hoje subestimada por diversos públicos. A questão da violência no filme é interpretada tanto de forma social quanto psicológica, sabendo que uma ou outra está intimamente ligada a questões que envolvem o homem social e a subjetividade do indivíduo.

Entretanto, o destaque deste texto é focar em duas temáticas que “*Laranja Mecânica*” destaca em seu enredo dentre várias subunidades: o indivíduo e sua subjetividade e a prisão como ferramenta de moralização. Por isso a delimitação desta resenha em privilegiar as cenas da prisão como ponto de análise da obra; afinal o filme pode ser um guia para vários estudos humanos, não limitando aos jurídicos e sociológicos, mais políticos, educacionais, econômicos, linguísticos, antropológicos, psicológicos etc. Para isso, recorro aos pensamentos de Friedrich Nietzsche (2009, 2005) com os conceitos de moral e maldade; a reflexão sobre o aprisionamento dos corpos em um determinado ambiente, promovendo o adestramento corpóreo e psíquico dos mesmos, onde são encontrados nos textos de Michel Foucault (2012) e Erving Goffman (2013). Para figurar sobre a definição de consciência individual e coletiva, que regula as ações dos agentes sociais no âmbito social, e da prática do crime pela ótica da Sociologia, Émile Durkheim (1975) também encontra espaço considerável neste escrito.

## **5 BREVE SÍNTESE DA OBRA**

O filme “*Laranja Mecânica*” conta a história de Alex, um anti-herói, um jovem infrator que sai com sua gangue na noite para aterrorizar as pessoas, portanto, provocar o terror em uma Inglaterra onde o futuro é indeterminado. Logo depois dos intervalos dessas aventuras sádicas, o grupo descansa em um bar de onde sai leite drogado emergido dos seios

de uma boneca metamórfica; no fim de sua noite de aventuras, o jovem líder da gangue volta para casa para escutar Beethoven, cuidar de sua cobra de estimação e fingir desculpas cínicas por faltar à escola, enganando o seu conselheiro pós-correcional e preparando-se para experiências sexuais com quaisquer mulheres que lhe provoque desejo, que tenha necessidade de possuir. No entanto, em uma dessas “missões” que, para eles, os *droogs*, são apenas diversão provocada pela adrenalina do momento, Alex, traído por seus companheiros da ultraviolência, é preso pela polícia enquanto tenta fugir de uma casa da qual invadiu, e assassinou uma mulher afeita de molde de plástico tematicamente sexual, pregados na parede do seu quarto quadros de um Egon Shiele pós-moderno.

Assim é a introdução de nosso narrador no começo do segundo ato: “aqui começa a parte realmente triste e trágica da história, ó meus irmãos e únicos amigos. Depois de um julgamento com juiz e júri, e palavras duras dirigidas contra seu amigo e humilde narrador, ele foi sentenciado a 14 anos de prisão”. Na prisão, marcado por uma suástica vermelha em seu braço, Alex se converte à religião, e transforma-se em uma espécie de aprendiz dos bons e respeitáveis costumes (nesse tempo, na medida em que tenta interpretar as escrituras sagradas da bíblia, imagina-se açoitando Jesus, “vestido com o melhor da moda romana”; “não gostava tanto da segunda parte do Livro que tem muito mais sermões que lutas e o velho entra-e-sai”), influenciado por um sujeito religioso local.

Enfileirados, os prisioneiros recebem o ministro do Interior, que procura um voluntário para ser cobaia em um novo teste médico. Segue a importante cena:

“Amontoe criminosos, e o que você tem: criminalidade concentrada. Crime no meio da punição.” comenta o ministro. O guarda diz: “concordo senhor, precisamos de prisões maiores e mais dinheiro”. O ministro responde: “impossível meu caro amigo, o governo não pode mais se preocupar com teorias penais ultrapassadas. Talvez logo vamos precisar de prisões para presos políticos, meros criminosos como esses devem ser tratados de forma terapêutica. Mate o instinto criminoso e pronto: implementação completa em um ano. A punição nada significa para eles. Como podem ver: até gostam dessa suposta punição”. Alex: “tem toda razão senhor!”. [...] Ministro: “que crime cometeu?”. Alex: “assassinato acidental de uma pessoa, senhor”. O guarda: “executou brutalmente uma mulher, após tentativa de assalto”. O ministro: “perfeito! É empreendedor, agressivo, extrovertido, jovem, corajoso, perverso... ele serve. [...] Esse perverso delinquente será transformado até fica irreconhecível”. Alex: “muito obrigado por essa chance, senhor”. Ministro: “tomara que você aproveite ao máximo, rapaz”.

O jovem Alex agora participa do teste médico (o “Método Ludovico”) que moraliza pacientes infectados pela *doença social da revolta e da consciência defeituosa*; agarra a chance de se “curar” e enfim poder sair daquela teia de repressão psicológica. A denominação de prisioneiro para paciente. Entretanto, o tratamento que ele passa é violento ao ponto de se

assemelhar aos atos criminosos cometidos anteriormente por ele, que o levaram a estar naquela situação.

O diretor do filme conhece a linguagem cinematográfica. Os planos do “cinema moral” são fantásticos, cabendo a Kubrick a profissão de cirurgião da mente neste filme como em nenhum outro. O objetivo, sobretudo o questionamento para o leitor do filme, é saber como a mente de um ser criminoso reage a cenas fortes de tortura e crime: para uma pessoa “normal”, a sua consciência rejeitaria imediatamente as imagens, repudiando-as; e como reagiria uma pessoa que comete os mesmos crimes lá projetados? De toda forma, a sequência de Alex sentado na cadeira do cinema, sendo perfurado a cada sessão por um soro em fase de teste, com os olhos sendo banhados por colírio enquanto suas pálpebras são esticadas por ganchos para não perder nenhum segundo do filme, fica na memória do espectador, recriando a temporalidade do personagem: na primeira sessão é tudo muito novo, divertido, ele comenta: “é engraçado como as cores da vida real só parecem realmente reais quando você as vê numa tela”; nos filmes (primeira sessão: espancamento, estupro; próximas sessões: nazismo, guerra, explosões; um silêncio ensurdecedor) que se seguem, a fisionomia do personagem toma outros ares; o terror torna-se eloquente quando as batidas valorosas de Beethoven enlouquecem seu maior fã: “é um crime, é um crime, é um crime. Ludwig van nunca fez mal a ninguém”. O personagem narra seu sofrimento. É terapia intensiva, destrutiva na medida em que interpela o criminoso por seus atrativos imagéticos (a violência filmada) e sonoros (a música que eleva seu espírito); o uso da memória cognitiva do personagem para retaliar seus desejos, sua valoração de agressão, mutilação do Outro. Assim o doutor explica a primeira sessão e o propósito do “Método”:

“Muito em breve a droga fará o paciente sentir uma paralisia similar à morte, seguida de uma profunda sensação de terror e desamparo. Um dos nossos primeiros pacientes disse que foi como morrer, uma sensação de asfíxia ou afogamento. Foi durante esse período, que notamos o paciente fazendo as mais proveitosas associações entre sua situação no ambiente traumático da experiência e a violência que vê”.

De espectador à participante, no “teatro das tentações”, por exemplo, o extraordinário efeito de identificar, através dos significados da pessoa criminosa, a devolução de atributos morais, o caráter civil, ou estruturação da *psico* humana, é deveras impactante por que a fotografia utilizada passa para o espectador a identificação de que é a mente de Alex, assistida na primeira fila pela Igreja (o capelão), pelo Executivo (o guarda do presídio) e pelo Estado (ministro do Interior) o teste de aprovação do “Método Ludovico” no sistema penal. O

suplício de Alex por seu agressor (FOUCAULT, 2012): depois de ser insultado, tomar um tapa, um pisão, torcer-lhe as orelhas, é exigido que lamba a sola do sapato de seu malfeitor. Cabe ressaltar que o roteiro é construído de forma amarrada, por isso que a destreza dos ângulos, a dinâmica dos cortes, a direção de arte e a composição da trilha sonora são primordiais para sustentar a proposta do filme e realizar cenas marcantes e com propostas psicológicas soberbas; um desfecho onde as inquietações tornam sentido para um campo da ambivalência, como concorre ao personagem de Alex. O segundo coadjuvante entra no palco: uma moça apenas de calcinha. Alex, ajoelhado, estica suas mãos para alcançar os seios rígidos da menina, contudo um enjoo o impossibilita de seguir a favor dos seus impulsos, das suas paixões. Nesse momento, existe aqui uma batalha moral de Alex: o interior do personagem é visto pela segunda vez. A primeira, todos conhecem, ocorreu no “cinema moral”. Todos aplaudem a encenação. Ele agora estava curado, era um *novo* homem.

Após a sua saída da prisão, a realidade não é a mesma vivida antes dele ser enclausurado: dá início o terceiro ato. Ocorreram mudanças. A música agora é mais do que um apoio é uma personagem: Rossini. Em casa, sua família tinha alugado o quarto de Alex para Joe, que agora é tratado como um filho pelo casal; reencontra o mendigo que espancou, e seus amigos da ultraviolência Georgie e Dim, agora policiais, que o salvam “dos velhos sujos e fedidos”. Vagando pela cidade, Alex chega até à casa de uma de suas vítimas, que o droga, e que logo tenta incitar seu suicídio tocando uma versão da Nona Sinfonia de Beethoven; escapa pulando a janela da casa do escritor que viu sua mulher ser estuprada. Hospitalizado, Alex confessa: “voltei à vida depois de um longo e negro intervalo”. Ele renasceu/nasceu como confere aos sons de relação sexual entre a enfermeira e o doutor. É a segunda vez que volta à vida: santificação de sua persona. Recebe a visita do ministro, aceitando o trabalho oferecido pelo governo, o jovem Alex aceita apoiar a eleição do partido político conservador, motivo de bandeira para eles. Será alimentado pelo político: uma troca pela música clássica. O imaginário de Alex agora se resume em uma cena específica: ele encontra-se transando com uma mulher na neve, rodeado por damas e cavaleiros vitorianos aplaudindo, enquanto se escutam as batidas da Nona Sinfonia de Beethoven, em seu último momento, ao fundo. “Eu estava curado, mesmo”, declara Alex. Créditos. Cores. Vermelho, azul... “*Singing’ in the Rain*”.

## 6 PRINCIPAIS TESES DESENVOLVIDAS E REFLEXÃO CRÍTICA

O Alex DeLarge de Malcolm MacDowell, o ator que interpreta brilhantemente o personagem central, é um ser amoral, que está aquém das regras sociais que balizam as atitudes dos sujeitos; assim seu personagem é uma disposição para o que é hoje tema de calorosas discussões acerca de paradigmas sobre indivíduo, juventude, violência e pena. Indubitavelmente, a psicologia behaviorista e sua tese de comportamento, são perceptíveis no compasso que Alex delibera ações cruéis. O conceito do “bom” e do “mal”, “bom” e “ruim”, como ensina Nietzsche no seu texto “Genealogia da moral”, pode ser uma ferramenta para iniciar uma interpretação substancial da *persona* de Alex: sua motivação de transgredir regras, de banalizar atos criminosos da mesma forma como acontece no ritual de um café-da-manhã, ou ir à escola todos os dias da semana. Em seu texto, banhado por aforismos, comenta Nietzsche:

Pergunta-se mais uma vez: em que medida pode o sofrimento ser compensação para a “dívida”? Na medida em que fazer sofrer era altamente gratificante, na medida em que o prejudicado trocava o dano, e o desprazer pelo dano, por um extraordinário contraprazo: *causar* o sofrer – uma verdadeira  *festa*, algo, como disse, que era tanto mais valioso quanto mais contradizia o posto e a posição social do credor. Isto eu ofereço como uma suposição: pois é difícil sondar o fundo dessas coisas subterrâneas, além de ser doloroso; e quem aqui introduz toscamente o conceito de “vingança”, obscurece e cobre a visão, em vez de facilitá-la (- pois a vingança leva precisamente ao mesmo problema: “como pode fazer-sofrer ser uma satisfação?”). (2009, p. 50).

Assim, para Alex, a violência é uma parte de seu dia; sem ela, o cotidiano do jovem rapaz seria incompleto, e parte do seu mundo não existiria. Contudo, a maldade é exterior ao homem, não faz parte de seu ser como pessoa iniciante, não nasceu com ele. O personagem de Alex é produto de um meio, onde coletividades se desenvolvem, mas onde coexiste igualmente a individualidade de cada personagem desse jogo da vida real: apesar da multidão ser levada a um recorte de cumplicidade, onde todos estão afixados em determinadas posições, o subjetivo, portanto, é gritantemente acionado. Durkheim afirma:

Mas uma uniformidade tão universal e tão absoluta é radicalmente impossível; pois o meio físico imediato em que cada um de nós está colocado, os antecedentes hereditários, as influências sociais de que dependemos variam de um indivíduo para outro e, por conseguinte, diversificam as consciências. Não é possível que todos nos tornemos inteiramente semelhantes, por isso que cada qual tem seu organismo próprio e que os organismos ocupam porções diferentes de espaço. Eis porque, mesmo entre os povos inferiores, em que a originalidade individual está muito pouco desenvolvida, esta não é, todavia nula. Assim então, uma vez que não pode existir sociedade em que os indivíduos não diverjam mais ou menos do tipo coletivo, é inevitável também que, entre estas divergências existam algumas que apresentem caráter criminoso. Pois o que lhes confere tal caráter não é sua importância

intrínseca, mas a importância que a eles atribui à consciência comum. (sic) (1975, p. 60).

Recorrendo novamente a Nietzsche (2005, pp. 63 – 64), ele comenta que “os homens, em sua maioria, estão ocupados demais consigo mesmos para serem malvados”. Por essa afirmação, pode-se questionar que Alex é na verdade uma exceção dentre as centrais afirmações concernentes à tipologia de regra social, sobre crime, como conta Durkheim, um desvio de caráter dentro de um conglomerado organizado de situações psíquicas distintas que gritam em uníssono. Embora o filme reprima a uma categoria conclusiva de verdade ou de mentira. Aparentemente o desfecho é aberto, mas se for visto/lido com um pouco mais de atenção, ele pode tender, a meu ver, a uma espécie de representação de Alex como um objeto, um espelho que se apresenta por meio de máscaras: dependendo da ocasião, o jovem será ingênuo, carismático, bondoso, cínico ou voluntarioso; ele pode vir a ser cruel, odioso, indiferente e apático. A partir dessa suposição, a execução da *psique* busca destituir uma parte seleta da mente, a defeituosa. Surge, portanto, a indagação: como se pode definir que defeito é esse que agora faz parte do indivíduo, ainda que contrário ao que está escrito na ética do contrato social, que precisa ser curado? Denominar “defeito” estigmatiza uma série de componentes no sujeito, a execução da mente, sobretudo seu conceito imbricado no sistema penal, têm início não na prática, mas sim na subjetivação do termo na sociedade. As resultantes desse processo podem ser visualizadas nas ações preconceituosas, nos agrupamentos de vingança, de ódio, ao passo em que a violência passa a ser defendida como a fórmula de resolução do “defeito” pela “sociedade do bem”. Metaforicamente, entende-se como um processo de linha de montagem, onde o indivíduo não existe, e uma série de produtos é confeccionada numa fôrma; quando um desses produtos sofre desregulação nesse processo, nada mais *natural* que tentar consertá-lo. Caso não tenha solução, jogue-o fora ou deixe junto com outros com os mesmos defeitos.

O longa-metragem “Laranja Mecânica” desagrega as teorias da contribuição do homem como o corrigível culpado de seus atos; dessa maneira, declarar a cura do indivíduo-infrator por um tratamento tão doloroso quanto o cometido, é utópico se for pensado através do pressuposto dos acontecimentos que perfazem a sociedade, como o crime e, porventura, o castigo de suas colaborações em dignificar as relações de culpabilidade.

O “Método Ludovico” não só compromete a legitimidade do ser humano como o dono de seu corpo e da sua mente, como acomete o indivíduo a uma desapropriação de sua constituição como pessoa de moral transgressora, transportando a mente para um campo



nunca dantes navegado: portanto, é a monstruosidade para o ser humano o “Método Ludovico”. É essa, quiçá, a crítica do filme para a situação que se encontrava o regime de punição no sistema penitenciário. Tomando novamente da fonte de Nietzsche, em “Humano, demasiado humano”, assim ele explica as relações de motivação de determinada ação regulada como infratora, regida por um sentimento de maldade:

A maldade não tem por objetivo o sofrimento do outro em si, mas nosso próprio prazer, em forma de sentimento de vingança ou de uma mais forte excitação nervosa, por exemplo. Já um simples gracejo demonstra como é prazeroso exercitar nosso poder sobre o outro e chegar ao agradável sentimento da superioridade. (2005, p. 73).

Apesar do singelíssimo com que Stanley Kubrick trabalha as noções básicas de pena, o tratamento realizado pelo diretor acerca do indivíduo infrator e sua relação com o aprisionamento é poderoso para refletir sobre as questões da punição. Segundo Michel Foucault (2012), a função das penitenciárias sob os detentos está engajada na premissa de “treinar seus corpos, codificar seu comportamento contínuo”, sendo que o “Método Ludovico” vai além: propõe a administração, desconstrução do corpo e da mente do criminoso. Será dessa vez, então, a metáfora entre o aprisionamento, que tenta buscar a “cura” nos criminosos, inferindo a eles próprios pelo adestramento dos seus corpos, uma solução? Em Foucault, acerca das iniciações da prisão do indivíduo, onde são retornadas mais a frente com as conceituações das disciplinas incessante e despótica, ele destila:

Mas a obviedade da prisão se fundamenta também em seu papel, suposto ou exigido, de aparelho para transformar os indivíduos. Como não seria a prisão imediatamente aceita, pois se só o que ela faz, ao encarcerar, ao retrainar, ao tornar dócil, é reproduzir, podendo sempre acentuá-los um pouco, todos os mecanismos que encontramos no corpo social? (2012, p. 219).

O tornar “dócil” está ligado ao desenvolvimento de modificação da psicologia do indivíduo, produzindo o sofrimento através da solidão a reflexão desse sujeito sobre as atitudes criminosas. O “Método Ludovico” não aprisiona, mas sim executa o indivíduo. Não do corpo, mas da mente, que logicamente leva à modificação física. Ora, o filme clássico de James Whale, “Frankenstein” (*idem*, 1931), é exemplo marcante em um procedimento contrário ao exemplificado. O filósofo prossegue:

Não é portanto um respeito exterior pela lei ou apenas o receio da punição que vai agir sobre o detento, mas o próprio trabalho de sua consciência. Antes uma submissão profunda que um treinamento superficial; uma mudança de “moralidade” e não de atitude. (FOUCAULT, 2012, p. 225).

O aprisionamento está ligado à mortificação do indivíduo como pessoa, sendo ela um produto da cultura, que trilhou um processo urgente de influências na sua vida social (DURKHEIM, 1975). Portanto, a prisão não concorre a uma categoria de aculturação, resulta mais em uma etapa primária de acontecimentos que vão ligar este indivíduo a uma vivência, depois de ser solto, inovadora; calcula-se, entretanto, uma resposta direta de que ele poderá cometer mais crimes. O “Método Ludovico” é mais impactante que o aprisionamento, do que a aculturação, pois não existe simbiose do indivíduo velho com o *indivíduo novo*. Repensando a proposta do “Método Ludovico” com o conceito de aprisionamento por Goffman, o sujeito impedido de liberdade está mais para retornar ao crime do que se retaliar de sua constituição moral, sabendo que essa é mais profunda e complexa:

O novato chega ao estabelecimento com uma concepção de si mesmo que se tornou possível por algumas disposições sociais estáveis no seu mundo doméstico. Ao entrar, é imediatamente despido do apoio dado por tais disposições. Na linguagem exata de algumas de nossas mais antigas instituições totais, começa uma série de rebaixamentos, degradações, humilhações e profanações do eu. O seu eu é sistematicamente, embora muitas vezes não intencionalmente, mortificado. Começa a passar por algumas mudanças radicais em sua *carreira moral*, uma carreira composta pelas progressivas mudanças que ocorrem nas crenças que têm a seu respeito e a respeito dos outros que são significativos para ele. (GOFFMAN, 2013, p. 24).

Vê-se, então, a diferenciação entre as duas categorias de tratamento de prisioneiros, visionados no filme: enquanto o “Método Ludovico” impossibilita a reconstrução do Eu, o aprisionamento mortifica esse mesmo impasse moral. Dentre as deliberações defendidas sobre o indivíduo e sua subjetividade e a prisão como ferramenta de moralização, “Laranja Mecânica” é produto cabível a alavancar discussões demoradas, quando observadas sob o dossel de sua encantadora metalinguagem audiovisual.

## 7 CONCLUSÃO

O filme, em síntese, elabora um tratamento das questões que envolvem as instituições da família (as relações familiares de Alex antes e depois de ser preso), da política (a cínica declaração das autoridades compatíveis com qualquer método que evoque uma solução para a criminalidade), da ciência (posta como um campo perigoso), da religião (a

desapropriação das sensações determinadas como humanas) e do jurídico (qual regra baliza a circunstância de solução moral para um criminoso), dentre outras.

A herança cinematográfica deixada por “Laranja Mecânica”, além da construção técnica e filosófica, é a prova de uma adaptação possível do tema de crime e punição, traduzindo delito e aprisionamento. Outros títulos de igual importância figuram na cinematografia do gênero, a exemplo de “Papillon” (*idem*), de 1973, “O Expresso da Meia-Noite” (*Midnight Express*), de 1978 e “Um Sonho de Liberdade” (*The Shawshank Redemption*), de 1994. “*A Clockwork Orange*”, assim, é uma obra que se sustenta por ser original, apesar de ser uma adaptação de uma obra literária, autoral e repleta de inquietações (leiam-se dúvidas a serem pensadas) aos espectadores. Aliás, poucos diretores foram tão completos como Stanley Kubrick o foi, mas diferentemente desses poucos, suas obras, e esta em específico, não é superior ao seu realizador: são eles igualmente grandes.

## 8 REFERÊNCIAS

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. Tradução de Maria Isaura Pereira Queiroz. 7. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 40. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAÇASHIMA, Edilson Atsuo. **A Questão da “Violência” no Cinema de Stanley Kubrick**. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-03062008-151100/pt-br.php>>. Acesso em: 17 abr. 2014.