

HORRORSHOW: A ULTRAVIOLÊNCIA COMO ELEMENTO DISTÓPICO EM LARANJA MECÂNICA

**HORROWSHOW: ULTRAVIOLENCE AS A DYSTOPIAN
ELEMENT IN A CLOCKWORK ORANGE**

*Samuel Renato Siqueira Sant'ana*¹

*Cido Rossi*²

1 Mestrando em Estudos Literários, PPG—UNESP/ FCLAR, CNPq. E-mail: samuel.santana@unesp.br.

2 Doutor em Estudos Literários, PPG—UNESP/ FCLAR. E-mail: adrossi@fclar.unesp.br.

RESUMO: O presente artigo busca analisar a relação entre violência e distopia presente no romance *Laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess. A interpretação da obra é baseada em textos teóricos do próprio autor em conjunto com textos da crítica literária sobre os gêneros utópico e distópico, bem como os que analisam a ficção científica como gênero literário do qual a distopia faz parte. Um elemento muito presente no gênero é o teor político, por isso não poderiam ser ignoradas as análises políticas a respeito dos eventos do século XX que servem como pano de fundo para a contextualização do enredo e de suas críticas, para que ao fim se possa verificar como a violência é o tema central da obra e como diversas perspectivas e debates são levantados pelo romance no que se refere a reabilitação, criminalidade e sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: *Laranja mecânica*; Distopia; Violência.

ABSTRACT: This article aims to analyze the relationship between violence and dystopia in the novel *A Clockwork Orange* (1962), by Anthony Burgess. The interpretation of the work is based on theoretical texts by the author himself together with texts from literary criticism on the utopian and dystopian genres, as well as those that analyze Science Fiction as a literary genre of which dystopia is part. A very present element in the genre is the political content, which is why political analysis regarding the events of the 20th century serves as a background for the contextualization of the plot and its criticisms, so that in the end it can be verified how violence is the central theme of the work and how different perspectives and debates are raised by the novel regarding rehabilitation, criminality and society.

KEYWORDS: *A Clockwork Orange*; Dystopia; Violence.

E eu? Onde é que eu entro nisso tudo? Será que eu sou apenas uma espécie de animal ou cão? [...] Será que eu serei apenas uma laranja mecânica?(BURGESS, 2012a, p. 194-196)

O futuro vem aí. E ele é violento. Bem violento. Essa é a perspectiva que Anthony Burgess transmitiu aos seus leitores quando publicou sua *magnum opus*, *Laranja mecânica* (*A Clockwork Orange*), em 1962. Burgess e seus leitores estavam à mercê de uma Guerra Fria entre as duas superpotências de sua época, os Estados Unidos e a União Soviética, que ainda iniciavam o conflito que se estenderia por algumas décadas. A contracultura norte-americana e o seu jargão de *paz e amor* estavam próximos de verem o seu declínio após os assassinatos brutais cometidos pelos *hippies* da família Mason no caso Tate-LaBianca ao final da década de 1960. Uma nova onda de música, mais rebelde e política, como o *rock* progressivo e psicodélico, conquistava os jovens britânicos, ao passo que com a chamada “Invasão Britânica”, alcunha dada à chegada dos roqueiros britânicos ao mercado norte-americano, essa mesma fórmula musical tomou espaço no novo continente e em diversos outros países do mundo, passando a atingir a juventude de diversos contextos políticos. Paralelamente, o crescente desenvolvimento tecnológico levava os soviéticos pela primeira vez a desbravar o espaço e a aumentarem cada vez seu poderio bélico, o que em determinado momento resultou na Crise dos Mísseis em Cuba em outubro de 1962, que deixou todos que acompanhavam o momento com a impressão de que estavam à beira da extinção. Os conflitos entre gangues se tornavam mais violentos na Inglaterra e o futuro parecia sombrio mesmo para aqueles que haviam vivenciado o terror das duas Guerras Mundiais. É nesse contexto, por meio do temor para com o futuro que a ficção científica ganha cada vez mais espaço na literatura e no cinema.

Ao retroceder para a primeira metade do século XX é possível verificar que a ficção científica teve um de seus desdobramentos, a distopia, como valioso recurso narrativo para questionar a política de seu tempo. Dessa feita, o chamado gênero distópico ganha força com o contexto de descontentamento e incerteza para com os rumos pelos quais a tecnologia estava levando a humanidade àquela época, pois uma narrativa distópica é essencialmente um exercício de imaginação e de reflexão,

uma crítica às formas de sociedade em vigor. Se, por um lado, no século XIX, a ficção científica fez a vida extraterrestre entrar em contato com os humanos como forma de crítica às políticas colonialistas europeias, como é o caso em *A guerra dos mundos* (*The War of the Worlds*, 1898), de H. G. Wells (1866 - 1946), a era dos extremos do século XX trouxe a ficção científica de volta à Terra com o foco no próprio ser humano, mais especificamente o humano no contexto pós-Segunda Guerra Mundial. Estando a ficção científica, no geral, sempre conectada com o presente em que é produzida, depois de dois conflitos mundiais quase seguidos foi natural que a atenção se voltasse para os conflitos entre os seres humanos, potencializada pelo temor em relação até quando a humanidade continuaria em um embate violento e a extinção fosse finalmente alcançada, pois pela primeira vez o progresso da ciência não mais coincidiu com o progresso da humanidade, pelo contrário, passou a contribuir cada vez mais para o fim da própria humanidade (ARENDDT, 2013, p. 47), um tema que foi catalisado pela produção ficcional da década de 1980, na qual a Guerra Fria colocou em cheque todas as crenças nas instituições.

No período pós-Segunda Guerra, foi notável a quantidade de produções que focaram nas relações entre seres humanos e suas perspectivas políticas, tendo como fruto o grande volume de distopias que questionaram como o futuro da humanidade seguiria se a violência e a guerra não cessassem, pois o século XX, “como Lênin previu, tornou-se de fato um século de guerras e revoluções e, portanto, um século daquela violência que comumente se acredita ser o seu denominador comum” (ARENDDT, 2013, p. 17). É o caso do clássico *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1948), de George Orwell (1903 - 1950) e sua crítica ao totalitarismo das instituições e ao cerceamento da liberdade de pensamento, assim como também o caso de *Laranja mecânica*, focado na violência física e psicológica e seus reflexos na sociedade. Burgess se valerá do gênero literário distópico para tecer seu próprio teorema sobre questões relativas não somente à nação britânica, mas também sobre temáticas assimiláveis por outras nações ocidentais — e, possivelmente, por todas as nações do mundo, por tratar da natureza do ser humano com relação à violência, ou, como é chamada no romance, à ultraviolência. Primeiramente, em se tratando do enredo, de forma resumida, o próprio Burgess parte de início definindo seu protagonista e seus atos da seguinte forma:

Alex e seus amigos roubam, mutilam, estupram, vandalizam, acabam matando. O jovem anti-herói é preso e punido, mas a punição não é suficiente para o Estado. Como a prisão não é um inibidor muito eficiente para o crime, o Home Office ou o Ministério do Interior introduz uma forma de terapia de aversão que garante, em apenas duas semanas, eliminar propensões criminosas para sempre.

Alex, em sua inocência, abraça a oportunidade de ser 'curado'. Ele tem tanta fé na indestrutibilidade de sua própria libido que se considera mais do que um desafio para os especialistas em comportamento do Estado. Injetam-lhe uma substância que provoca náusea extrema, e a deflagração da náusea é deliberadamente associada a filmes violentos. Em pouco tempo, ele não consegue ver cenas de violência sem se sentir desesperadamente enjoado. Fazer amor era, para ele, apenas um aspecto da agressão; portanto, até mesmo observar uma parceira sexual desejável desperta a náusea avassaladora. Ele é forçado a andar por uma corda bamba da 'bondade' imposta. A sociedade fica satisfeita e mal pode esperar por um milênio livre do crime (2012b, p. 300).

Em um texto de não ficção chamado "A condição mecânica", que visa analisar os questionamentos que seu próprio romance suscita, Burgess aponta como a literatura distópica de sua época se tornou um produto da política do século XX.

É relevante o fato de que os livros agourentos de nossa época não sejam sobre novos dráculas ou frankensteins, mas sobre o que poderia ser chamado de distopias — utopias invertidas, em que o governo megalítico imaginário leva a vida humana a um extraordinário extremo de miséria (2012b, p. 308).

Sendo assim, é comum que se associe esse tipo de produção literária como uma ficção futurista, porém nem sempre a ficção científica se passa em um futuro distante; às vezes ocorre em poucos anos à frente ou em um passado ou presente alternativos, de forma que se possa especular quais seriam as consequências caso determinados eventos históricos, recentes ou não, ocorressem de forma diferente (ALLEN, 1974, p. 233 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 15). É o que será dito sobre *Laranja mecânica*, visto se tratar de uma distopia que se passa em uma Inglaterra alternativa dominada pela violência juvenil e pela repressão estatal. No entanto, para compreender a função

de uma distopia, é necessário que primeiro se compreenda o fenômeno da utopia, que surge como um desejo de criar uma sociedade avançada — no sentido positivo do termo — sob a perspectiva daqueles que a habitam — ou, no caso, daqueles que a teorizam, como é o caso da obra *A Utopia* (*Utopia*, 1516), de Thomas More (1478 - 1535), tomada como o ponto da partida da literatura utópica moderna, em que o autor faz uma espécie de releitura d'*A República* (c. 370 a.C.), de Platão, tecendo críticas à organização social e política da Inglaterra para em seguida teorizar sobre como seria a organização de sua “República de Utopia”, sendo que “Utopia” é um neologismo com partículas da língua grega que equivalem a um “não-lugar”.

Paralelamente, tomando Orwell como exemplo, essa forma de organização ideal pode ser revisitada e invertida, de forma a demonstrar como um mundo construído através do controle do comportamento por meio da repressão estatal e da manipulação conduz a uma espécie de anti-utopia, trazendo um novo olhar em que a utopia liderada pelo Grande Irmão³ não poderia jamais ser construída sem implicar em uma distopia, fazendo com que, de certa forma, o que separa uma utopia de uma distopia é a perspectiva de quem narra a história (CLAEYS, 2010a, p. 108). De acordo com Booker (1994, p. 3 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 19), a literatura utópica é uma forma cultural de explorar alternativas ao *status quo* político e cultural, ao invés de constituir meramente uma espécie de manifesto de ideais para o futuro. De forma semelhante, a distopia serve para o mesmo fim, só que pelo caminho inverso, mostrando aonde não se deve chegar, através de um teorema ético-político (OLIVEIRA, 2010, p. 20).

Em suma, para Claeys, a distopia enquanto gênero literário é:

um retrato fictício de uma sociedade em que o mal, ou o desenvolvimento social e político negativo, tem vantagem, ou como uma sátira de aspirações utópicas que tenta mostrar suas falácias, ou que demonstram, nas palavras de B. F. Skinner [psicólogo behaviorista], ‘modos de vida que certamente devemos evitar’ – no improvável caso em que possamos concordar em detalhes⁴. (2010a, p. 107, tradução nossa)

3 Personagem do romance *1984*, de Orwell, tido como o líder da nação que equivale à Grã-Bretanha e responsável pelo controle do Estado.

4 No original: *a fictional portrayal of a society in which evil, or negative social and political deve-*

Ou seja, uma narrativa distópica pressupõe uma análise parcial de determinado movimento social e político, sempre demonstrado de forma negativa ou satírica com o intuito de criar um alerta, ou de tentar por meio da ficção remodelar o cenário político vigente. Sendo assim, uma linha tênue separa as produções literárias pertencentes à ficção científica (um dos desdobramentos da literatura fantástica) não-distópicas com as distopias (posto que esta é um subgênero da literatura de ficção científica). O que divide esses dois grupos é a presença ou não do teorema político, da crítica ou sátira a um todo, a uma organização social. Por exemplo, a já mencionada *A guerra dos mundos*, tece críticas a uma política de sua época, o colonialismo, e por trazer elementos que pertencem somente ao fantasioso, no caso os marcianos, se enquadra em uma diferente forma de distopia, a distopia espacial, que encontra diversos outros semelhantes, como a distopia pós-apocalíptica, a distopia religiosa, a distopia conspiracionista, o *cyberpunk* e tantos mais. Porém, no caso de *Laranja mecânica*, já é possível enquadrar o romance não somente como ficção científica, mas também uma ficção distópica totalitária por ilustrar uma crítica ao *status quo* de seu período e permeado por personagens humanas, nações assimiláveis às nossas e com nenhum elemento que escape à compreensão do leitor, mas que poderia ser facilmente concebido, como por exemplo, a Grã-Bretanha tomada por gangues adolescentes como pode ser observado na obra, ou a Grã-Bretanha totalitária de 1984.

Para ser mais preciso, tendo exposto que a distopia é lida como sub-gênero da ficção científica, Darko Suvin definiu a ficção científica como a literatura do afastamento cognitivo (*apud* FITTING, 2010b, p. 135), no sentido de que é uma forma ficcional de se exercitar a imaginação através da criação de uma alternativa à realidade empírica. Enquanto a utopia faz parte do exercício de imaginação de uma realidade ideal, a distopia é uma anti-utopia, uma realidade não desejável (CLAEYS, p. 107). De acordo com Roberts (2000 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 13), a ficção científica é um gênero literário que possibilita a união entre o chamado estranhamento à cognição

lopments, have the upper hand, or as a satire of utopian aspirations which attempts to show up their fallacies, or which demonstrate, in B. F. Skinner's words, 'ways of life we must be sure to avoid' – in the unlikely event that we can agree on particulars.

e o reconhecimento da realidade fantasiada, pelo fato do mundo empírico não ser representado diretamente na realidade da ficção científica, mas ao mesmo tempo demonstrar ecos da realidade empírica do autor/leitor, fazendo com que se crie uma metáfora para determinadas condições sociopolíticas através de um jogo entre imaginação e realidade. Para Moylan (2000 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 14), tal objetivo é atingido enquanto a narrativa deve se encontrar em um tempo ou espaço fictício para criar um distanciamento para com a realidade empírica, mas para o enredo ser interpretável pelo processo cognitivo dos leitores esse universo deve conter elementos familiares ao mundo do leitor para a criação do chamado *novum*, ou a representação do encontro com a diferença, o ponto de encontro entre realidade e imaginação.

É frequente a associação que foi feita ao longo do século XX entre sistemas socialistas com utopias ou com distopias. Enquanto críticos ao marxismo apontam o comunismo como uma forma de utopia, para Marx o socialismo não era uma fantasia, mas sim um futuro inevitável que constituiria uma evolução natural da ordem capitalista (BOOKER, 1994, p. 34 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 20). Novamente, toma-se como exemplo Orwell, pois o escritor britânico produziu uma sátira ao regime stalinista da União Soviética por meio de seu romance *A revolução dos bichos* (*Animal Farm*, 1945). Note-se que Orwell era um socialista, mas por meio de sua fábula satírica traz reflexões sobre como elementos da doutrina foram distorcidos — de acordo com suas convicções —, de forma que faz uso de uma espécie de “proto-distopia”, visto haver um encontro com a diferença, pois o leitor mais atento pode identificar a organização social dos animais da narrativa como uma alegoria para o que estava em curso na nação de Stálin, fazendo com que Orwell, por meio da ficção, levante um teorema sobre quais caminhos a revolução marxista *não* deveria tomar.

Outro exemplo de como aspectos políticos e sociais são incorporados em narrativas distópicas é o caso da eugenia, pseudociência que pregava uma forma de darwinismo social na Europa do século XIX e que foi responsável por um massacre étnico em diversos países da África, da Ásia e das Américas. A concepção de uma superioridade social e intelectual entre raças encontra ecos em *Admirável Mundo Novo* (*Brave New World*, 1932), de Aldous Huxley (1894 - 1963), em que os seres humanos são geneticamente fabricados de forma a se encaixarem em uma determinada casta

social e gozarem de determinados privilégios. Sendo assim, a eugenia é uma forma de utopia darwinista, assim como também pode ser observado em *Three Hundred Years Hence* (1881), de William Hay (1853-?), narrativa que apresentava uma visão “utópica”, para o autor, de um mundo trezentos anos após a publicação do romance, onde todos os negros haviam sido eliminados do planeta. Evidentemente, na perspectiva de negros africanos, isso jamais seria uma utopia, mas sim uma distopia. Se para os marxistas a eliminação da burguesia é uma utopia, para um burguês isso se torna uma distopia (CLAEYS, 2010a, p. 111).

Retomando Burgess, em *Laranja mecânica* o protagonista do romance, Alex, é um jovem que vive em uma espécie de Britânia distópica em um período incerto: “eu a visualizei como uma espécie de amálgama entre minha nativa Manchester, Leningrado e Nova York. A época poderia ser qualquer uma, mas é, essencialmente, o hoje” (BURGESS, 2012b, p. 299). É relevante ressaltar o fato de que a literatura britânica é a sede de grande parte da produção distópica do século XX, sendo que o volume quantitativo da produção faz com que seja deveras significativo levar em conta que o contexto social o político da Grã-Bretanha suscitou tais teoremas literários mais do que em outras nações envolvidas nos conflitos mundiais por haver uma tradição mais fértil de ficção científica em língua inglesa. Em termos estruturais, o livro é dividido em três partes com sete capítulos cada, para que ao final sejam 21 capítulos, número que faz referência tradicionalmente à maioria penal no Reino Unido e em diversos outros países do mundo (BURGESS *apud* BELO, 2001, p. 362). Cada uma das partes se inicia com a indagação “Então, o que é que vai ser, hein?” (BURGESS, 2012a, p. 41), e em cada uma delas há um contexto diferente: na primeira parte constitui uma indagação rotineira de Alex e seus druguis⁵ no Lactobar⁶ para debaterem qual será sua rotina de crimes em determinada noite; na segunda parte é retirada de um discurso feito pelo capelão da prisão em que o protagonista se encontra cativo, discurso que serve como forma de buscar a redenção ou reabilitação através da fé dos presidiários;

5 “Amigos”, em nadsat, gíria fictícia falada por Alex e outros jovens do universo construído na narrativa.

6 Uma espécie de bar em que leite é servido com drogas.

na terceira parte é uma indagação solitária que Alex faz a si mesmo quando é reinserido na sociedade, demonstrando que agora não há mais perspectivas de vida para si mesmo, visto que sua natureza fora alterada e este deixara de possuir perspectivas de como sua vida seria a partir daquele determinado ponto, uma situação muito associada aos questionamentos tradicionais da juventude.

A personagem Alex pós-reabilitação é uma figura inocente e quase infantil, no sentido de que não é mais capaz de associar atos maldosos ao seu comportamento, mostrando que um ser humano induzido a ser moralmente “bom” e imerso em uma sociedade corrompida é também maltratado e violentado por ela, passando de agressor para vítima. No último capítulo do romance, Alex de certa forma se torna um adulto ao criar um equilíbrio entre a sua bondade e maldade, que pode ser visto como processo de aprendizagem da adolescência, em que se deixa de ser criança após o entendimento das sutilezas da vida. Dessa forma, Alex é uma espécie de herói trágico moderno, um anti-herói que é dominado pela sociedade em que vive na maior parte do enredo de que participa, à semelhança do herói trágico clássico que não possui meios de escapar de seu destino.

Alex compartilha o mesmo nome de Alexandre III da Macedônia (356 a. C. - 323 a. C.), que recebeu o epíteto de “o Grande”, um conquistador, ao passo que o Alex do romance é um ser que foi conquistado, dominado, se torna refém de uma moral e de um tratamento que o impedem de vivenciar sua natureza, transformando-o em um ser que sofre injúrias sem o poder de autodefesa ou de autoproteção. Não por acaso, o nome do tratamento a que Alex é submetido, a Técnica do Ludovico, pode fazer tanto referência a Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), seu compositor favorito, mas também ao herói trágico da peça *The White Devil* (1615), de John Webster (c. 1580 - c. 1634), cujo nome é também “Ludovico”. Da mesma forma, a peça é uma história de crime e castigo, em que o conde Ludovico é condenado por assassinato e banido de Roma por seus crimes para, anos depois, retornar a seu lar em busca de vingança.

Para os leitores mais atentos, é comum acoplar à *Laranja mecânica* uma crítica ao *behaviorismo*, abordagem da psicologia que entende a personalidade como uma reação a estímulos comportamentais que influenciam diretamente na construção da identidade do indivíduo. O título da obra, por criar uma aproximação entre

um elemento orgânico e um industrial, traz à tona os questionamentos referentes à possibilidade de reconfiguração do ser humano, levantando questões éticas e morais sobre quais os limites de se suprimir, através da Ciência, elementos provenientes da natureza de um indivíduo, mesmo que este seja uma ameaça à sociedade e realize diversos atos reprováveis. A verdadeira utopia em *Laranja mecânica* jaz na concepção de que tratamentos à semelhança do de Ludovico sejam capazes de reparar as mazelas sociais causadas por desvios de personalidade; no entanto, tal caminho conduz à distopia pessoal de Alex, pois mostra que ao se retirar o livre-arbítrio do ser humano, este perde sua maior qualidade, que é a liberdade de escolha, se tornando então algo mecânico, artificial.

Quando se adentra a questão moral do tratamento de Ludovico, um personagem que se afeiçoa muito a Alex, o capelão da prisão, se mostra contrário ao procedimento por conta de sua moral cristã, que condena o cerceamento do chamado livre arbítrio. “A questão é se uma técnica dessas pode realmente tornar um homem bom. A bondade vem de dentro, 6655321⁷. Bondade é algo que se escolhe. Quando um homem não pode escolher, ele deixa de ser um homem” (BURGESS, 2012a, p. 142). Entretanto, não é o que pensam os funcionários da cúpula do governo responsáveis pela situação carcerária do país, que visam diminuir a superlotação e adquirir apoio das camadas populares, que temem a onda de crimes desenfreada. O responsável pelo tratamento de Alex aponta que “[o] Governo não pode se preocupar mais com teorias penológicas datadas. Empilhe os criminosos juntos e veja o que acontece. Você obtém criminalidade concentrada, crime no meio do castigo” (BURGESS, 2012a, p. 151-152), após Alex e seus companheiros de cela matarem um dos detentos.

A descrença no sistema penitenciário é uma problemática que atravessa o século XX e adentra os dias atuais, a questão de como se atingir uma reabilitação efetiva permanece objeto de estudo de diversos setores da Sociologia e da Psicologia, tendo muitas vezes essas questões sido trazidas também ao âmbito político. A personagem

7 Número atribuído a Alex na prisão quando se torna detento. Note que, durante seu encarceramento, Alex não é mais chamado pelo nome, o que demonstra como aspectos de sua identidade já lhe foram suprimidos.

do Ministro no romance alega que “[o] castigo nada significa para eles, como você pode constatar. Eles desfrutam de seu dito castigo. Começam a matar uns aos outros” (BURGESS, 2012a, p. 152). Paralelamente, o capelão aponta a amoralidade em se reconfigurar artificialmente um ser humano: “O que Deus quer? Será que Deus quer bondade ou a escolha da bondade? Será que um homem que escolhe o mal é talvez melhor do que um homem que teve o bem imposto a si?” (BURGESS, 2012a, p. 156). Não é incomum a acusação de que aqueles voltados a uma vida de crime optaram pelas consequências de seus atos, sejam elas benéficas ou não: “Você fez sua escolha e tudo isto é uma consequência dessa sua escolha. O que quer que aconteça agora, você mesmo escolheu” (BURGESS, 2012a, p. 196).

Em determinado momento, Alex alega que, aparentemente, as políticas públicas relacionadas à reabilitação contavam com grande apoio da mídia e da população.

Aquela parecia uma gazeta do Governo, pois a única notícia que estava na primeira página era sobre a necessidade de cada vek [sujeito] se certificar de colocar o Governo de volta no lugar na próxima Eleição Geral. [...] Mas o Governo se vangloriava mesmo era da forma pela qual eles calculavam que as ruas haviam se tornado mais seguras para todos os plebeus amantes da paz que gostam de caminhar à noite nos últimos seis meses, com melhores salários para a polícia e a polícia ficando tipo assim mais severa com os jovens vândalos, pervertidos, ladrões e aquela kal [merda] total (BURGESS, 2012a, p. 203).

Após o tratamento, Alex se vê fisicamente incapaz de cometer crimes, de forma que quando se reencontra com suas antigas vítimas, estas se aproveitam de sua condição e lhe agridem, pois dessa vez o jovem não possui meios de se defender. Isso permite uma reflexão sobre o revanchismo ou mesmo sobre a vingança que norteia muitas ações de diversas camadas da sociedade. Um ditado popular que é utilizado no romance diz que violência gera violência, e inegavelmente isso pode ser observado nos cidadãos que encontram Alex em uma biblioteca que a personagem se dirige após sair da prisão: “Gente da sua laia devia ser exterminada. Assim como muitas pragas incômodas” (BURGESS, 2012a, p. 218).

O capelão compreende que o jovem Alex não será reinserido na sociedade

como um cidadão comum, conforme a propaganda do tratamento pregava, mas sim como uma vítima dessa vez, pois um ser humano inibido de autoproteção seria “engolido” pelo mundo violento que constitui a distopia do romance.

Você pecou, suponho, mas seu castigo foi além de qualquer proporção. Eles transformaram você em alguma coisa que não é um ser humano. Você não tem mais o poder de decisão. Você está comprometido com atos socialmente aceitáveis, uma maquininha capaz de fazer somente o bem. E vejo isso claramente: essa questão sobre os condicionamentos de marginais. Música e o ato sexual, literatura e arte, tudo agora deve ser uma fonte não de prazer, mas de dor (BURGESS, 2012a, p. 233).

Desse modo, o caminho que o romance toma na terceira parte é questionar como uma política de estado que causa tanto sofrimento a um indivíduo e altera tanto a natureza humana pode se vangloriar de algo pretensamente benéfico e democrático, como aponta o escritor Alexander, uma das antigas vítimas do protagonista: “[t]ransformar um jovem decente em uma coisa mecânica não deveria, certamente, ser encarado como triunfo para nenhum governo, a não ser aquele que se gabe de sua capacidade de repressão” (BURGESS, 2012a, p. 233-234). O fato de Alexander descrever Alex como “[u]ma vítima da era moderna (BURGESS, 2012a, p. 229) demonstra como Burgess personifica em seu protagonista a sua interpretação do século XX, a alegoria de uma laranja mecânica, uma fusão entre organismo e mecanismo. Ser humano e máquina. Um ser natural, porém modificado.

Em determinado momento, Alex folheia um livro que encontra na casa do velho escritor, quando é acolhido por ele ao final do romance, e vê que se trata de uma narrativa distópica em que todos os seres humanos estavam sendo transformados em máquinas, ao passo que a verdadeira natureza do ser humano é crescer naturalmente como uma fruta, sob a alegoria de que todos crescem a partir de uma chamada “árvore-do-mundo”, da qual os seres humanos são seus ramos. O paralelo com transformar algo natural em mecânico é explicitado quando o velho diz que Alex e sua falecida esposa (posteriormente se descobre que esta fora morta em decorrência de um estupro que Alex e seus druguis cometem ao início do romance) são vítimas

do mundo moderno, vítimas das circunstâncias modernas que os colocaram como agressor e agredido. Vítimas da violência do mundo moderno.

Ainda na terceira parte do romance, há elementos que exploram qual seria de fato a doutrina do governo presente nesse universo ficcional. Há eleições por meio do sufrágio universal, portanto, não se vive em uma ditadura de partido único e, consequentemente, há um pluripartidarismo. Há também críticos ao governo, como Alexander, que aponta um declínio desse Estado: “Estamos à beira do abismo. Sem que nos apercebamos, daqui a pouco teremos o aparato completo do totalitarismo” (BURGESS, 2012a, p. 238), “Nomes de partidos nada significam” (BURGESS, 2012a, p. 239). O que leva a crer que o romance não se passa *stricto sensu* em um regime socialista aos moldes da União Soviética, como pode ser comprovado pelo fato da mídia ser livre no sentido de não ser controlada pelo Estado, o que se evidencia pelo fato de Alexander querer publicar uma matéria sobre a situação de Alex em um jornal chamado “Trombeta Semanal”, sendo que seu objetivo é tecer críticas ao governo. É digno de nota que por diversas vezes seja mencionado que os membros do governo são associados a um “Partido”, sendo que a maiúscula talvez demonstre se tratar de um partido comunista, pois historicamente muitos destes eram referidos simplesmente como “o Partido”, muitas vezes devido à ilegalidade do partido no país ou por ser o único presente em um sistema monopartidário. Em não sendo nenhuma das duas opções anteriores cabíveis ao romance, há, portanto, um caráter reformista no governo, uma forma de socialismo não tão dogmático quanto o marxismo-leninismo e que aceita o pluripartidarismo.

Após Alexander acolher Alex e cuidar das feridas que lhe foram causadas por pessoas que o reconheceram por seus antigos crimes, o escritor se mostra também vingativo, pois como este e sua esposa também sofreram pelos crimes do protagonista, o escritor busca uma brecha psíquica que o tratamento imposto a Alex lhe causou, que é o fato do jovem reagir com náusea quando escuta seu compositor favorito, de forma que Alexander aprisiona sua agora vítima em um apartamento onde a nona sinfonia de Beethoven era emitida de caixas de som de outros aposentos, com o objetivo de induzir Alex a cometer suicídio ao se atirar da janela. Esse ato, além de vingança pessoal, é usado como uma estratégia política para garantir a não reeleição do governo, com o intuito de tornar a opinião pública contrária ao tratamento dado a Alex pelo

sofrimento causado a ele e fazendo com que rejeitar a técnica do Ludovico seja uma forma de “servir à causa da Liberdade” (BURGESS, 2012a, p. 250). No entanto, Alex sobrevive às circunstâncias, para que logo em seguida seja acolhido pelo governo e tenha enfim seu tratamento revertido.

Os militantes contrários ao governo e aliados de Alexander são chamados por Alex de *fingidos e traiçoeiros*, pois não se importam com a sua vida, e sim somente com os fins políticos de suas ações, demonstrando uma crítica à hipocrisia de ambos os lados do embate político, assim como a violência é também praticada pelos policiais que agridem Alex e também pelo próprio e seus druguis. Alexander é rotulado de escritor subversivo por pregar a chamada “causa da liberdade” e, no penúltimo capítulo do romance, membros do governo afirmam a Alex que os militantes queriam usar a morte dele para fins políticos, ao passo que o próprio governo foi o responsável por tê-lo “consertado” (BURGESS, 2012a, p. 257). O fato de ao final do romance o Estado tentar se redimir pelo que fez com Alex por temer a opinião pública coroa a crença da pensadora política Hannah Arendt, de que poder de estado e violência são opostos no sentido em que onde um reina absolutamente, o outro se encontra ausente (2013, p. 73). Iluminada através do romance, a violência juvenil se torna produto de um Estado decadente e sem forças, que cria um experimento para reabilitar seus criminosos e falha ao ponto de se orgulhar de mostrar ao público que seu paciente voltou a ser um criminoso exatamente como antes, um assassino e um estuprador.

Ao se tratar das origens dos atos violentos, há diversas abordagens que visam elucidar os fatores determinantes para tais, uma destas é a formulada pelo teórico político Thomas Hobbes (1588 - 1679), de que a princípio “não há nada que o seja simples e absolutamente, nem há nenhuma regra comum do bem e do mal que possa ser extraída da natureza dos próprios objetos” (HOBBS, 2003, p. 23), mas que o ser humano é um animal egoísta por essência e que derradeiramente sempre cometerá atos que beneficiem a si mesmo em primeiro lugar, deixando a coletividade à parte da natureza humana no sentido social de organização. Tendo isso em vista, Hobbes defenderá a criação de um “ser humano artificial” cuja função é frear os instintos humanos e egoístas que inevitavelmente conduzem à barbárie e à violência, figura essa que ele denominará de “Leviatã”, uma metáfora para o Estado.

Em determinado momento de *Laranja mecânica*, o corretor juvenil de Alex demonstra uma interpretação hobbesiana da personagem, afirmando sarcasticamente que o jovem não tem motivos para ser um delinquente, mas insiste em cometer atrocidades aparentemente a seu próprio bel-prazer. Como o corretor alega no romance, “Você tem uma bela casa aqui, bons pais que te amam, você não tem um cérebro lá tão ruim. É algum diabo que entra dentro de você?” (BURGESS, 2012a, p. 88). Com relação à autoconsciência de Alex, o próprio jovem, de certa forma, compartilha da mesma visão a princípio, alegando que sua vocação para os crimes era uma faceta inerente à sua própria personalidade, algo do qual ele assume não possuir nenhum remorso:

esse negócio de ficar roendo as unhas dos dedos do pé sobre qual é a *causa* da maldade é que me torna um maltchik [garoto] risonho. Eles não procuram saber qual a causa da *bondade*, então por que ir à outra loja? Se os plebeus são bons é porque eles gostam, e eu jamais iria interferir com seus prazeres, e o mesmo vale para a outra loja. E eu frequento a outra loja. (BURGESS, 2012a, p. 89)

No entanto, também de maneira hobbesiana, Alex se torna uma vítima do Leviatã, que surge para retirá-lo do convívio social e só passa a reinseri-lo novamente quando seu egoísmo – nesse contexto, lido como sua personalidade – é retirado artificialmente de si. De tal feita, é incorreta a interpretação de que somente os delinquentes são retratados como causadores de todo o mal e violência na distopia de Burgess, pois da mesma forma, como já exposto, membros do Estado que deveriam frear a barbárie também se valem dos mesmos meios quando Alex é espancado violentamente por policiais na delegacia após ser capturado, de forma que o jovem dispara: “ao Diabo com vocês todos, se todos vocês filhos da puta estão do lado do Bem, então estou mui contente em fazer parte da outra loja” (BURGESS, 2012a, p. 127), não somente isso, mas também há os membros do governo que deliberadamente tornam Alex um delinquente novamente com a pretensa alegação de que estavam reparando um erro quando na verdade essa manobra se torna somente uma estratégia política para a permanência da aprovação governamental. Um policial se justifica ao afirmar para Alex o mesmo ditado popular outrora mencionado: “[v]iolência gera violência” (BURGESS, 2012a, p. 126).

Por conta desse conflito de interesses, é assimilável a conclusão de que a humanidade vive um eterno paradoxo em que aqueles que se utilizam da violência ora conduzem ao caos e ora se valem dela para fins de legitimação. Burgess declara que o chamado “amor pela humanidade” deve aplacar até mesmo aqueles que são responsáveis pela desordem, pois “[s]e desejarmos amar a humanidade, seremos obrigados a também amar Alex e sua imagem em espelho” (2012c, p. 319). A violência como manifestação individual é percebida como uma forma de desordem, mas que paradoxalmente busca uma forma de reconfiguração do *status quo*, uma nova forma de se organizar a sociedade e de impor as vontades do indivíduo. “Violência é muito mais rápida e, para o arruaceiro, para o valentão, imagino que a violência seja mais gratificante porque é mais livre. Não há restrição, não há controle. Na violência, existe também essa ânsia por liberdade” (BURGESS, 2012d, p. 332-3). De tal forma, a destruição se torna uma forma de criação, pois ao se dismantelar algo, outra coisa toma seu lugar.

Nesse mesmo sentido, Burgess traça um paralelo de que a violência e o ato criador são provenientes de uma mesma fonte, que é o anseio pela mudança, advindo do descontentamento com a ordem social.

O artista é um rebelde que desafia o controle por meio de sua obra. Ele escapa de sua jaula quando pinta, ou escreve, ou faz uma escultura, e, assim, ele mantém sua identidade. Pode ser que, no caso da violência criminosa, seja uma expressão do mesmo tipo, ou de um tipo parecido, de liberdade. Entretanto, no momento em que você usa de violência, você está fora de controle (BURGESS, 2012d, p. 333).

Retomando o debate acerca da questão social dessa manifestação, violência e criminalidade são tidos como fenômenos diferentes, sendo que o crime é uma manifestação organizada da violência, enquanto a violência se configura em um ato mais polissêmico e mais associado ao campo do individual, pois a criminalidade é formada por um conjunto de fatores de uma determinada comunidade (FUDOLI, 1998, *apud* BELO, 2001, p. 357). Sendo assim, a violência é funcional, pois tem um papel determinante em toda sociedade, visto que, de acordo com Durkheim, trata-se de um evento inevitável em qualquer tipo de sociedade, apesar de ser indesejável, e

que, portanto, esta se torna uma questão de saúde pública, como parte integrante de toda sociedade sã (DURKHEIM, *apud* BELO, 2001, p. 371).

Tendo em vista tal elucidação, o fator de organização da violência por meio de gangues ao longo do romance é importante, pois demonstra uma busca pelo sentimento de pertencimento social. Na juventude é muito comum a associação entre individualidade e deslocamento, o que muitos caracterizam por uma síndrome de não-pertencimento às instituições vigentes. Dessa forma, os druguis andam sempre em bando, tanto a gangue de Alex, quanto a de seu rival Billy-Boy e de outros que são mencionados indiretamente ao longo da obra. Um grupo de jovens se reunir para se impor perante a sociedade da maneira que lhe convém é, de certa forma, um grito de “nós estamos aqui”, uma forma de demarcar seu espaço no contexto macrosocial. A prática da violência e da ilegalidade pelos druguis é uma forma de ir na contramão das políticas da cultura dominante. Novamente, a destruição se torna uma forma de criação. Quando os jovens estão cometendo delitos pela noite, há um episódio em que se deparam com um velho indigente, que, ao ser espancado pela gangue, demonstra a sua preocupação para com o fato das políticas públicas estarem mais voltadas para políticas externas do que internas, possibilitando que gangues como a de Alex possam cometer tais atrocidades:

É um mundo fedido porque ele deixa os jovens baterem nos velhos como vocês fizeram, e não existe mais lei nem ordem. [...] Mas que tipo de mundo é esse? Homens na Lua e homens girando ao redor da Terra como mariposas numa lâmpada, e ninguém presta mais atenção às leis à ordem terrenas (BURGESS, 2012a, p. 58-59).

Um fator relevante para a construção psicológica desses jovens é o fato dos elementos que permeiam o universo da gangue serem provenientes tanto da esfera do mundo infantil quanto do mundo adulto, explicitando que essas personagens são um retrato desvairado da adolescência. Os druguis bebem leite com drogas estimulantes, e por vezes alucinógenas, claramente uma aproximação entre o leite materno e as drogas da vida adulta, como se os jovens fossem amamentados à base de drogas. Talvez seja pelo mesmo fator que a adaptação cinematográfica de Stanley Kubrick

tenha como elemento mais icônico a cena em que Alex e seus druguis se preparam para estuprar a esposa do escritor Alexander enquanto Alex canta “Singing in the Rain”, uma música alegre e inocente que é aproximada de um ato violento e repulsivo.

Em se tratando da influência de políticas russas, é inegável a presença de elementos que remetem a uma nação socialista em *Laranja mecânica*, não somente pelas gírias nadsat dos jovens, que são derivadas do léxico russo, mas também pelas menções pontuais a auxílios econômicos, complexos habitacionais e forças estatais que governam à mão de ferro. Um exemplo discreto dessas influências é o fato da mãe de Alex trabalhar em uma “supermerstatal”, e não em um supermercado. É digno de ressaltar que o período histórico em que a obra foi concebida se situa após a chamada *desestalinização* da União Soviética, em que se tornaram públicas as denúncias feitas pelo ex-primeiro-ministro do comitê central do partido comunista soviético Nikita Khrushchov (1894 - 1971) sobre os crimes atribuídos a Stálin nas décadas anteriores. Quando Alex e seus druguis se encontram no Lactobar, o protagonista afirma que os clientes são trabalhadores e jovens comuns, “mas não os burgueses, eles nunca” (BURGESS, 2012a, p. 73). Inclusive, o próprio Alex demonstra uma visão anti-classes em dados momentos, por mais que se debruce sobre o roubo e sobre o gosto por bens materiais, como quando insulta um de seus druguis: “Por que essa súbita shilarnia [preocupação] para ser um porco capitalista?” (BURGESS, 2012a, p. 102).

Uma das características mais marcantes da obra é o uso de um léxico ficcional, denominado “nadsat”, que dentro do universo ficcional de Burgess é uma gíria adolescente pautada na criação de neologismos baseados no dialeto londrino *cockney* e expressões eslavas, mais marcadamente da língua russa. O radical “nadsat” na língua russa é um equivalente à partícula *teen* da língua inglesa e, portanto, um termo que remete à adolescência. Retomando o que fora preceituado por Roberts (2000 *apud* OLIVEIRA, 2010), o estranhamento familiar da ficção científica, há no uso desse dialeto ficcional uma forma de reconfigurar tal estranhamento familiar de uma forma quase subliminar. Em relação ao uso narrativo do nadsat, é dito no romance que são “[a]lguns fragmentos de gíria rimada antiga [...] Um pouco de linguagem cigana também. Mas a maioria das raízes é eslava. Propaganda política. Penetração subliminar” (BURGESS, 2012a, p. 181). Sendo assim, a influência de elementos soviéticos

dentro do universo ficcional de Burgess não é acidental, mas sim um plano político de propaganda, seja do governo britânico ou dos russos que visam exercer sua influência sobre outras nações. Em relação à própria obra em si, o autor declara não se tratar de uma forma de propaganda anticomunista, mas sim de um exemplo do que ele chama de “lavagem cerebral”, aos moldes do tratamento do Ludovico que o leitor acompanha durante o enredo. Em um artigo de revista intitulado “Geleia mecânica”, Burgess aponta que “[a]o ler o livro [...], você se verá, no final, de posse de um mínimo vocabulário russo – sem nenhum esforço, para sua surpresa. É assim que funciona a lavagem cerebral” (BURGESS, 2012c, p. 320).

Não obstante, ainda afirma que “a moral de *Laranja* não tem nenhuma relação com a ideologia ou com técnicas de repressão da Rússia soviética; é completamente dedicada a discutir o que pode acontecer com qualquer um de nós do Ocidente se não nos defendermos” (BURGESS, 2012c, p. 320). O que a concepção de “nós do Ocidente” pode significar nesse contexto, sob a luz dos temas do romance, é um provável sinônimo de povos com liberdades individuais e livre arbítrio. Talvez o próprio Alexander tenha a resposta que Burgess daria para essa pergunta: “A tradição da liberdade significa tudo. As pessoas comuns deixarão isso passar, ah, sim. Elas venderão a liberdade por uma vida mais tranquila” (BURGESS, 2012c, p. 239). De fato, a obra é uma crítica ao cerceamento da liberdade, mas se enganam os que acreditam se tratar de uma defensora da liberdade absoluta, pois o desenfreamento da liberdade dos jovens em subjugar suas vítimas a seu bel-prazer não é visto como algo desejável, mas sim como um exemplo da teoria hobbesiana de que nos conflitos que o Estado falha em apaziguar, a barbárie se manifesta.

Concluindo, o século XX ficou conhecido como “a era da ideologia”, sendo que a utopia foi utilizada como forma de propaganda ideológica por diversas formas de governo de diferentes campos do espectro político (SARGENT, 2010, p. 230), pois as ideias que o ser humano toma como crenças são tidas como formas influenciadas pela situação social do indivíduo, de modo que a utopia mascara a realidade das posições. A mesma serve como ferramenta dos poderosos para conquista de um *ethos* favorável a suas ideologias, da mesma forma que uma distopia serve para atacar as ideias rivais. A ideologia cria uma narrativa, enquanto a utopia cria uma moral sobre o objetivo

político do programa proposto (SARGENT, 2010, p. 239). Em suma, para Burgess, a tentativa de um controle estatal da violência com o objetivo de reconfigurar a condição humana não é uma utopia, mas sim uma distopia, de forma que seu romance se torna uma espécie de tratado sobre quais caminhos não devem ser considerados ao se tratar da criminalidade. Burgess se torna um defensor do livre-arbítrio mesmo que para tal haja consequências à sociedade, pois mesmo assim, de acordo com sua visão, esses males são menores do que se ter uma nação constituída por “laranjas mecânicas”. Por fim, tome-se a consideração da personagem Alexander como símbolo de considerações do próprio Burgess sobre a sua obra no momento da narrativa em que a gangue de Alex agride o escritor em sua casa e violentam a sua esposa. De forma metalinguística, o livro que o escritor Alexander estava produzindo quando Alex e seus druguis invadiram sua casa chama-se “Laranja Mecânica”. Alex zomba do título ao ver os manuscritos, que recita em voz alta para seus colegas:

A tentativa de impor ao homem, uma criatura evoluída e capaz de atitudes doces, que escorra suculento pelos lábios barbados de Deus no fim, afirmo que a tentativa de impor leis e condições que são apropriadas a uma criação mecânica, contra isto eu levanto minha caneta-espada... (BURGESS, 2012a, p. 67)

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BELO, Warley Rodrigues. *A laranja mecânica* – comentários criminológicos sobre a violência juvenil. Revista do CAAP, Belo Horizonte, 2001. Seção Artigos. Disponível em: <https://revistadoacaap.direito.ufmg.br/index.php/revista/article/view/135>. Acesso em: 28 mai. 2021.
- BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012a.
- BURGESS, Anthony. A condição mecânica. In: *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012b. p. 296-313.
- BURGESS, Anthony. Geleia mecânica. In: *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012c. p. 314-321.
- BURGESS, Anthony. De uma entrevista inédita com Anthony Burgess. In: *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012d. p. 330-336.
- CLAEYS, Gregory. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2010a. p. 107-131.
- FITTING, Peter. Utopia, Dystopia and Science Fiction. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2010b. p. 135-153.
- HAY, William. *Three Hundred Years Hence*. London: Newman & Co., 1881.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. 21. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- MORE, Thomas. *A Utopia*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- OLIVEIRA, Priscilla Pellegrino de. *A ordem e o caos: diferentes momentos da literatura distópica de ficção científica*. Dissertação (Instituto de Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

SARGENT, Lyman Tower. *Utopianism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

WEBSTER, John. *The White Devil*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

WELLS, Herbert George. *A guerra dos mundos*. Rio de Janeiro: Suma, 2016.