

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA-UEPB  
CENTRO DE HUMANIDADES “OSMAR DE AQUINO”  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
COMPONENTE CURRICULAR: TCC**

**AS “LARANJAS MECÂNICAS” DE BURGESS E  
KUBRICK: ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA DO  
PERSONAGEM ALEX DELARGE - DO ROMANCE AO  
FILME**

**RONY HÉRISON VALÉRIO COSTA**

**ORIENTADOR: Me. AURICÉLIO SOARES FERNANDES**

**GUARABIRA**

**2014**

RONY HÉRISON VALÉRIO COSTA

**AS “LARANJAS MECÂNICAS” DE BURGESS E  
KUBRICK: ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA DO  
PERSONAGEM ALEX DELARGE DO ROMANCE AO  
FILME**

Monografia apresentada ao curso de licenciatura em Letras, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de graduado em Letras (Inglês/Português).

**Orientador: Me. Auricélio Soares Fernandes**

**GUARABIRA**

**2014**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

C8371 Costa, Rony Herison Valério  
As "Laranjas mecânicas" de Burgess e Kubrick: [manuscrito]  
: estética da violência do personagem Alex Delarge - do romance  
ao filme / Rony Herison Valerio Costa. - 2014.  
54 p. : il. color.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2014.  
"Orientação: Prof. Ms. Auricélio Soares Fernandes,  
Departamento de LETRAS".

1. Violência. 2. Literatura. 3. Cinema. I. Título.

21. ed. CDD 801.959

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA-UEPB  
CENTRO DE HUMANIDADES "OSMAR DE AQUINO"  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

BANCA EXAMINADORA

Auricélio Soares Fernandes

**Prof. Ms. Auricélio Soares Fernandes**

**(Orientador)**

Eveline Alvarez dos Santos

**Profa. Ms. Eveline Alvarez**

**(UEPB)**

Rosângela Neres F. Silva

**Profa. Dra. Rosângela Neres**

**(UEPB)**

Guarabira, 11 / 12 / 14

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer primeiramente ao grande e bondoso Deus, que me permitiu estar cumprindo mais uma etapa da minha vida acadêmica.

Agradeço ao meu orientador Auricélio Soares Fernandes, que com paciência me conduziu no processo de composição desta monografia desde o seu início, e que ao longo de 1 ano e 2 meses de orientação me ajudou a desenvolver esta análise. Sua personalidade forte e amor pela literatura me motivaram nos momentos mais difíceis do estudo. E principalmente por sempre ter sido atencioso e dedicado ao meu sucesso acadêmico, fica o agradecimento.

Também agradeço aos professores que fizeram parte dessa caminhada na graduação, como Flávio Ferreira, Monaliza Rios, Haroldo Queiroga, Suênio Stevenson e especialmente à querida professora e amiga Eveline Alvarez. Aos colegas de turma, Gilayne Ferreira, Robson Ribeiro, Francisco Cesar, Salustino Alex, Gilvaneide Silva, Gernilan Barros e Jessica Joanna que ao longo desses 4 anos compartilhei os sabores e dissabores da graduação e com os quais formei laços de amizade que foram fundamentais para meu crescimento intelectual no curso de letras.

Quero agradecer a minha família, minha mãe Rosimares Costa, meu pai Hermano Costa e minha irmã Hévilla Costa que sempre estiveram dispostos a colaborar e apoiar minhas decisões desde a escolha pelo curso de Letras até as decisões tomadas no fim da graduação. Agradeço também a minha doce namorada Nysmaella Claudino que esteve o tempo todo ao meu lado nesses últimos passos da licenciatura, dando o ombro amigo e acreditando no meu sucesso.

Finalmente quero agradecer aos meus amigos, Neno Ribeiro, Amanda Galdino, Cayo Pereira, Reyvid Felipe, Jocykleber Meireles, Camylla Mohara, Itamar Santos, Ana Caroline e Ana Carla, por sempre acreditarem no meu potencial e por sempre terem sorrisos e boas histórias para compartilhar no meu processo de crescimento pessoal.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal abordar uma comparação da violência social e psicológica no romance *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess e no filme homônimo de Stanley Kubrick. Assim, buscamos analisar principalmente as ações do personagem Alex e da violência que o cerca, com base nos estudos de autores como Foucault (1975), Clastres (1980) e Andrade (2007), em ambos romance e adaptação fílmica. Para isso, recorreremos à teorias do dialogismo de Bakhtin, a partir dos estudos de Faraco (2009) para estabelecer relações de divergência e convergência entre as obras supracitadas, estabelecendo categorias para analisar o personagem, a partir do ambiente, do meio social e do seu ponto de vista nos três momentos do romance, focando as duas fases onde a violência é mais explorada, tanto no livro quanto na obra cinematográfica, delimitando os momentos basilares da exposição de atos violentos, remontando as cenas do romance ao cinema.

**Palavras-Chave:** Violência, Literatura, Cinema.

## ABSTRACT

This work aims to raise a comparison of the social and psychological violence in the novel *A Clockwork Orange* by Anthony Burgess and the eponymous film by Stanley Kubrick. Thus, we sought mainly analyze the actions of the character Alex and violence that surrounds them, based on writers like, Foucault (1975), Clastres (1980) e Andrade (2007) in both novel and movie adaptation .For this, we turn to dialogism theories of Bakhtin, from studies of Faraco (2009) to establish relationships of divergence and convergence of the above works, establishing categories to analyze the character from the environment, the social environment and their views on the three moments of the novel, focusing on the two phases where violence is explored further in both the book and the film work, defining the basic moments of exposure of violent acts, reassembling the scenes of the novel to the movies.

Key-Words: Violence, Literature, Cinema

## SUMÁRIO

### Introdução

I.	<b>Capítulo I</b> .....	09
1.1	Contextualização e Histórico das Obras.....	09
1.2	A Violência e as Obras.....	14
1.3	Aspectos da violência e o comportamento da personagem Alex.....	18
1.4	Dialogismo e Adaptação Fílmica.....	23
II.	<b>Capítulo II</b> .....	27
2.1	A Obra de Burgess.....	27
2.2	Alex Delarge: o Personagem e a Obra.....	29
III.	<b>Capítulo III</b> .....	33
3.1	<i>Laranja Mecânica</i> – Do romance ao filme: convergências e divergências.....	33
3.2	A Transposição da Violência do romance de Burgess ao filme de Kubrick.....	37
	<b>Considerações Finais</b> .....	51
	<b>Referências</b> .....	53



*É tão inumano ser totalmente bom quanto totalmente mau. O importante é a escolha moral. O mau tem que existir junto com o bem, de modo que a escolha moral possa existir. (Anthony Burgess)*

## INTRODUÇÃO

A violência é o principal tema abordado em *Laranja Mecânica*, romance e filme, que focam no personagem Alex Delarge, delinqüente juvenil que acompanhado de seus *druguis*, se drogam, roubam, espancaram e cometeram estupros e outros atos de violência num meio social que passava a conviver com gangues desse tipo, na qual nem o governo e nem a polícia conseguiam impedir a violência.

A gangue em evidência no romance é comandada por Alex, que no decorrer da história se mostra um enfrentador do Estado, se opondo a todos através da agressão, e o meio que o jovem encontrou para expressar sua revolta. Andrade (2007) explica que nós podemos conscientemente e racionalmente prever um fim para a agressão para destruir o outro, ou o mal, ou seja, Alex se torna um produto do meio violento que vive.

Mas a violência no romance chega ao seu ponto crucial no momento em que Alex é pego pela polícia em uma de suas invasões e espancamentos e é enviado para a prisão, sendo posteriormente recrutado para ser cobaia em um tratamento para condicionamento de delinquentes que tem como objetivo reintegrá-los à sociedade, depois de tratados, tendo assim, aversão às antigas práticas de violência que uma vez os mesmos causaram.

Alex é exposto à violência psicológica e até mesmo física em diversos momentos do romance, colocando-o mais uma vez como o principal opositor da política do governo. Simion (2013) explica que o objetivo do Estado é tirar a liberdade de escolha que se tem cada um, sendo para o bem ou para o mal.

Assim, nosso estudo pretende comparar a violência no romance de Anthony Burgess e no filme de Stanley Kubrick, no qual tornará mais explícito os casos de problemas sociais abordados no romance e do protagonista Alex Delarge.

O trabalho foi dividido de modo que fosse possível explicar a importância das obras em suas épocas, passando por um estudo sobre a violência que é fundamentado em obras que tratam da violência e da cultura, de estudiosos como Andrade (2007) e Faulcault (1975). Ainda vemos a análise do romance e do seu personagem principal inserido no contexto fílmico a partir da teoria de Jakobson (2007) e com base nos estudos de diálogo entre cinema, literatura e metaficção de Bazin (1991), Faraco (2009) e Hutcheon (2013).

# CAPÍTULO I

## 1.1 Contextualização e histórico das Obras

A violência é o principal tema e objeto de crítica em *Laranja Mecânica*, seja ela para desvalorizar ou enaltecer o filme. A história ao sair do romance de Anthony Burgess para a adaptação cinematográfica de Stanley Kubrick, ganhou ainda maiores proporções no que diz respeito a aspectos sociais, culturais e políticos. Aspectos que são por si só geradores de nossa discussão, mas que acrescidos pela violência do romance, interpretada no filme, são objetos de crítica a uma sociedade conservadora. O filme foi aclamado como uma provocação aos políticos e ao sistema capitalista que começava a dominar a sociedade no começo dos anos 1970, e além das gangues que se multiplicavam na Europa, após o filme, muitos críticos classificaram a obra cinematográfica de “incentivadora à violência”:

O filme inicialmente dividiu críticos em 1971. Enquanto alguns [...] elogiaram o filme como um provocador cinematográfico (quando se fala em ‘provocador’ é a liberdade expressada a partir da violência gratuita exibida nas obras. Quem lê ou assiste também tem a liberdade de escolha entre o que é o bem ou o mal na estória); outros críticos acusaram o filme de misantrópico e misoginótico de um endosso da política de extrema direita. Fora do mundo dos críticos de cinema, o filme foi visto por muitas figuras públicas como uma potencial ameaça à ordem pública. A violência sexual extremamente estilizada no filme foi, durante algum tempo, julgada como a causa de uma série de crimes *copycat* no Reino Unido. Gangues de homens envolvidos em atos de violência sexual. Recitando muitas vezes trechos do filme para suas vítimas<sup>1</sup>(BRADLEY, 2013 – *tradução nossa*<sup>2</sup>).

O clima distópico que rodeia *Laranja Mecânica* colabora ainda mais para que a opressão e violento filme transmitam uma sensação de angústia para o público que vê cenários e elementos futuristas, que contribuem para o clima apocalíptico que se intensifica no momento em que o protagonista Alex passar a ser a vítima da violência

---

<sup>1</sup>The film initially divided critics in 1971. While some film critics praised the film as a technically dazzling and thematically daring piece of cinematic provocation, other critics accused the film of everything from misanthropy and misogyny to an endorsement of extreme right politics.<sup>1</sup> Outside the world of film critics, the film was seen by many public figures as a potential threat to public order. The extremely stylized sexual violence of the film was, for a time, judged as the cause of a series of copycat crimes in the UK. Gangs of men engaged in acts of sexual violence often recited lines from the film to their victims. Acessado em 10 de fevereiro de 2014, às 22:15. (<http://oneplusonejournal.co.uk/2013/03/03/out-of-the-archive-re-interpreting-the-violence-of-a-clockwork-orange-by-greg-scorzo/>).

<sup>2</sup> Todas as traduções feitas do inglês ou outros idiomas presentes ao longo desse trabalho serão de autoria do próprio autor.

do estado. Apesar da crítica majoritariamente negativa, o filme obteve altos índices de bilheteria. A falta de escrúpulos do personagem de Malcom McLaren (que no filme interpreta o personagem de Alex), substituída pela força moralista do governo que desafia o livre arbítrio do protagonista é um dos maiores exemplos de violência na história.

A maior parte da recepção crítica indiretamente julgou o filme como um tratamento psicológico aos espectadores que o assistiam, que se choca ou se sensibilizam com a condição do personagem que passa de repugnante a mocinho. O jogo psicanalítico de certo e errado em relação à violência traz conflitos mentais aos que buscam compreender o sentido da violência em *Laranja Mecânica*. Quando se lê o romance ou se assiste ao filme, a violência física é o fator que chama mais a atenção, porém a ideia de dominação, de uma violência que vem a partir do controle das ações das pessoas, pode também ser considerada o maior intensificador na história.

Enquanto *Laranja Mecânica* se tornou um grande sucesso de bilheteria nos EUA e ganhou muitos elogios da crítica, também recebeu várias críticas por sua descrição explícita da violência e sexo e para o que foi percebido como sendo a ausência de uma estrutura moral para essas representações, e na pior das hipóteses, uma celebração do protagonista amoral do filme (DIRKS 2011).<sup>3</sup>

A década de 1970 foi de grandes e inovadores experimentos, com os movimentos de classe, culturais e as novas possibilidades que o cinema e as artes davam de um modo geral eram propícios para a busca de novos desafios pelos escritores e cineastas.

[Aquela] década se tornou um ponto alto na criatividade da indústria cinematográfica dos EUA. Restrições à linguagem, conteúdo adulto, sexualidade e violência haviam normas, e esses elementos se tornaram mais difundidos. O movimento hippie, o movimento dos direitos civis, o amor livre, o crescimento do rock and roll, mudando os papéis de gênero e uso de drogas, certamente teve um impacto.”  
(Idem)<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> While *Clockwork Orange* became a box office hit in the US and won critical acclaim, also received various criticisms for its explicit description of violence and sex and what was perceived as the absence of a moral framework for these representations, and at worst, a celebration of amoral protagonist of the film. Fonte: 1970's FilmsHistory. <<http://www.filmsite.org/70sintro.html>> Acessado em 25 de julho de 2014 .

<sup>4</sup> the decade became a creative high point in the US film industry. Restrictions on language, adult content and sexuality, and violence had loosened up, and these elements became more widespread. The hippie movement, the civil rights movement, free love, the growth of rock and roll, changing gender roles and drug use certainly had an impact. Acessado em 25 de julho de 2014 <http://www.filmsite.org/70sintro>.

Diversos acontecimentos sociais da sociedade da época contribuíram para a relação do filme com a violência e a distopia: a guerra do Vietnã, o escândalo de Watergate e os crescentes índices de uso de drogas. Assim, iniciou-se de maneira mais ampla o negócio dos filmes violentos em Hollywood. Um dos diretores pioneiros a tratar de violência juvenil foi Roger Corman, como quem Kubrick trabalhou na produção de filmes focados em adolescentes delinquentes como *Teenage Doll* (1957) e *Sorority Girl* (1957). *Laranja Mecânica* teve problemas com parte da crítica cinematográfica por seguir por um linha distinta dos moldes do cinema de Hollywood, que tratava da busca mais intrínseca do ser humano. Nos anos 1970 esse novo processo iniciava uma nova forma de ver o cinema retratando a vida social das pessoas, buscando expressar a face da sociedade moderna.

A contra-cultura da época influenciou Hollywood para ser mais livre, a assumir mais riscos e experimentar, os jovens realizadores diretores foram criadores. Com profissionais antigos de Hollywood e os magnatas de estilo antigo morreram e uma nova geração de cineastas surgiu. (Ibid.)<sup>5</sup>

No início da narrativa o personagem Alex é caracterizado como um indivíduo livre de pensamento e de atos no seu início: ele é um jovem que age por impulso, sendo transgressor de modo que segue seus instintos de deleite. Mas no decorrer da história ele é transformado em um “robô” que só fará o que lhe foi forçado a aprender, tornando-o uma pessoa completamente diferente daquela do começo da história. Alex, posteriormente é retratado como um ser aprisionado a sentimentos e repulsas que nem ele mesmo compreende, se desvinculando de seu ideal libertário. Até hoje podemos considerar a violência social em *Laranja Mecânica* como um tema norteador a ser abordado. O filme transpassa cenas de surtos de violência entre jovens a partir de decisões políticas, no mínimo controversas, que são estopins para situações extremas.

---

<sup>5</sup>The counter-culture of the time had influenced Hollywood to be freer, to take more risks and to experiment with alternative, young film makers, as old Hollywood professionals and old-style moguls died out and a new generation of film makers arose. 1970 Films History. Roger Corman ("King of the B's"), and A New Generation of Maverick Directors: "Movie Brats. Acessado em 25 de julho fevereiro. <http://www.filmsite.org/70sintro.html>

Por outro lado, Anthony Burgess, o autor da romance que aqui analisamos, era conhecedor e escritor de vários temas desde estéticas literárias, o processo de formação da literatura, além de diversos romances como “*Time for a Tiger*”, “*A Sinfonia de Napoleão*”, “*Poderes Terrenos*” (o grande romance de sua carreira), “*A Laranja Mecânica*”, além da biografia “*You’ve Had Your Time*”. Em *Laranja Mecânica*, escrito em 1974, o autor apresenta um romance forte, cheio de críticas e temas polêmicos e mesmo que a fama nunca o tenha envaidecido, a linguagem direta e forte do romance, lhe trouxe notoriedade, o que foi ainda mais enaltecida depois da adaptação para o cinema por Kubrick em 1971:

‘A Laranja Mecânica’, conto moral anti-utópico sobre a violência adolescente narrado em *nadsat*, uma combinação gírica de inglês e russo. O livro tornou-se infame quando o diretor Stanley Kubrick embargou sua própria adaptação para o cinema (SUTHERLAND, 2008, pg. 443).

Quando falamos em Stanley Kubrick, falamos em uma figura caricata do cinema e da cultura pop, com seus *closes*, *zooms* e fotografias singulares. Na juventude chegou a ser fotógrafo. Seu estilo único misturava ideias europeias com o novo grupo de diretores de Hollywood como Scorsese e Coppola, ideias essas que eram apresentadas a partir de sua própria visão de sentido, assim como ele explica a seguir:

Uma das coisas que sempre achei extremamente difícil depois de acabar um filme é quando um escritor ou um crítico me perguntam: “o que é que procurou dizer com este filme?” E sem querer parecer demasiado convencido ao usar esta analogia, gostava de recordar o que T.S. Eliot responde a alguém que lhe perguntou – creio que foi sobre o *The Waste Land* – o que queria dizer com o poema. Ele responde: ‘Querida dizer o que disse’. Se quisesse dizê-lo de maneira diferente, tê-lo-ia feito. (DUCAN, 2003, p. 12.).

A abordagem de Stanley Kubrick da linguagem fílmica é distinta das regras usadas normalmente no cinema, talvez por esse motivo o diretor produziu diversas adaptações de romances tão respeitadas. “Ele nunca se interessou em fazer de acordo com as regras dos estúdios. A subversão de Hollywood começou com seus filmes que gradualmente afetaram sua forma” (KROHN, 2010, p. 10).

Kubrick é aclamado por filmes marcantes de valor estético, social e cultural como “*Killer’s Kiss*”, polêmicos como “*Lolita*”, a viagem filosófica de “*2001: Odisseia*

no Espaço”, o agonizante “O Iluminado”, além do objeto estudado nesse artigo: o violento “A Laranja Mecânica”. A estética de Kubrick é percebida claramente na experiência cinematográfica de paralelismo que acontece em “2001: Odisséia no Espaço” e em “Laranja Mecânica” nos quais imagem e som se convergem para um alinhamento, com a intenção de criar cenas que possam ser explicadas por imagens. Muitos dos seus filmes têm grandes pausas nos diálogos, enfatizando a música ou som da cena.

*Laranja Mecânica* é uma obra que possibilita várias interpretações. Quando Kubrick produziu o filme, buscou fazer uso de grande parte dos elementos do romance de Burgess, como contextos de linguagem, pois a dificuldade de usar palavras tão diferentes como as faladas em *nadsat* fez com que o diretor tivesse que seguir os diálogos do livro: “E foi lá que encontramos aquilo que tanto procurávamos, uma brincadeira malenk<sup>6</sup> para começar bem a noite. Era um velho<sup>7</sup> estilo professor aloprado, de óculos e rot<sup>9</sup> aberta no ar frio da noite<sup>10</sup>” (BURGESS, 1962, p.7).

Vemos aqui o mesmo trecho no filme:

Se tinha uma coisa que eu não suportava era um bêbado velho e imundo uivando as canções sujas de seus ancestrais e arrotando o que cantava como se tivesse uma velha orquestra em suas entranhas fétidas e imundas. (KUBRICK, 1971, p. 2).

Questões relacionadas à política, à sociologia e à filosofia fazem parte da estética que Stanley Kubrick, que buscava estímulo nos fatos atuais da sociedade. Muitas guerras envolvendo os Estados Unidos estavam acontecendo enquanto o diretor produzia seus filmes. Na obra *Laranja Mecânica* uma sociedade futura é retratada com os resquícios de guerras que ocorreram antes, assim como Kubrick afirma em uma entrevista:

Uma das atrações das histórias de guerra ou das histórias policiais é que proporcionam uma oportunidade quase única de confrontar o indivíduo ou a nossa sociedade contemporânea com uma sólida estrutura de valores aceitos, da qual a audiência se torna totalmente consciente e que pode ser utilizada como um contraponto à situação

---

<sup>6</sup> Pequeno, pouco;

<sup>7</sup> velho

<sup>8</sup> velho

<sup>9</sup> boca

<sup>10</sup> noite

individual e emocional do homem. Além disso, a guerra atua como uma espécie de estufa para a reprodução forçada e rápida de atitudes e sentimentos. As atitudes cristalizam-se e vêm à superfície. O conflito é natural, mas pareceria forçado ou, pior ainda, falso, se tivesse sido introduzido quase como um artifício numa situação menos crítica (DUCAN, 2003, p. 11).

As afirmações de Paul Duncan corroboram com a ideia que Stanley Kubrick usou o contexto social do mundo para imaginar uma sociedade fictícia, mas que ao mesmo tempo é influenciada pelos mesmos problemas.

## 1.2 A Violência e as Obras

*A violência seria a agressão instintiva exercida no mundo civilizado. Talvez o mais correto, por já estarmos no mundo da cultura, seria dizer que a violência é a concretização da agressão instinto/pulsional<sup>11</sup> (ANDRADE, 2007, p.28 - grifos meus).*

A dor, a humilhação e a violência retratada na obra *Laranja Mecânica* é conceituada em dois momentos distintos: a praticada pelo protagonista do romance Alex Delarge e a sofrida pelo mesmo no segundo ciclo de acontecimentos da história, ao qual será abordado mais profundamente na sequência dos capítulos.

Alex como gerador da violência física enxerga arte em seus atos, como na ida a casa do velho escritor:

Então tudo ficou tipo assim meio quieto e nós ficamos cheios tipo assim meio de ódio, então quebramos o que havia para ser quebrado – máquina de escrever, lâmpada, cadeiras – e o Tosko, era típico do velho Tosko, apagou o fogo com sua água e já ia esterçar no tapete, porque papel de sobra havia, mas eu disse não. – Fora foraforafora – eu uivei. O velho escritor e sua jina não estavam realmente lá, ensanguentados, rasgados, fazendo barulhos. Mas sobreviveriam (BURGESS, 1962, p. 26).

Este prazer no ato de violência é analisado pela psicanálise como algo inerente ao ser humano. Segundo Freire (1984) cabe a cada um delimitar seus instintos inconscientes para ter condições de se construir uma sociedade:

---

<sup>11</sup>Segundo Lédio de Andrade, Instinto: Entende-se que há de ser todo o comportamento hereditariamente fixado, filogeneticamente adquirido, comum ou idêntico a todos os membros de nossa espécie. Pulsão: seria de uma forma geral, uma força psíquica que faz o organismo se direcionar em determinado sentido. É o princípio da ação motora, independente da vontade psíquica consciente. ANDRADE, Lédio. **Violência: Psicanálise, Direito e Cultura**. Millennium, 2007, 28 pg.



Esta banalização da violência é, talvez, um dos aliados mais fortes de sua perpetuação. Resignado a ideia, inculcada pela repetição do jargão de que somos ‘instintivamente violentos’, o homem curva-se ao destino e acaba por admitir a existência da violência, como admite a certeza da morte. A virulência deste hábito mental é tão daninha e potente que, quem quer que se insurja contra este preconceito, arrisque-se a ser estigmatizado de ‘idealista’, ‘otimista ingênuo’ ou ‘bobo alegre’. Contudo uma coisa é procurar negar a persistência da violência na esfera da interação humana, outra coisa é fazer da violência um ‘destino biológico’ do homem ou do princípio e o fim de seu ‘destino’ psíquico, social ou cultural (Idem, ibidem, p.18).

Podemos entender que a violência tem uma importância crucial na história da humanidade, mas não chega a torná-la algo natural, pois como está ligada à cultura como fator de existência; os processos sociais têm tanto o poder de criá-la como de extingui-la. “Não existe um ‘instinto de violência’. O que existe é um instinto agressivo que pode coexistir perfeitamente com a possibilidade do homem desejar a paz e com a possibilidade do homem empregar a violência”(Idem, ibidem, p.35).

Esse instinto é um estado pessoal de crise em que cada indivíduo pode vir a encarar estando em meio a uma guerra, seja ela social ou pessoal. Lawrence e Karim (2007, p. 6) afirmam que “a violência é sempre mediada por indivíduos, que desafiam a noção de que a violência é intrínseca a condição humana ou a estrutura social”. Quando se trata de uma violência praticada por um grupo ou uma instituição, este ato violento pode afetar pessoas indiretamente envolvidas e de diferentes formas.

Incorporou-se igualmente nas práticas informais, pertencentes ao campo dos acordos tácitos da vida cotidiana, que não são explicitadas em nenhum código, mas gozam do aceite das pessoas nas suas interações sociais, adquirindo a invisibilidade do que é “natural” ou habitual, mesmo na esfera das instituições criadas para defender a lei(ZALUAR, 1999)<sup>12</sup>.

A lei criada para defender o estado busca uma verdade justa para privar qualquer postura violenta, mas não é clara ao implementar seus métodos de correção. Segundo Foucault (1975), chegará o dia em que a singularidade dessa verdade judicial parecerá escandalosa, como se a justiça não tivesse que obedecer as regras da verdade comum. Mas não devemos esquecer que essas exigências formais da prova jurídica eram um modo de controle interno de poder absoluto e exclusivo de saber.

---

<sup>12</sup>Fonte: ([http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000300002&script=sci_arttext).) Acessado em 05 de agosto de 2014

O estado apesar de ser o responsável pelas políticas de bem-estar do povo, usa a violência e as guerras armadas para matanças, o que causa novas políticas de miséria, o que se pode perceber o poder de monopolizar a situação de uma sociedade, e quando se trata de política, “a violência tem um papel crucial (...) Em primeiro lugar, o recurso à violência é um traço característico do poder político ou do poder do Governo” (BOBBIO, 1986. p. 1291-1295). Violência essa praticada por instituições federais são consideradas fórmulas não apenas de punição, mas também de correção do indivíduo transgressor, correção esta que segundo Andrade (2007) não é possível visto que em face de grande perigo ou dor não existe possibilidade de alguém ser de fato corrigido. Assim:

Em toda relação social de governo e povo a violência está enraizada. O estado como maior instituição criada, até o momento na história da humanidade, encontra-se umbilicalmente unido a violência . Esta pode ser adjetivada como legítima, nos casos legalmente previstos; ou como ilegítima, nas demais hipóteses. Mas a violência existe como fato concreto nas relações estatizadas (p.18).

A guerra é sempre o principal artifício de um estado ameaçador ou ameaçado; a violência sempre fez parte de momentos de aflição e mudanças radicais em especial no século XX, como revolução Russa, a guerra civil na Espanha, duas guerras mundiais entre outros conflitos, nos quais o interesse do estado esteve ligado ao sofrimento da sociedade. Mesmo depois desses acontecimentos os atos violentos em grupos e gangues nas cidades só aumentaram.

Skjørestad(2010) diz que a retribuição do método de disciplina violento do estado é o poder, pois tudo que partir da violência no governo vai gerar problemas em outras instâncias do poder, uma vez que o estado é violento o sistema prisional deve ser eficiente para suportar problemas relacionados ao amparo a essas instituições também as quais Foucault (1975) explica que

Essas instâncias múltiplas, por sua própria superabundância, se neutralizam e são incapazes de cobrir o corpo social em toda a sua extensão. A confusão torna essa justiça penal paradoxalmente lacunosa. Lacunosa devido às diferenças de costumes e de procedimentos, lacunosa pelos conflitos internos de competência; lacunosa pelos interesses particulares – políticos ou econômicos – que a cada instante é levada a defender; lacunosa enfim devido às intervenções do poder real que pode impedir o curso regular e austero

da justiça, pelos perdões, comutações, evocações em conselho ou pressões diretas sobre os magistrados (p. 77).

Essa lacuna deixada pelo governo nas leis de punição gera inquietação pois não se faz de forma coerente, levando a sociedade a se tornar em alguns casos tão violenta quanto o estado.

Retomando o pensamento de Skjørestad (2010) que segue afirmando que enquanto existir menos tolerância, de modo geral, provavelmente os incidentes violentos só aumentarão. Esses podem ser pequenas revoltas de grupos, gangues, ou mesmo um único indivíduo, que parte de um argumento violento de protesto social para justificar a situação de falta de controle do estado.

Nestes grupos, a coesão pode exaltar-se até o ponto de produzir um clima de profunda fraternidade, no qual os relacionamentos se baseiam numa absoluta igualdade e onde se verificam frequentemente atos de grande nobreza e altruísmo. Esta experiência muitas vezes fez surgir a ilusão, comum nas exaltações da Violência, de que o embate cruento, o banho de sangue, por si mesmo, tem a virtude de gerar o 'homem novo' na base do qual se pode construir uma 'sociedade nova', fundada na igualdade e no desinteresse. Trata-se, porém, de uma ilusão, visto que a fraternidade que se manifesta no curso de um conflito violento é um fenômeno transitório, que se pode realizar somente enquanto permanece um iminente perigo de vida (BOBBIO, 1986, p. 1297-1298).

Por causa de atos instintivos, grupos e indivíduos são julgados todos os dias, na busca de uma correção de forma violenta que muitas vezes causa danos físicos e psíquicos pelos mesmo que deveriam estar intercedendo pelas difíceis situações de conflitos que existem a mais de um século, mas que não se modificam pelo bem-estar que é causado por esses breves instantes de certa justiça que existe nas ações violentas das autoridades.

Semelhante a gravitação dos corpos, uma força secreta nos empurra sempre para nosso bem-estar. Esse impulso só é afetado pelos obstáculos que as leis lhe opõem. Todas as várias ações do homem são efeitos dessa tendência interior (BECCARIA, 1856, p. 119apud FOUCAULT, 1975, p. 100).

O discurso imediatista das políticas públicas é um dos principais causadores dessas situações energéticas, uma vez que é mais simples dominar qualquer pessoa se tendo maior poder físico. O estado se engana ao tentar transformar um cidadão através de violência, alegando ser a melhor forma, como diz Clastre (1980) esta é uma tentativa

de se negar, uma negação positiva. Estes métodos tentam trazer algo interior para fora, suprimindo assim a violência inerente a sua personalidade.

Devem ser criados mecanismos para que ajudem de forma eficaz, com mais proximidade ao verdadeiro problema;

Diminuir o desejo que torna o crime atraente, aumentar o interesse que torna a pena temível; inverter a relação das imensidades, fazer que a representação da pena e de suas desvantagens seja mais viva que a do crime com seus prazeres (FOUCAULT, 1975, p. 102.).

No próximo capítulo vamos analisar as duas obras, objetos do nosso estudo, a partir da violência, a partir das situações vividas por Alex no romance e no filme e os métodos corretivos utilizados pelos governantes para tratar o comportamento e ações violentas do mesmo.

### 1.3 Aspectos da violência e o comportamento da personagem Alex

O caminho para uma sociedade menos violenta é algo que deve ser constante, sem excessos ou falta de qualquer qualidade ou defeito. Esse meio termo é segundo Silva (2009) o caminho para um estado virtuoso ou uma sociedade virtuosa. Tentamos buscar para nossa vida e relações sociais, que é o desejo de nosso ser, o que está ligado ao desejo do meio social em que vivemos. Nas palavras de Alex:

A gente estava com o bolso cheio de *denji*<sup>13</sup>, por isso não havia realmente necessidade, do ponto de vista de *krastar*<sup>14</sup> mais *tia pecúnia*<sup>15</sup>, de dar um *toltchok*<sup>16</sup> em algum *vekio* num beco e *videá-lo*<sup>17</sup> nadar no próprio sangue enquanto a gente contava a pilhagem e dividia em quatro, nem ultraviolar alguma *ptitsa*<sup>18</sup> tremelique de cabelos branquinhos em uma loja e sair *smekando*<sup>19</sup> com as tripas da caixa registradora. Mas, como dizem, dinheiro não é tudo (BURGESS, 1962, p. 4).

O impulso agressivo que estimula Alex e seus amigos está ligado à postura do Estado. No segundo arco capítulo do romance quando o protagonista vai para a cadeia, ele é aprisionado em uma cela superlotada na qual a violência está presente a todo momento. A falta de espaço agrava a situação emocional, assim como Skjørestad (2010)

---

<sup>13</sup>Grana

<sup>14</sup>Roubar

<sup>15</sup>Dinheiro

<sup>16</sup>Golpe, porrada

<sup>17</sup>Observá-lo

<sup>18</sup>Garota

<sup>19</sup>Gargalhando

afirma que em áreas de densa movimentação urbana existem altos índices de crime e distúrbio emocional.

De acordo com Clastres (1980) afirma que pelo o fato de o homem ser uma criatura política e estar ligado tanto a ela, foi se criando assim diversas divisões políticas para a sociedade, entre estas os dominantes e dominados, entre os que sabem e portanto mandam e os que obedecem por não saberem. Este exercício político do poder, se é legítimo ou não, pouco importa para o Estado desde que seja eficaz. O poder é essencial nessa cadeia de atos do chefe político, pois sem o poder não existe um líder, ao invés disso existiria outro operário; “O destino de toda sociedade é sua divisão, é o poder separado da sociedade, é o Estado como órgão que sabe e diz o bem comum a todos, que ele se encarrega de impor” (p. 149).

A partir daí surge uma política de poder capaz de controlar as ações da sociedade de forma mecânica;

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência) (FOUCAULT, 1975, p. 133-134).

Esses corpos “dóceis” citados por Michel Foucault, são corpos que não têm atitude sob a manipulação do governo, que domina seus movimentos de modo que não se pode perceber o sofrimento que os atinge. Só é percebido este sofrer quando se tem uma percepção que os atos que vem sendo cometidos são injustos.

Dejours (1999) afirma que a reação e a própria compreensão de que esses atos são injustos já são uma evolução ao ato passivo e mecânico propiciado pelo Estado que gera as atenuações de reações de indignação.

(...) – Meu papapa disse, tipo assim envergonhado: - Você saiu nos jornais, filho. Disseram que lhe fizeram um grande mal. Disseram como o governo levou você a tentar se matar. E também foi nossa culpa de certa forma, filho. Afinal, sua casa é sua casa, filho. – E minha mama continuava no buábuá e uma cara feia como o diabo(...). (BURGESS, 1962, p. 172).

Na prisão, Alex se torna cobaia de um método ainda em testes, chamado do “Método Ludovico”, que consiste numa tentativa governamental de reorganizar a sociedade utilizando equipamentos tecnológicos em busca de controlar os desejos do indivíduo. Após fortes sessões com o uso do Método, Alex é libertado com fortes efeitos colaterais, tonturas, ânsias de vômito, mas mesmo assim seu tratamento é considerado como uma vitória do estado na luta contra a violência.

Simion (2013) aponta que a aversão desenvolvida à violência e consequentemente suas dores de cabeça e tonturas, não são causadas pelas imagens de violência em si, mas sim pelas injeções seguidamente aplicadas nele enquanto via filmes violentos durante o tratamento.

Enquanto isso, Kumpare (2013) afirma que se antes Alex era uma pessoa fora de padrões, delinquente, mal-educado, irresponsável, agora o Estado apenas conseguiu transformá-lo em um cidadão sem uma verdadeira liberdade de escolhas. Essas características de antes do jovem, apesar de incoerentes e amorais eram o que o formava; agora ele é um ser que não tem opções, servindo apenas de fantoche nas mãos do governo.

Após uma série de infortúnios, Alex Delarge tenta cometer suicídio, mas não obtém êxito, fica hospitalizado e inconsciente, mas quando finalmente acorda os mesmos fomentadores do método que o levaram àquela situação, promovem toda assistência na recuperação, e como afirma Silva (2009), fazem com que o jovem acredite em um futuro promissor.

Apesar do sofrimento mental e das dores físicas que o protagonista sofre, o principal dano se dá na sua mente, ou seja, no psicológico, o que Pierre Bourdieu (1999) vem a chamar de violência simbólica, o qual não se exerce segundo uma lógica, mas é um tipo de ato que deve ser entendido a partir de uma atitude de percepção. Apesar do Estado, tratar esse tipo de tratamento como uma forma de recuperar o infrator, Silva (2013) afirma que não há como conhecer a intenção de uma ação, pois uma boa ação para quem prática, pode causar mal ao outro.

Segundo Bourdieu (1999) a violência simbólica é uma forma de poder exercida sob os corpos que dependem de um apoio de predisposições que afetem as fraquezas psicológicas colocadas em zonas profundas do ser, se efetivando aquém da vontade de quem sofre esse tipo de violência. Ainda, Foucault (1975) afirma que o ataque ao corpo

físico não é o foco nesse tipo de punição, como pode ser melhor explicado na citação a seguir:

Punições menos diretamente físicas, uma certa discrição na arte de fazer sofrer, um arranjo de sofrimentos mais sutis, mais velados e despojados de ostentação, merecerá tudo isso acaso um tratamento à parte, sendo apenas o efeito sem dúvida de novos arranjos com maior profundidade? No entanto, um fato é certo: em algumas dezenas de anos, desapareceu o corpo suplicado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo. Desapareceu o corpo como alvo principal da repressão penal (p. 13).

Alex em momento algum da história parece de fato entender as mudanças das quais está sendo condicionado, apenas suas reações corporais aparentam de fato mudar em face a violência, isso por ele estar passando por uma fase da vida que não permite ser tão simplesmente controlável. O jovem, é um adolescente que está tentando se encontrar com sua personalidade assim como qualquer jovem, ele está numa fase de formação de caráter.

Clastres (1980) explica essa resistência ao método, como se existisse um recuo na possibilidade de uma pessoa ser transformada depois de certa idade, pois o seu mundo de origem não pode ser esquecido completamente.

O que nos faz entender que o *método Ludovico* não é nada mais que um ato violento comandado pelo governo para apresentar para o povo e mostrar que pode resolver os problemas com os infratores de forma educativa. Sobre isso, Andrade (2007) afirma que:

A maior parte do sofrimento provocado pelo homem no mundo não tem sido atribuída a delinquentes, criminosos, anormais ou outras pessoas que rejeitam as normas morais de suas sociedades, mas aqueles que seguiram as normas com diligência, que forma heróis de seu próprio tempo, que tinham a capacidade ou autoridade intelectual para racionalizar as crueldades que cometiam (p. 15).

As consequências de uma sociedade com tantos problemas como a que é exposta no romance e posteriormente filme, é uma geração com crises de identidade e que não tem um real livre arbítrio.

Alex realmente não tem livre arbítrio. Suas ações são realizadas sob a influência do Milk Plus Bar, do Serum 114 e de uma sociedade onde os ricos manipulam e desprezam "as pessoas comuns", que só pode adquirir o bens que são programados para desejar, incluindo as drogas em que são viciados, ou até mesmo os crimes (KROHN, 2010, p. 59)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>Masters of Cinema. Krohn, Bill. Pg 59.

Essa incapacidade em dominar o livre arbítrio é explicada por Kumpare (2013) como uma ação irracional, que a violência só tem a capacidade de ser transgressora quando é feita por uma criatura capaz de raciocinar e quando tem um objetivo específico.

Skjørestad (2010) diz que é possível encontrar dois tipos de violência no romance *Laranja Mecânica*, a usada por Alex e a que o governo usa em Alex, apesar de ambos serem atos violentos o autor se pergunta se realmente são a mesma coisa ou se tem o mesmo interesse.

Ele continua afirmando que a violência só é realmente notada quando os casos extrapolam os limites aceitáveis pela sociedade. Em situações em que a homeostasia<sup>21</sup> das pessoas é violada por algum evento mais significativo do que os que são mais comuns, essa quebra da subjetividade da violência, que está atrelado aos casos violentos do dia-a-dia, causa um desequilíbrio nas intenções do Estado:

(...) Acho que sei quem você é – ele disse. – Se você for quem penso que é, então, meu amigo, você veio ao lugar certo. Não era sua foto nos jornais essa manhã? Você é a pobre vítima daquela horrível técnica nova? Se for, então você foi enviado para cá pela Providência. Torturado na prisão, depois jogado fora para ser torturado pela polícia. Meu coração está com você, pobre, pobre rapaz. – Irmãos, eu não conseguia pronunciar uma *slovo*<sup>22</sup>, embora minha *rot* estivesse escancarada para responder as perguntas dele. – Você não é o primeiro a vir aqui em apuros – ele disse. – A polícia tem predileção em trazer suas vítimas à periferia deste vilarejo. Mas foi providencial que você, que também é outro tipo de vítima, tenha vindo para cá (...) (BURGESS, 1962, p. 154-155).

Alex Delarge passa de vilão à vítima a partir do momento que sofre as consequências das torturas do tratamento. Para Simion (2013), o escritor do romance que acolheu o jovem tem intenções de usá-lo como um objeto de propaganda para criticar o governo e elucidar o povo a partir dos relatos de Alex, usando assim o próprio trunfo do Estado contra ele mesmo.

---

<sup>21</sup>Segundo a Enciclopédia Encarta (2000) é o processo através do qual um organismo mantém as condições internas constantes necessárias para a vida. Aplica-se ao conjunto de processos que previnem flutuações na fisiologia de um organismo, e denomina também a regulação de variações nos diversos ecossistemas, ou do universo como um todo.(Internet, 09/09/2014)

<sup>22</sup>Palavra



#### 1.4. Dialogismo e Adaptação Fílmica

Assim como a própria palavra sugere o dialogismo é o e relação de diálogo que um discurso ou obra artística pode estabelecer com outra (s). Bakhtin (1981) afirma que a transmissão de qualquer espécie é realizada pelo diálogo. Na ficção o personagem tem o poder de se expressar sobre a realidade concreta ou mesmo acerca da uma outra realidade ficcional.

A partir do dialogismo bakhtiniano é possível estabelecer uma relação linguística e cultural entre a obra literária e a obra cinematográfica de *Laranja Mecânica*. Por se tratar de uma obra que dialoga com diversos campos diferentes do meio social e da língua, Stanley Kubrick pôde realizar experiências novas e ousadas. “A nova liberdade para mostrar o sexo e a violência, antes objeto de censura, interessaram Kubrick e influenciaram-no na sua decisão de filmar” (DUNCAN, 2003. P. 134).

Robert Stam(2003), em seus estudos sobre Bakhtin, explica essa relação da seguinte forma:

O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. [...] Em seu sentido mais amplo o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O cinema, nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística (STAM, 2003. P 226).

O dialogismo no cinema vai para além dos diálogos dos personagens, a interação que os personagens têm com a imagem e som são elementos importantes na adaptação:

A locação em Londres foi transformada em um futuro onde a arte pop, que forneceu um pano de fundo para os anos sessenta tornaram-se móveis produzidos em massa e movimentos de moda. Para ver o filme como uma sátira sobre a cultura dos jovens, no entanto, seria de entender mal, mas a resposta do público o tornou um sucesso internacional. (KRON, 2010, p. 53-56).<sup>23</sup>

Apesar de como dito acima, a literatura e o cinema serem formas de arte diferentes e que expressam de forma diferente suas interpretações do mesmo tema,

---

<sup>23</sup>London locations, transformed into a future where the pop art creations that supplied a backdrop for the Sixties have become mass-produced furniture and fashions. To see the film as a satire on youth culture, however, would be to drastically misunderstand the audience response that made it an international success.

ainda a crítica acadêmica e jornalística vêem as adaptações como algo culturalmente inferior. “A travessia do literário para o cinematográfico ou televisivo já foi inclusive chamada de passagem para ‘uma forma deliberadamente inferior’” (NEWMAN, 1985, p. 129).

Para Hutcheon (2011) não há como uma adaptação ser vista de forma positiva uma vez que esse processo se torna uma “vulgarização” da história pela crítica. E mesmo sendo alvo de tanta desaprovação, as adaptações seguem sendo realizadas cada vez mais:

Gostaria de argumentar que parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança. (HUTCHEON, 2011, p 25)

Quando se fala em adaptação de um romance para um filme é anunciado naturalmente a declarada com o livro, e isso é o que Genette (1982) chama de texto em “segundo grau”, criado em conexão com um texto anterior, ou seja, trata-se de uma releitura de uma obra já existente, por tal motivo é que os estudos da teoria da adaptação são estudos de comparação.

Os estudos em conjunto de adaptação e comparação não julgam as diversas forma de expressão a partir da que representa a maior fidelidade ao texto original ou proximidade. A respeito disso Andrew (1980) afirma que:

A escolha de não me concentrar nesse aspecto particular da relação entre o texto adaptado e a adaptação significa que, com efeito, parece haver pouca necessidade de engajamento direto no constante debate sobre os graus de proximidade do “original” que gerou as várias tipologias em torno dos processos de adaptação (p. 10-12).

Mesmo assim muitos diretores ao adaptarem uma peça, romance, conto, apenas reproduzem o que foi escrito. Mas não há só essa intenção por trás do ato de adaptar. Linda Hutcheon segue dizendo que o desejo de apagar as ideias geradas pelo texto original, ou mesmo de questioná-las é também um motivo muito comum para se realizar adaptações. “Em resumo a adaptação pode ser descrita como, um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

A autora diz que a adaptação é derivada, mas não derivativa, que vem depois mas não é secundária em relação ao texto, sendo uma obra que existe sob outra;

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante. (Idem, p. 32).

Um cada vez mais usado com relevância discursiva no contexto artístico nas adaptações fílmicas é a sonoridade. A música que busca se conectar ao texto para que a mensagem do diretor seja passada com mais eficácia. Esse é um dos principais elementos da adaptação de Stanley Kubrick em *Laranja Mecânica*. Bill Krhonnum estudo sobre Kubrick mostra que não apenas a paixão do personagem Alex Delarge por Beethoven, mas em outras cenas a música é usada como um artifício para auxiliar o diretor a explicar a cena que decorre naquele momento como a invasão a casa da senhora que será assassinada por Alex a canção de fundo é “The Thieving Magpie” ou quando o mesmo volta para casa ao sair da prisão onde a recepção dos pais que agora tem um inquilino em seu antigo quarto é embalada por “I’m going to marry a lighthousekeeper”.

Elementos musicais e visuais são formas de complementar a visão imaginária que o público tem: “mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real” (Ibid, pg 35).

Por serem de certa forma revisões extensivas do texto as adaptações são comparadas à traduções. “A transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, ‘reformatação’. E sempre haverá perdas e ganhos” (STAM, 2000, p. 62).

Quando o diretor está envolvido com o texto base a adaptação se torna um processo de tomada de posse da história para si, e a partir disso é modelada conforme a nova visão da obra, desta forma Hutcheon (2011) diz que os adaptadores são primeiro interpretes e só depois se tornam criadores.

Muitas vezes, a intenção de criar uma verta novidade no novo discurso que vai surgir é o propósito principal dos adaptadores:

O propósito pode muito bem ser o de suplantar economicamente e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. (HUTCHEON, 2011. P. 44-45).

Isso nos faz entender que a adaptação não é uma imitação ordinária da obra original, pois a novidade está no que será abordado de novo do texto que já existe; é um processo intertextual para o adaptador e para o leitor ou expectador;

Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação como adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado. É um processo dialógico contínuo, conforme Mikhail Bakhtin teria dito, no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experienciando (STAM, 2000, p. 64).

A experiência que o espectador tem do texto também é influenciada pelo modo de engajamento estimulado segundo a mídia que o reproduz. Por exemplo, em um romance o modo de contar faz o leitor imergir em um mundo ficcional e imaginativo, já no cinema o modo de mostrar faz o espectador adentrar em um universo de percepção do que está sendo visto;

Linda Hutcheon diz que no modo de contar se inicia na imaginação que vai sendo controlado pela leitura de cada frase, nesse modo nós na função de leitores temos o controle da história, podendo parar a leitura a qualquer momento, além disso seguramos o livro em nossas mãos e sabemos quanto falta para que a história se conclua. Já no modo mostrar a estudiosa diz que estamos diante de uma história que sempre segue adiante, passamos a não mais imaginar e sim a ter o domínio da percepção de forma direta ao misturar detalhes e foco.

Apesar das diferenças que existem em contar uma história, alguns teóricos dizem que ao menos em um primeiro nível não há diferença alguma entre textos verbais ou visuais. “Atos comunicativos, expressivos – narração, argumentação, descrição, exposição, e outros chamados ‘atos de fala’ -, não possuem mídia específica, não ‘pertencem’ a uma mídia ou outra”(MITCHELL, 1994, p.160).

## CAPÍTULO II

### 2.1. A Obra de Burgess

Podemos pensar em *Laranja Mecânica* de Anthony Burgess como um romance de estudo psicológico como afirma Simion (2013), que cita a psicologia de modelamento do comportamento humano condicionado por estímulos externos. No livro, o autor parece fazer questionamentos acerca da liberdade de escolha ou da necessidade de criar um indivíduo “bondoso”, pondo em questão o uso de tais métodos condicionais.

Inicialmente é uma história de um grupo de jovens delinquentes, que como outros tantos cometiam atos de roubo, espancamento, estupro, que se drogam e sentem prazer em cometer atos de violência, principalmente por parte de Alex Delarge, o personagem principal do romance. Na terceira parte da história, Alex entende que tudo que fazia nada mais era que uma diversão de momento, algo da juventude e decide que é hora de crescer e tornar-se um homem, e finalmente deixar de lado suas antigas práticas. Esta parte da história é eliminada por Stanley Kubrick na adaptação cinematográfica.

Voltando a primeira parte do romance, apesar de todos do grupo de Alex terem mais ou menos a mesma idade e as mesmas ideologias, em um determinado momento os *druguis* (como Alex chama os amigos) se cansam de sua liderança e armam uma cilada para que o mesmo seja encontrado pelos policiais. A narrativa segue com o protagonista sendo preso pelo assassinato de uma senhora, e em seguida dentro da prisão com ele se voluntariando para o ‘tratamento ludovico’. Um tratamento que leva o nome de um derivativo do nome do músico preferido de Alex, Ludwig Van Bethoven.

Silva (2009) diz que a nomeação do doloroso tratamento Ludovico em relação ao prazeroso ato que o protagonista sente ao ouvir Bethoven é um elemento de ironia usado por Burgess para dar um valor cruel as ações que o Estado toma para tratar Alex.

Anthony Burgess usa o próprio narrador-personagem para intensificar esse momento no romance, como pode ser visto no trecho:

Então reparei, no meio de toda a minha dor e enjoo, que música era aquela que estalava e ribombava na trilha sonora. Era Ludwig van, o último movimento da Quinta Sinfonia, e eu *krikei*<sup>24</sup> como *bizumni*<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Gritei

<sup>25</sup> Louco

quando percebi isso. – Parem! – eu krikei. – Parem, seus sodomitas *graznis*<sup>26</sup> nojentos. É um pecado, é o que isso é, é um pecado sujo e imperdoável, seus *bratchinis*<sup>27</sup>! – Eles não pararam na hora, pois havia somente mais um ou dois minutos de filme. Plebeus sendo surrados e todos cheios de *króvi*<sup>28</sup>, então mais pelotões de fuzilamento, depois a velha bandeira nazista e THE END. Mas quando as luzes se acenderam, aquele Dr. Brodsky e também o Dr. Branom estavam em pé à minha frente, e o Dr. Brodsky disse:

- O que é essa história toda de pecado hein?

- Isso – eu disse, passando muito mal. – Usar o Ludwig van desse jeito. Ele não fez mal nenhum a ninguém. Beethoven só escrevia música. – E foi aí que eu passei realmente mal e tiveram que me trazer uma tigela em forma de rim (BURGESS, 1962, p. 115).

Kumpare (2013) nota que a arte em forma de música está ligada diretamente a essa transição das duas primeiras partes do livro, antes da música clássica ser usada como instrumento de tortura para Alex, é usada para ligar a violência a algo de alguma forma artística:

Os pequenos alto-falantes do meu estéreo estavam todos dispostos ao redor do quarto, no teto, nas paredes, no chão, então, deitado na minha cama sluchando a música, eu estava como que preso numa rede, nas malhas da orquestra(...) Então, irmãos, aconteceu. Ah, êxtase! Êxtase e paraíso. Fiquei deitado inteiramente nagoi virado para o teto, minha gúliver sobre as rukas no travesseiro, glazis fechados, rot aberta em êxtase, sluchando o suco de sons adoráveis (...) Haviaveks e ptitsas, jovens e starres, deitadosno chão gritando por misericórdia, e eu smekava com a boca toda aberta e esmagava seus litsos com minha bota. (Idem, pg. 35 – 36)<sup>29</sup>.

Os estudos sociais e comportamentais foram fundamentais no desenvolvimento que a narrativa tomou. A Europa pós industrial foi o campo adequado para o desdobramento do romance. Kumpare (2013) ainda afirma que Anthony Burgess se inspirou em gangues e na juventude delinquente dos anos 1950 para criar ‘Laranja Mecânica’ e todo o seu universo distópico depois de estudar a violência dos jovens nos últimos anos que antecederam o romance.

## 2.2 Alex Delarge: o personagem e a obra

---

<sup>26</sup> Sujos

<sup>27</sup> Miseráveis

<sup>28</sup> Sangue

<sup>29</sup> Palavras do *nadsat* já traduzidas

Burgess retrata o personagem principal da obra *Laranja Mecânica* em vários aspectos, começando por seu nome ‘Alex’ que sugere ambiguidade, como sugere Simion (2013) ao afirmar que o artigo ‘a’ mais o sufixo ‘lex’ com um significado do inglês que seria de ausência de lei. Entre outros fatores metaficcionalis, como o nome do protagonista, Alex Delarge, que não tem um sobrenome muito comum, pode ser auditivamente confundido com a expressão *The Large* (O Largo ou O Grande).

Menezes (1997) afirma que este sobrenome nos remete ao nome de grandes conquistadores, mas a comparação não é pelo fato de Alex ser um grande conquistador, mas um desbravador de lugares e coisas, que normalmente são amorais, o nome pode remeter a um contexto sexual, como uma expressão imperativa, apresentando assim o seu caráter desde a apresentação de seu nome.

Alex possui um tutor, Deltoid que tenta mantê-lo longe de problemas, mas Alex o despreza, pois segundo ele, o tutor é falso moralista e vingativo e afirma: “Reconheci de cara aquela goloz<sup>30</sup>. Era a goloz de P.R. Deltoid (um naz<sup>31</sup> muito glupi<sup>32</sup>, aquele cara), que chamavam de meu Conselheiro Pós-Correcional, um vek com excesso de trabalho e centenas de sujeitos na sua contabilidade.” (BURGUESS. 1974, pg 38-39).

Alex Delarge é uma figura instável durante o romance, antes sendo o vilão, depois o mocinho, mas essencialmente durante todo tempo sendo o opositor. Bourneff e Ouellet (1976) sugerem que as ações em um romance podem ser opostas ou convergentes e em muitos momentos ambas, porém na novela de Burgess, o protagonista é sempre o opositor, como se quisesse o tempo todo preservar o papel de protagonista e de único com a visão expressa dos fatos.

Para Silva (2009) Alex Delarge separa as outras pessoas de si, a partir de seu próprio código de ética. Georgie, um de seus druguis, que é o grande estimulador da traição ao líder, é completamente o oposto de Alex: mal-educado, covarde e vingativo, e isso é usado para que o protagonista e narrador sempre faça questão de mostrar sua superioridade moral sob todos personagens, como:

- Lamento quanto à dor – disse Georgie, com aspecto muito preocupado. – Deve estar usando muito a gúliver. Dando ordens e disciplinando e coisas assim, talvez. Tem certeza de que a dor passou? Tem certeza de que não vai ficar melhor voltando para a cama? – E todos deram uns sorrisinhos malenks. – Esperem – eu disse. – Vamos deixar as coisas brilhando e reluzindo de claras. Este sarcasmo, se é que

---

<sup>30</sup>voz

<sup>31</sup>idiota

<sup>32</sup>imbecil

posso assim chamá-lo, não lhe cai bem, Ó, meus amiguinhos. Talvez vocês tenham tido uma pequena govoretada<sup>33</sup> pelas minhas costas, fazendo suas piadinhas e coisas do gênero. Como eu sou seu drugui e líder, certamente tenho o direito de saber o que está acontecendo não é? (...)Georgie entrou muito skorre<sup>34</sup> com: - Isto é parte do novo acordo. – Novo acordo? – perguntei. – Que história é essa de novo acordo? Houve muito falar por trás das minhas costas adormecidas, disso não há dúvida. Deixem-me sluchar<sup>35</sup> mais (...) Georgie disse: É questão de quem tem as ideias. Que ideias ele teve? – E manteve seus glazis muito ousados voltados inteiramente para mim (Idem, p. 53).

A busca de ser diferente dos outros torna Alex um transgressor, confrontando os instrumentos midiáticos de massa como a TV, que trazuma ideia de conformidade que Alex não estava de forma alguma disposto a acompanhar. Essa busca é confrontada por um certo interesse por Pete na última parte do romance, quando o encontra depois de todo o tratamento, que Silva (2009) explica que faz parte da etapa de amadurecimento de Alex na vida, como destaca a surpresa em ver o antigo drugui:

Era Pete parecendo assim muito mais velho, se bem que não pudesse estar agora com mais de dezenove e pouco, e estava de bigodinho e uma roupa diurna comum e aquele chapéu [...] “já estou com quase vinte. Idade bastante para ser amarrado e já faz 2 meses. Você era muito jovem e muito atirado, lembra-se?” ‘Bem’, eu estava assim boquiaberto. Desta me recobrar não posso drugui velho. (Ibid, p, 187 – 188)

Em suas falas e até na narração em si, Alex usa diversos elementos narrativos para informar os aspectos do ambiente e de estética do romance que são apresentados para a constituição do objeto em si. Rosenfeld (2011) explica a questão do personagem na ficção da seguinte forma:

Tais aspectos esquemáticos, ligados a seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc. (p. 14).

Esse esquema narrativo usado por Alex também colabora com sua personalidade transgressora, na qual felicidade e violência são expressadas quase da mesma maneira. O personagem usa seus próprios termos e denota uma intenção cômica como no trecho em que ocorre o estupro da mulher do escritor:

---

<sup>33</sup>conversa

<sup>34</sup>rápido

<sup>35</sup>escutar



Ó, meus irmãos, enquanto eu me desvestia e me preparava para o mergulho. Ao mergulhar, sluchei<sup>36</sup> gritos de agonia, e esse vek escritor sangrando que Georgie e Pete estavam segurando quase ficoubizumni<sup>37</sup> de uivar com as slovos mais indecentes que eu já tinha escutado e outras coisas que ele estava inventando na hora (BURGESS, 1962, p. 28).

Em nenhum momento da primeira parte do romance Alex se questiona sobre seus atos e os trata como verdade ou como uma justificativa de seus ideais, o que o leva na segunda parte do romance, a se tornar uma vítima, uma vez que o jovem na figura de narrador não acredita que possa estar enganado.

O termo “verdade”, quando usado como referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam a atitude subjetiva do autor) (...), ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade. (ROSENFELD, 2011, p. 14).

Rosenfeld (2011) explica essa relação com a verdade da personagem na ficção, a realidade é subjetiva e condicionada à intenção do autor que conduz o personagem a desenvolver muitas vezes pensamentos filosóficos relevantes para o contexto da obra.

As visões de um texto através seu narrador são fragmentadas, superando o nosso próprio entendimento, normalmente representam diversas determinações. “De certa forma, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade.” (Idem, p. 32). Para Kumpare (2013), a realidade de Alex narrador/personagem que sabe da natureza maligna de seus atos, e o faz mesmo assim, faz pelo seu papel de transgressor. Depois, nas mudanças de comportamento de Alex, forçadas pelo método Ludovico, é possível ver a ação dessa visão expansiva das orações, uma vez que o objeto de condicionamento do jovem, está diretamente ligado à música e a seu compositor favorito (Ludwig Van Beethoven), presente nos momentos e atos violentos de Alex.

É possível ver a intenção de Alex em repudiar atos de bondade em diversos momentos no texto. “Aqueles horríveis graznibratchni, naquele terrível mesto branco,

---

<sup>36</sup>escutei

<sup>37</sup>louco

tinham me feito isso, me obrigado a precisar de ajuda e bondade e me forçado a dar ajuda e bondade também, se alguém quisesse aceitar.” (BURGESS, p. 162)<sup>38</sup>

Rosenfeld (2011) diz que a ficção é um lugar onde as pessoas não são o objeto principal da atenção do leitor, mas sim o que o texto diz sobre essas pessoas

(...) por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção as suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano.” (ROSENFELD, 2011, p. 35).

Está é a situação que Alex Delarge se encontra em *Laranja Mecânica*, um ser repleto de prazeres excêntricos e opiniões polêmicas em meio às características opacas de uma pessoa comum. Outra forma de perceber o ideal superior do protagonista é a forma de deboche pelas quais Alex trata os demais, como quando fala do ministro, “Então havia outra foto de um vek que eu achava que conhecia, e era aquele tal Ministro do Inferior ou Interior” (BURGESS, 1962, p. 133). Mostrando assim a indiferença dele para com o governo que é representado na figura do ministro de modo conservador, manipulador e ingênuo segundo seus próprios atos e as conseqüências, Alex acaba sendo a personificação da hipocrisia do estado.

Segundo Kumpare (2013) Burgess usa as atitudes de Alex para protestar contra o governo, explicitando a fragilidade do povo em face ao estado opressor, no momento em que o jovem decide se suicidar, não encontrando outro meio de reverter a submissão ao qual foi convertido através do método Ludovico.

Evidencia-se na intenção de Anthony Burgess, tanto na questão lingüística do texto como no aspecto musical o lado artístico da obra, como explica Anatol Rosenfeld, “No caso da literatura, bem ao contrário, o material em jogo – a língua – tanto pode servir para fins teóricos ou práticos como para fins estéticos” (Idem, p. 38). A literatura de modo geral tem essa identidade com a estética, e *Laranja Mecânica* tem essa ligação tão próxima por incluir elementos como a própria música clássica.

Rosenfeld (2011) segue afirmando que não são apenas os aspectos de arte que caracterizam a estética de um texto, os próprios elementos lingüísticos. O significado das orações podem afetar profundamente o sentido da obra, dependendo da maneira

---

<sup>38</sup> Palavras do *nadsat* já traduzidas

como se organiza o texto e seus significados, toda uma estrutura textual é perdida. Essa estética linguística é clara em *Laranja Mecânica*, pois as gírias do *nadsat* faladas por Alex são essenciais para que a mensagem de contraversão que o jovem e seus amigos passam sejam denotadas com mais clareza no texto.

Na terceira e última parte do romance, depois que Alex é considerado uma vítima do governo após tentar suicídio, o protagonista pode voltar para a sua rotina. Esta parte do romance se inicia de forma muito parecida com a do início do livro:

- Então, o que é que vai ser, hein? Isso, meus irmãos, era eu perguntando a mim mesmo na manhã seguinte, de pé do lado de fora daquele prédio branco que ficava tipo assim colado a velha Prestata, usando minhas platis<sup>39</sup> da noite de dois anos atrás à luz cinzenta do amanhecer, com uma sacolinha malenk com minhas poucas veshkas pessoais e um pouco de cortador gentilmente doado pelas Autoridades vonis para eu tipo assim recomeçar minha vida. (BURGESS. 1962, p. 131).

Após a sua saída do hospital Alex forma uma nova gangue para voltar a fazer arruaças, mas em pouco tempo ele se sente entediado com as ações que voltou a praticar. Para Kumpare (2013) isso pode ser caracterizado como sintomas do crescimento, agora ele tem um emprego dado pelo Estado como compensação nos erros em seu tratamento e está livre mesmo depois de tudo que fez, como se seus atos rebeldes agora já não tivessem o mesmo efeito, fazendo assim com que Alex não se interessasse mais por aqueles seus antigos atos.

---

<sup>39</sup>roupas

## CAPITULO III

### 3.1 *Laranja Mecânica*– Do romance ao filme: convergências e divergências

Ao realizarmos uma comparação entre o início do romance e o início do filme é perceptível a relação dialógica entre as obras. Enquanto no livro podemos ler:

Éramos eu, ou seja Alex, e meus três druguis(...) Estávamos noLaktobarKorova, botando nossas rassudoks<sup>40</sup> pra funcionar(...) Bom, o que vendiam ali era leite-com-tudo-e-mais-alguma-coisa(...) costumavam colocar o bom e velho moloko<sup>41</sup>, então você podia pitar<sup>42</sup> com velocet<sup>43</sup>, sintemesc<sup>44</sup>, drencrom<sup>45</sup> ou alguma outra veshka<sup>46</sup> (BURGUESS, 1962,p 3).

Já a obra cinematográfica, apesar de usar basicamente o mesmo texto na fala de Alex, explica todo o lugar apenas com imagem e som. O filme começa com um *close* de Alex Delarge (Malcolm McDowell) com um ar que Krohn (2010) descreve como de brio e veracidade (IMAGEM 1). O movimento da câmera se inicia com o olhar petrificado do protagonista até se expandir e apresentar os seus druguis num bar subterrâneo chamado ‘Korova’, onde figuras de plástico de mulheres se expõem e expõem drogas pelos seios, assim como podemos perceber na imagem 2:



(IMAGEM 1)

---

<sup>40</sup>Cabeça

<sup>41</sup>leite

<sup>42</sup> Beber

<sup>43</sup>Droga alucinógena

<sup>44</sup>Outro tipo de droga alucinógena

<sup>45</sup>Outro tipo de droga alucinógena

<sup>46</sup>coisa



(IMAGEM 2)

Após a sequência da cenas anteriores, inicia-se a fala de Alex, que no filme se dá da seguinte forma:

Na Leitaria Korova – Noite

Mesas, cadeiras feitas de mulheres nuas feitas de fibra de aço.

Atmosfera hipnótica

Alex, Pete, Georgie e Dim, adolescentes afundados em seus leite-com, seus pés descansando em rostos (...)

- Erámos eu, isto é, Alex e meus três druguis, isto é, Pete, Georgie e Dim e nós sentamos na leitaria Korova tentando rassudokar o que fazer esta noite. A leitaria Korova faz leite-com, leite-com vellocet e synthemesc ou drecron que era o que nós estávamos tomando. Isso aguça seus sentidos e vai te deixar pronto para a velha ultra-violência. (KUBRICK, 1971, p. 1)

O diálogo semiótico está expressado na relação das obras. Enquanto no romance Burgess faz o narrador explicar todo o ambiente além de apresentar os outros personagens, Kubrick usa a imagem para explicar o que está acontecendo para só posteriormente iniciar a fala de Alex a partir do seu ponto de vista.

Em se tratando de *Laranja Mecânica*, para Vieira (2011), além das semelhanças que as duas obras trazem, o diretor do filme, Stanley Kubrick não se preocupou em criar cenas que pudessem responder à todas as perguntas da narrativa, classificadas pelo próprio diretor como “cenas obrigatórias”, o que mesmo assim não faz de *Laranja Mecânica* um filme tão distinto do romance e muito menos sem sentido ou emoção. A intenção de Kubrick não foi criar uma obra que corresponda completamente aos anseios dos que leram o livro, mas sim de mostrar a sua verdade a partir dos pontos que enfatiza no filme.

A seguir, expomos um trecho de uma entrevista dada por Kubrick a revista Rolling Stone em 1987, refletindo sua forma de fazer cinema além de uma visão de mundo:

Eu não desconfio do sentimento e da emoção. A questão é, você está dando algo a eles para fazê-los um pouco mais felizes, ou você está adicionando algo que é inerentemente verdadeiro ao material? As pessoas estão se comportando da maneira que nós nos comportamos ou da maneira que gostaríamos que elas se comportassem? (...) As pessoas adoram esses filmes, que são lindamente feitos, mas eu não os descreveria como um retrato verdadeiro da vida. A questão é sempre, é verdadeiro? É interessante? Se preocupar com essas cenas obrigatórias que algumas pessoas acham que faz um filme é geralmente apenas se curvar a alguma concepção de audiência. E o resultado é quase sempre o sentimentalismo. (KUBRICK, 1987, op. cit).

Stanley Kubrick busca questões acerca dos temas que o romance trata sem deixar muito evidente, como futuro e classe social de maneira visual como a invasão a casa do escritor e posteriormente a chegada de Alex em casa após aquela noite.

Vejamos os trechos no livro e no filme dos dois momentos, para exemplificar a semiótica e o dialogismo nas obras.

Abaixo, temos um trecho do romance, na chegada à casa do escritor:

Acabamos chegando a um tipo de vilarejo, e logo do lado de fora desse vilarejo havia um tipinho assim de chalé meio isolado com um jardimzinho (...) e dava pra videar o nome no portão do chalé – LAR –, um nomezinho meio soturno (BURGESS, 1962, p, 22).

A seguir reproduziremos um trecho do roteiro do filme:

uma casa de campo, isolada, nos arredores de uma aldeia. Lua brilhante. Luzes vibrantes dentro da casa. Carro para. Alex ordena seus rapazes rindo para sair do carro. (KUBRICK, 1971, p 4)

Na mesma noite ao chegar em casa, o prédio em que Alex mora também é retratado no romance por Burgess e no filme por Kubrick. Num trecho do romance vemos:

Fui até a grande porta principal sem problemas, embora tivesse passado por um jovem maltchik esparramando, krikando e gemendo na sarjeta, todo cortado bonitinho (...) E vi também logo ao lado do 18A um par de nijnis e devotchkas, sem dúvida rudemente arrancadas no calor do momento, Ó, meus irmão. E entrei. No corredor havia a boa e velha pintura municipal nas paredes: veks e pititsas muito bem

desenvolvidos, austeros na dignidade do trabalho, na bancada de trabalho e na máquina sem nenhum plati sobre seus bem desenvolvidos plotis. Mas é claro que alguns dos maltchiksque viviam no 18A tinham, como era de se esperar, embelezado e decorado a dita grande pintura com lápis esferográfica, adicionando cabelos, cilindros duros e slovos obscenas em balões saindo das digníssimas rots daqueles veks e shinasnagois (ou seja, nus). Fui até o elevador , mas não havia necessidade de apertar a nopka elétrico para ver se estava funcionando ou não, porque ele havia sido toltchokadohorrorshow naquela noite, as portas de metal todas amassadas, um feito de rara força realmente, então eu tive que subir a pé os dez andares (BURGESS, 1962. pg 33 – 34).

Novamente, abaixo temos outro trecho do roteiro de “Laranja Mecânica”

Prédio de Alex - principal entrada do lobby - noite  
Alex passa um mural no corredor. Homens e mulheres nus. Seus enormes corpos estilizados, rabiscados e decoradospor lápis à mão e esferográfica.  
A porta do elevador está emperrada (KUBRICK, 1971, p 8).

Percebemos que a descrição do ponto de vista de Alex na narrativa do local é feita exclusivamente pelas imagens sem necessidade de interferência. Menezes (1997) segue dizendo que a sequência de cenas entre a casa do escritor e a chegada de Alex ao flat que mora, mostra a forma de vida da sua classe social, de extremo consumo convivendo com seu próprio lixo, mostrando a incapacidade do humano em se livrar de suas manias e seu passado.

### **3.2A Transposição da Violência do romance de Burgess ao filme de Kubrick**

Antes de abarcarmos na discussão sobre a violência no filme de Kubrick, vamos também comentar sobre alguns elementos semióticos e metalinguísticos que remetem à sexualidade no filme. O uniforme usado pela gangue de Alex tem uma espécie de cueca por cima da calça e destaca os órgãos genitais. Na descrição do romance as roupas não são tão similares as do filme, mas o destaque ao órgão genital é denotado:

Nós quatro estávamos no auge da moda, o que naqueles dias era vestir um par de calças pretas bem justas com o bom e velho molde de geléia, como a gente chamava, encaixado na virilha por dentro das calças para proteger, além do que também formava uma espécie de desenho que dava pra videar com bastante clareza (...) Também vestíamos paletós sem lapela que iam até a cintura , tipo colete, mas com ombros muito grandes dentro (a gente chamava eles de “pletchos”), que eram meio que uma sacaneada (...) Então, meus irmãos, usávamos uma gravata off-white que mais parecia purê de

kartofel<sup>47</sup> ou batata com uma espécie de desenho feito com garfo. Usávamos o cabelo não muito comprido e tínhamos umas botas horror show, ideais para chutar (BURGESS, 1962, p. 4).

Percebemos na descrição feita no romance que o figurino do romance não foi fielmente transposto para o filme. Na obra cinematográfica a vestimenta é totalmente branca, sem gravatas e eles usam chapéus, o que no livro parece não existir. Outras semelhanças, podem que podem elementos metaficcionalis, são as botas de couro, símbolo da transgressão no traje e o molde encaixado na virilha considerado um símbolo da sexualidade.

Kubrick utiliza diversos elementos para mostrar a linguagem opressora nos atos de Alex e seus colegas, principalmente na primeira metade do filme, onde os atos de violência mais explícitos partem dos jovens. Na primeira cena de espancamento do filme, quando Alex e os druguis atacam um mendigo em um beco, a imagem inicialmente mostra apenas as sombras, um elemento de duplicidade, se aproximando do homem, e crescendo sob a luz do poste até o posicionamento da imagem mostrar apenas quatro pessoas encobrimdo a imagem do que está no chão:

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 sua bengala (MENEZES. 1997, p. 60 – 1).

Podemos comparar esse trecho do romance acima com a transposição fílmica de Kubrick:

---

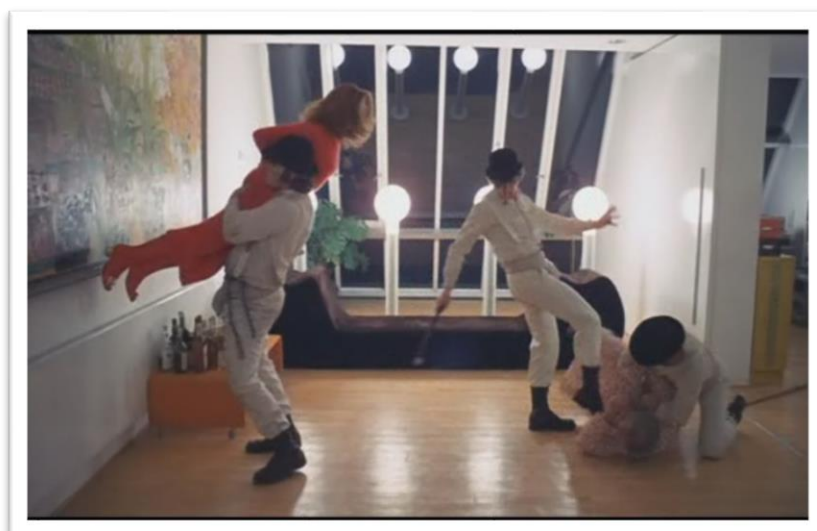
<sup>47</sup> Batata





(IMAGEM 3)

Menezes (1997) afirma que as cores também têm um papel importante no filme, o vermelho por exemplo, é apresentado apenas em momentos para os quais tenham um significado especial, como a roupa que a esposa do escritor usa. Na cena, a maioria dos objetos têm cores neutras, apenas o traje da mulher se destaca, o vermelho que mostra suas curvas e formas esbeltas e alongadas:



(IMAGEM 4)

O vermelho volta a ter destaque nas duas únicas cenas que vemos escorrer sangue. Em ambas as cenas vemos em Alex, quando é espancado pelos seus druguis e quando está com o nariz quebrado depois de ser pego pela polícia.

Além das cores, a forma cômica e tranquila com que Alex focaliza suas descrições na história, juntamente com as músicas clássicas que são tocadas nas cenas violentas, corroboram para o ritmo que o próprio romance tem. Percebemos que os trechos musicados já são visto no texto original:

Tosko, vamos tu e eu decidir isso agora, pois não? – O Tosko fez aaaaaaargh feito um animal bizumni bem bolshi<sup>48</sup>, e serpenteou a corrente da cintura skorre mesmo e horrorshow, não tinha como não se admirar. Agora, o estilo correto para mim aqui era me manter baixo como na dança do sapo para proteger o litso<sup>49</sup> e os glazis<sup>50</sup>, e isso eu fiz, irmãos, de modo que o pobre e velho Tosko ficou um malenk<sup>51</sup> surpreso, estando acostumado ao velho chkot, chkot direto na cara. (BURGUESS. 1962, p. 56)

Menezes (1997) diz que neste trecho em que Alex bate em seus colegas a beira-rio, seus movimentos são como se estivesse dançando. A violência da imagem no filme parece não combinar com a voz tranquila de Alex e a música que toca durante as cenas.

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. (MENEZES. 1997, p. 60).

Para Alex Delarge, todos esses momentos de brigas, espancamentos, estupro são de deleite. Kubrick acompanha a visão do romance onde o próprio Alex tem o poder da narrativa e enxerga seus atos a sua maneira.

Em outra cena no filme que fica clara essa estilização da violência é a da invasão a casa do escritor, onde Alex dança e canta enquanto chuta-o, já caído no chão, e depois segue cantando enquanto corta a roupa de sua esposa. Na cena do estupro da mulher do escritor, Kubrick usou a imagem do rosto do homem vendo sua esposa ser violentada ao invés de mostrar o ato, o que foi algo parecido com o trecho do livro:

Ao mergulhar, sluchei gritos de agonia, e esse vek escritor sangrando que Georgie e Pete estavam segurando quase ficou bizumni de uivar com as slovos mais indecentes que eu já tinha escutado e outras que ele estava inventando na hora (BURGESS. 1962, p. 26).

E na cena do filme, temos a seguinte imagem:

---

<sup>48</sup> Grande

<sup>49</sup> Rosto

<sup>50</sup> Olhos

<sup>51</sup> Pouco



(IMAGEM 5)

Percebemos que no filme não é dada ênfase na mulher, que é quem sofre a agressão, desviando o interesse total para a reação do escritor enlouquecido com o que vê.

Nesta mesma cena Alex usa uma máscara em formato de pênis. Durante todo o filme a sexualidade é abordada, mesmo que seja indiretamente, como no momento que o jovem chega ao prédio onde mora e enquanto o mesmo passa pelo hall vemos uma pintura clássica completamente pichada com órgãos sexuais, o que no romance Alex descreve como “veks e ptitsas muito bem desenvolvidos”. Vemos dessa forma no recorte do filme abaixo:



(IMAGEM 6)

A estranheza gerada na entrada do prédio se estende para dentro da casa de Alex, o ambiente é bem colorido e com diversas formas geométricas (Imagem 7), como vemos também na casa do escritor (Imagem 8).

A parede faz divisão com a cozinha é pintada em um chapado laranja berrante, exatamente no mesmo tom dos quadrados e da mesa do cozinha, para combinar. A outra parede também é pintada em tons azuis, 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 futurismo. (MENEZES. 1997, pg 56-57).



(IMAGEM 7)



(IMAGEM 8)

Vemos nesses ambientes a tentativa do diretor de nos levar a uma época que não conhecemos, de arquiteturas geométricas e de muitas cores.

Na segunda parte do filme, quando Alex agora passa a ser objeto violentado, vemos uma tratativa desses fatos como muito mais violentos, tanto no romance como no filme. Menezes (1997) segue afirmando que:

O momento crucial da 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 (Idem, p. 69).

Alex passa a ser o centro da atenção de todos, como um tipo de cobaia a ser estudada e curada. Vejamos a comparação no romance:

O que aconteceu então foi que um vek de jaleco branco prendeu minha cabeça numa espécie de descanso de cabeça (...) E então descobri que estavam prendendo minhas rukas<sup>52</sup> nos braços da cadeira e meus nogas<sup>53</sup> estavam como que presos num descanso de pés (...) Mas uma veshka de que não gostei foi quando puseram coisas tipo cliques na pele da minha testa, de modo que as pálpebras foram puxadas para cima, para cima até que eu não conseguisse fechar meus glazis por mais que tentasse (...) E aí, Ó, meus irmãos, o show de filme começou com uma música muito gromki<sup>54</sup> e dramática (...) Eu tinha espasmos mas não conseguia vomitar, videando primeiro uma britva<sup>55</sup> cortar o olho, depois fatar uma bochecha (BURGESS, 1962, p. 102 – 6).

E a seguir no filme:



(IMAGEM 9)

---

<sup>52</sup>mãos

<sup>53</sup>pés

<sup>54</sup>alta

<sup>55</sup>navalha

Menezes (1997) diz que esta imagem exterior da dor e sofrimento de Alex é o reflexo do tratamento dentro do seu interior, como se materializando o processo de recuperação. Podemos perceber que esta associação pode ser feita na primeira parte da história quando Alex externa todo o seu desejo incontrolável de violência. Como se mostrasse primeiro todo o seu desejo descontrolado, e depois todo esse desejo do Estado de ser também agressivo.

Rivera (2008) explica a visão de Freud acerca do sonho e da imagem. Podemos fazer a relação do sonho com o romance e a imagem com a adaptação, uma vez que a autora diz que a interpretação é singular, que o sonho é de quem o interpreta, seja o próprio sonhador, ou de quem a partir de seus próprios enigmas tenta interpretar.

Ainda vendo o conceito de sonho como sendo o texto original, Tania Rivera (2008) diz que;

O que Freud chama “trabalho do sonho” é complexo e múltiplo. Dizer que o filme imita o sonho não fornece ao cinema um modelo de construção de imagens em sucessão, antes, põe em relevo a enorme complexidade em jogo na relação entre sujeito e imagem, seja no sonho, seja no cinema (RIVERA, 2008, p.20 – 21).

A autora segue que diversas ações do cinema em relação a uma adaptação tratam-se da apresentação de ideias abstratas, seja aquelas que o escritor deixa implícito ou aquela que o diretor/leitor possa interpretar. Vemos uma característica importante de Stanley Kubrick que sabe trabalhar bem com recursos abstratos no seu cinema. Tania Rivera (2008) sugere que “deve-se reconhecer que o filme, de saída submetido à impossibilidade de tornar visível certas coisas, opta por recursos engenhosos para jogar com elas” (Idem, p. 27).

O cinema por si só vai além de uma expressão do inconsciente no caso da adaptação, mas vai além em uma defesa do olhar que rompe a lógica da narrativa. Rivera (idem) faz menção a um “olhar violento” no cinema, o que em *Laranja Mecânica* é algo que é importante para forma uma opinião sobre a obra.

Todos esses elementos cinematográficos são indispensáveis para que uma obra de ficção seja verdadeira, que mesmo sendo ficção, o cinema está comprometido sempre com a verdade de alguém.

Devemos entender o diálogo entre cinema e literatura como formas diferentes de arte, e quando se trata de uma adaptação não significa dizer que é necessário que haja uma cópia do texto original, mas, duas formas diferentes de contar uma mesma história.

Cahir (2006) explica que quando o diretor cinematográfico se propõe a realizar uma adaptação literária tem que levar em conta diversos elementos técnicos e específicos de um filme:

Filmes são fundamentalmente visuais, com as imagens gravadas por uma câmera ou criados através de imagens de computador dando uma característica única, essencial. As imagens são utilizadas de várias formas que todos amalgamam para produzir a forma e a função de um filme; e enquanto cada filme é único na maneira que ele utiliza dispositivos cinematográficos - incluindo dispositivos de som - cada filme faz isso implementando propriedades básicas comuns a todos (CAHIR, 2006, p. 45 - Nossa Tradução)<sup>56</sup>.

Desta forma ações e unicidades de um personagem são mais facilmente perceptíveis no cinema, assim como afirma Carlos Alberti Faraco (2009):

Ao se perceber único (de dentro de sua própria existência e não como um juízo teórico), este sujeito não pode ficar indiferente a esta sua unicidade; ele é compelido a se posicionar, a responder a ela: não temos alibi para a existência” (p. 21).

Podemos entender esse trecho dialogando com *Laranja Mecânica* na forma política que a história é conduzida, em que posições políticas são tomadas a todo o momento pelo Governo ou mesmo na forma ideológica que a gangue de Alex age. Assim, essa unicidade do ser vai se moldando no processo de composição, seja quando o escritor está escrevendo o romance como também quando um filme está sendo produzido, em ambos existe uma reunião de elementos que vão compilar para a formação de cada personagem ou elemento.

Cahir (2006) diz que é importante que entendamos as conexões literárias e fílmicas para que a análise da obra seja bem sucedida. Ela afirma que:

Conhecer as propriedades formais empregadas por filmes nos auxilia na determinação da qualidade e adequação das escolhas dos cineastas, como eles traduzem a partir da linguagem, da literatura para a linguagem cinematográfica. O conhecimento do filme nos treina para estar mais alerta para os conceitos, técnicas

---

<sup>56</sup>Movies are fundamentally visual, with the images recorded by a camera or created through computer imaging being their single, essential feature. Images are used in various ways that all amalgamate to produce the particular form and function of a given film; and while each movie is unique in the ways that it utilizes cinematic devices – each film does so by implementing basic properties common all movie-making.

e decisões que atendem a literatura para conversões fílmicas. (CAHIR, 2006, p. 45 - Nossa Tradução)<sup>57</sup>

As cenas de um filme representam as sequências de capítulos do texto-fonte adaptado, como se as câmeras fizessem o resumo da leitura em imagens. Cahir (2006) segue explicando que o desenvolvimento das habilidades para construção de cenas estratégicas são fundamentais nas adaptações.

O cinema, assim como a literatura no fim de cada capítulo, presta-se à fechar as leituras ao fim de cada cena, a análise dos vários detalhes e elementos do trabalho, a prática que aguça e esclarece a nossa capacidade de ver o filme ou o texto literário mais plenamente. (Idem, pg. 49).<sup>58</sup>

A autora continua dizendo que em ambas os métodos estruturais, como o *design*, as imagens e as ideias são resultado de um processo quase inconsciente, por isso que quando falamos em adaptações não podemos esperar uma obra exatamente igual a original, deve-se levar em consideração todos os elementos que surgem do processo criativo de produção.

A linguagem de um texto ou de um filme depende da comunicação sócio-cultural e em *Laranja Mecânica* essa interação com o meio cultural e social é enraizada na história. Faraco (2009) parafraseando Bakhtin, afirma que ao apresentar enunciados artísticos é também a apresentação de enunciados do cotidiano e ambos estão nas correntes de comunicação sociocultural.

Desta forma, Stanley Kubrick ao produzir o filme utilizou da carga cultural, social e política do romance. Em um trecho do romance podemos perceber a carga social que leva a fala sarcástica de Alex:

Não se viam mesmo muitos dos velhos burgueses na rua depois que a noite caía, com a falta de policiais e nós bons jovens

---

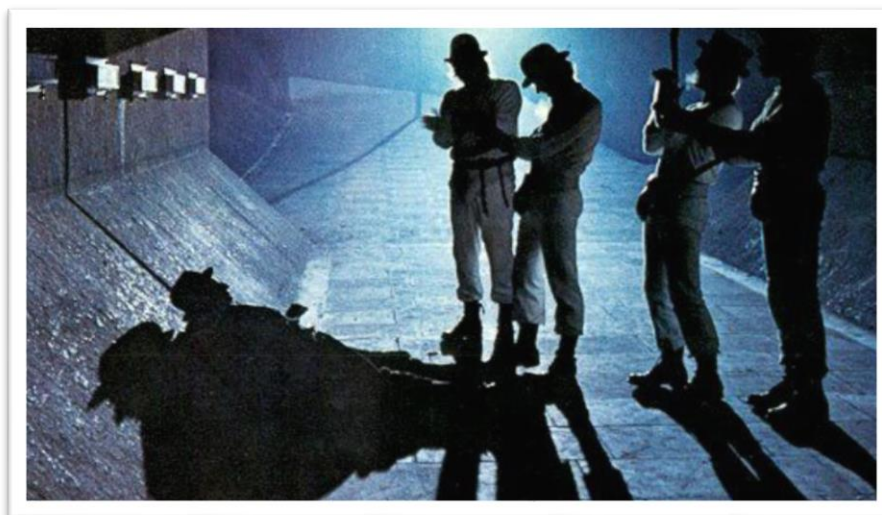
<sup>57</sup>Knowing the formal properties employed by movies assists us in determining the quality and appropriateness of filmmakers' choice as they translate from the language of literature into the language of film. A knowledge of film trains us to be more alert to the concepts, techniques, and decisions that attend literature-to-film conversions.

<sup>58</sup>The cinema, as well as literature at the end of each chapter, lends itself to close the readings after each scene, examining the various details and elements of the work, the practice that sharpens and clarifies our ability to see the movie or the literary text more fully. The film, as well as literature at the end of each chapter, lends itself to close the readings after each scene, examining the various details and elements of the work, the practice that sharpens and clarifies our ability to see the movie or the literary text more fully.



maltichikiviks<sup>59</sup>por aí, e esse tchelovek<sup>60</sup> tipo prof era o único andando em toda a rua (BURGESS. 1962, p. 7)

Na obra cinematográfica as palavras de Alex são substituídas pela salva de palmas para o velho, que ao invés de burguês é um mendigo na rua, depois que o mesmo termina de cantar, o que retrata o mesmo ato irônico do romance.



(IMAGEM 10)

Cahir (2006) explica que para que se adaptem em cenas como essa é preciso haver uma transição que possa manter o sentido da história, assim como os parágrafos ligam o pensamento no livro. Trata-se de um método estrutural que não vai permitir que o objetivo do diretor se perca numa modificação.

Faraco (2009) utiliza o pensamento do Círculo de Bakhtin<sup>61</sup> para explicar o fato do enunciado ter um papel fundamental na construção do discurso: “Desse modo, qualquer enunciado é, na concepção do Círculo, sempre ideológico – para eles, não existe enunciado não ideológico.” (p.47). Sendo assim, o discurso de Alex em *Laranja Mecânica* tem mesmo que indiretamente uma ideologia, e coube à Kubrick traduzi-la para a linguagem do cinema.

Podemos também exemplificar a construção da ideologia de Alex Delarge no cinema pelas cenas em que o jovem usa seu discurso autoritário para disciplinar os seus

---

<sup>59</sup>garotos

<sup>60</sup>sujeito

<sup>61</sup> Trata-se de um grupo de intelectuais que se reuniu regularmente de 1919 a 1929, primeiro em Nevel e Vitebske, depois, em São Petersburgo. Era constituído por pessoas de diversas formações, interesses intelectuais e atuações profissionais. Faraco, Carlos. *Linguagem & Diálogo – As ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Editora Parábola, 2009, p. 13.

colegas. Cahir (2006) afirma que enquanto no romance apenas as palavras de ordem são captadas, no cinema Kubrick contribui para a construção dessa autoridade em cenas que mostram mesmo que indiretamente a força de comando do protagonista. Vemos isso em uma cena que foca nos rostos dos druguis enquanto Alex fala (IMAGEM 4), como segue no trecho do roteiro a seguir:

Vamos deixar as coisas bem claras. Esse sarcasmo, se é que posso chamá-lo assim, não condiz com vocês, irmãozinho. Como seu droogui e líder tenho o direito de saber o que se passa. E então, Dim? O que há por trás desse seu sorriso cavalár? (KUBRICK, 1971, p. 14).



(IMAGEM 11)

No recorte do filme percebemos a posição autoritária de Alex que oprime seus amigos, numa posição de comando, mesmo quando é desafiado.

A violência é amplamente explorada no filme *Laranja Mecânica*, e assim como no romance de Burgess, é chocante em diversos momentos. A recriação desses momentos no filme demonstra o diálogo das obras. Sobre isso Faraco (2009) afirma:

O simples fato de que eu ter começado a falar sobre ele já significa que assumi certa atitude em relação a ele – não uma atitude indiferente, mas uma atitude efetiva e interessada. E é por isso que a palavra não apenas designa um objeto como uma entidade pronta, mas também expressa, por sua entonação, minha atitude valorativa em relação ao objeto, em relação àquilo que é desejável ou indesejável nele, e, desse modo, movimenta-o em direção do que ainda está por ser determinado nele, transforma-o num momento constituinte de evento vivo, em processo (p. 55).

Ao se interessar pelo tema violência, o diretor usa esse tema para valorizar o que entende como a principal temática do romance e segundo Faraco (2009) isso se torna um evento vivo, ou seja que pode ser desenvolvido ainda mais na adaptação.

O caráter social como já dito em diversos momentos deste trabalho é fundamental para o processo da adaptação e conseqüentemente da recriação da violência no filme. Faraco (2009) segue, com base no pensamento de Medvedev no círculo de Bakhtin, afirmando que ambas as abordagens acerca da violência devem considerar o fato de que a criação ideológica de um personagem ou história é um fato social e histórico, não podendo ser reduzida a se tornar um fato isolado, nem fechada a uma consciência individual.

A linguagem cinematográfica, muito mais visual, é um artifício para levar o espectador a entender melhor o que o filme se propõe a explicar. No romance de Burgess tudo deve ser interpretado a partir do texto; quando esse texto é transposto para o cinema é visto e ouvido com mais clareza, e no exemplo de *Laranja Mecânica* torna-se ainda mais fácil de interpretar a violência relatada no romance. A reação dessa interpretação no ato de adaptar é o que dá o poder social a quem conta a história, ou seja, a quem tem o poder de impor a verdade da sua interpretação e finalizar o diálogo com um discurso heterogêneo.

Discutindo sobre Bakhtin, Faraco (2009) finalmente explica essa relação de diálogo e discurso, e como o texto tem poder de se reinventar:

Não há uma palavra que seja a primeira ou a última e não há limites para o contexto dialógico (ele se estira para um passado ilimitado e para um futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, isto é, aqueles que se nasceram no diálogo dos séculos passados, não podem nunca ser estabilizados (finalizados, encerrados de uma vez por todas) – eles sempre se modificarão (serão renovados) no desenrolar subsequente e futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem quantidades imensas, ilimitadas de sentidos contextuais esquecidos, mas em determinados momentos do desenrolar posterior do diálogo eles são lembrados e receberão vigor numa forma renovada (num contexto novo). Nada está morto de maneira absoluta: todo sentido terá seu festivo retorno (FARACO. 2009, pg. 53).

Bazin (1991) afirma que são nas diferentes estruturas estéticas que fazem da busca por semelhanças com o texto-base algo mais imaginativo. Baseado no pensamento do círculo de Bakhtin, Faraco (2009) diz que o real não é passado de forma concreta e

direta. Para nós o mundo só tem sentido quando podemos incluí-lo em um contexto e por isso o texto puro não pode ser experienciado na forma que o autor o concebeu. Podemos entender desta forma que a recriação da violência de Kubrick em *Laranja Mecânica* tem muito da sua própria visão da obra. Toda tradução acarretará uma mudança do texto-fonte, no caso do filme *Laranja Mecânica* a maior ênfase é dada à violência e ao discurso político que nos mostra a equidade que Kubrick tentou buscar nos escritos de Anthony Burgess.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse estudo acerca da violência na obra literária e fílmica *Laranja Mecânica*, compreendemos a relevância das discussões que o livro de Anthony Burgess trouxe à tona para a sociedade pós-segunda Guerra Mundial e que posteriormente foram adaptadas para o filme de Kubrick, que na sua adaptação valoriza os elementos que segundo Duncan (2003) dão oportunidades ao indivíduo de confrontar os valores da sociedade e as imposições dadas pelo Estado.

Nesta pesquisa percebemos a importância dos atos de violência para a imposição do poder na sociedade contemporânea, e como isso está enraizado na vida do povo e do governo. Lawrence e Karim (2006) afirmam que a obra *Laranja Mecânica* apresenta o personagem central Alex Delarge como produto do meio em que vive, um adolescente que em meio a um distúrbio social toma proveito de seus instintos mais sórdidos para cometer crimes, em parte por diversão e em parte pelo estado de crise social com que Alex se depara todo o tempo.

Alex como principal catalisador da violência na história foi o nosso objeto de estudo para desenvolver esta pesquisa, em termos sociais e psicológicos. Apesar das diferentes formas de violência que a história trata, em momento nenhum Alex esteve à parte do contexto violento, que dá ritmo a seu trajeto na obra. Para Kumpare (2013) toda a demasiada brutalidade apresentada nas ações da personagem é uma forma de chocar quem lê ou vê.

Após abordarmos aspectos que dizem respeito ao meio social e cultural da obra, concluímos o estudo fazendo um apanhado dos elementos metaficcional e dialógico do filme em relação ao romance. Percebemos também recursos metafissionais utilizados por Burgess no sobrenome de Alex e na linguagem nadsat usada pela gangue. Esses mesmos recursos de conotação sexual são usados na adaptação de Kubrick, e percebida nas vestimentas, nas cores e formas geométricas apresentadas no filme.

Por fim, foi possível analisamos na obra de Burgess e de Kubrick, a violência no contexto da vida de Alex Delarge, desde seu começo que leva a seus atos descomedidos, seja por impunidade ou por simples entretenimento, até sentir na pele a opressão

exercida pelo Estado, que se mostra desequilibrado e falho ao tentar reintegrar o jovem a sociedade.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, J. J. **The Philosophy of Stanley Kubrick**. The University of Press Kentucky. Estados Unidos. 2007.

ANDRADE, L. D. **Violência: Psicanálise, Direito e Cultura**. Millenium. Campinas. 2007.

BAZIN, A. **Por um Cinema Impuro: Defesa da Adaptação**. O Cinema, ensaios. São Paulo, Brasiliense, 1991

BURGESS, A. **Laranja Mecânica**. Aleph. 1962

CLASTRES, P. **Arqueologia da Violência**. Cosac & Naify. 1980.

COSTA, J. F. **Violência e Psicanálise**. Ed. Graal LTDA. Rio de Janeiro. 1984.

DUNCAN, P. **Stanley Kubrick – A Filmografia Completa**. Taschen. 2003

FARACO, C. A. **Linguagem & Diálogo: As Ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin**. Parábola. 2009

FOULCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Editora Vozes. 1975

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Ed. da UFSC, Florianópolis. 2013.

JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema**. Perspectiva. São Paulo. 2007

KRÄMER, P. **Movies that make people sick?: Audience Responses to Stanley Kubrick's A Clockwork Orange in 1971/72**. University of East Anglia. Reino Unido. 2011.

KROHN, B. **Masters of Cinema: Stanley Kubrick**. Phaidon Press. 2010

KUMPARE, A. **Flowering Wounds and Ultra-Violence: Transgressions in Anthony Burgess's A Clockwork Orange and J. G. Ballard's Crash.** University of Eastern Finland. Finlândia. 2013.

MENEZES, P. **Laranja Mecânica: Violência ou Violação.** Tempo Social, Ver. Social, USP. 1997.

RIVERA, T. **Cinema, Imagem e Psicanálise.** Zahar. Rio de Janeiro. 2008

ROSENFELD, A. **A Personagem da Ficção. Perspectiva.** São Paulo. 2011

SILVA, G. F. **A Representação do Mal na Literatura: A Laranja Mecânica.** Porto Alegre. Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2009.

SILVA, \_\_\_\_\_. **Cultura e Violência: Autores, Polêmicas e Contribuições da Literatura Marginal.** Araraquara. Universidade Estadual Paulista. 2006.

SIMION, M. O. **Freedom of Choice and Moral Consequences in Anthony Burgess' A Clockwork Orange.** University of Târgu Jiu. 2013.

SKJØRESTAD, A. **Thesis title: 1984 and A Clockwork Orange— a comparative study of how violence affects the main characters with special attention to age and life stage.** Stavanger. Universitet I Stavanger. 2010.

STAM, R. **Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade a Intertextualidade.** New York University. 1999.

VIEIRA, A. **Stanley Kubrick – Do Cineasta ao Pensador.** 2011

ZALUAR, A. **Um debate disperso: Violência e Crime no Brasil da Redemocratização.** São Paulo. 1999.



