

ENTRE DELUZE E LARANJA MECÂNICA: SITUAÇÕES PURAMENTE ÓTICAS E SONORAS

Karine Moiano Machado¹

RESUMO: O presente trabalho tem o intuito de mostrar que, apesar do filme *Laranja Mecânica* (2009), de Stanley Kubrick, não estar relacionado à corrente cinematográfica neorrealista, ainda assim conta com situações que, segundo o filósofo Gilles Deleuze (2007), são recorrentes: situações puramente óticas e sonoras. Na apresentação do livro *A imagem-tempo*, Deleuze (2007) faz menção a diversos filmes que são classificados como sendo pertencentes ao neorrealismo italiano. Dentre esses filmes citados, não está *Laranja Mecânica*. Porém, acredita-se que, de acordo com os critérios e conceitos utilizados por Deleuze, seja possível relacionar essa obra ao neorrealismo italiano, junto a filmes de cineastas como Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Neorrealismo, Senso Comum, Imagem, Kubrick, Deleuze.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o intuito de mostrar que, apesar do filme *Laranja Mecânica*² (2009), de Stanley Kubrick, não estar relacionado à corrente cinematográfica neorrealista, ainda assim conta com situações que, segundo o filósofo Gilles Deleuze (2007), são recorrentes: situações puramente óticas e sonoras. Na apresentação do livro *A imagem-tempo*, Deleuze (2007) faz menção a diversos filmes que são classificados como sendo pertencentes ao neorrealismo italiano. Dentre esses filmes citados, não está *Laranja Mecânica*. Porém, acredita-se que, de acordo

¹Publicitária graduada pela Universidade federal do Pampa. Email: Karine.moiano.machado@gmail.com.

² O filme, originalmente, foi lançado nos Estados Unidos em 1971. Porém, no Brasil, chegou somente em 1979, devido à censura, pois as suas cenas de violência e nudismo foram consideradas inapropriadas.

com os critérios e conceitos utilizados por Deleuze, seja possível relacionar essa obra ao neorealismo italiano, junto a filmes de cineastas como Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini entre outros. O tal critério não diz respeito à nacionalidade, à época, em suma, não tange o conteúdo, mas a existência de situações, nas palavras de Deleuze (2007), puramente óticas e sonoras. Nesse sentido, defende-se a ideia de que há, nesse filme, traços do neorealismo. Sendo assim, é possível elaborar uma questão problema: haveria, em *Laranja Mecânica*, situações puramente óticas e sonoras? Como hipótese defende-se que: apesar de Kubrick não pertencer, oficialmente, à corrente neorrealista, pode-se identificar em *Laranja Mecânica* traços remissivos a ela, em virtude de situações sensório motoras de balada. Sendo que por balada entende-se uma cadência, alternância do ritmo; pode-se dizer que é como ter algo seguindo um caminho e, de repente, sofre uma interseção. Tal ação cria um interstício do qual vem nascer a situação puramente ótica e sonora. Sendo assim, balada é tal situação em potencial. Esses traços neorrealistas são, usualmente, ligados às características da narrativa, as quais, no caso desse movimento, enfocam nas questões sociais da época e nos personagens que incorporam as dúvidas e as incoerências humanas, tornando-os bons e maus ao mesmo tempo. Entretanto, quando se entende que os traços dizem respeito às situações sensório motoras de balada, entende-se a ultrapassagem dessas situações para a puramente ótica e sonora.

Num primeiro momento da pesquisa, falou-se do tema abordado, a problemática suscitada por ele e a hipótese a ser defendida. Num segundo momento, foi necessário trazer para a discussão a corrente cinematográfica nascida na Itália, conhecida como neorealismo. Para isso, fez-se necessário criar um capítulo que buscasse entender o movimento e até que ponto o pensamento de Deleuze acerca dessa corrente é o mesmo daquele apresentado nos livros de história do cinema. Num terceiro momento, foi preciso explicar como se dá a estratégia metodológica da análise. Também foi, nesta etapa do trabalho, que foram apresentadas as cenas analisadas do filme. No quarto momento, o que se pretendeu foi encontrar, nas cenas selecionadas, as supostas situações puramente óticas e sonoras, sendo essa a questão central do trabalho. Por fim, o quinto momento apresentou as principais conclusões a que este trabalho chegou, mostrando, ou não, a consistência da hipótese perante o problema levantado.

2 SOBRE LARANJA MECÂNICA

Quase um século após a invenção do cinema, em 1971, como uma alternativa de substituição há um trabalho frustrado sobre Napoleão Bonaparte, Stanley Kubrick adquiriu os direitos autorais do livro *Clockwork Orange (A Laranja Mecânica)*, do inglês Anthony Burgess. De posse do livro, o diretor transformou o livro em filme, sendo que fez com que os atos de violência extrema, causadores de prazer, de Alex De Large, já existentes no livro, se passassem num futuro distante.

O personagem de Alex compreende um rapaz de quinze anos, líder de uma gangue de delinquentes que tem como divertimento espancar, roubar, estuprar e praticar ainda outros atos *ultraviolentos*. Alex e seus *drugues* (linguagem *nadsat*³) vivem fora do contexto da sociedade, uma vez que possuem uma linguagem própria, um modo de vestir-se e divertir-se. O filme apresenta várias peculiaridades entorno da pessoa de Alex, pois apesar de toda a violência praticada pelo jovem, De Large ama música clássica, sobretudo, a de Ludwig Van Bethoveen (a nona sinfonia, por exemplo, provoca-lhe deleite). Outro fator intrigante é a bebida consumida pela gangue: antes e após os atos de violência, a gangue frequenta um bar, apresentado futuristicamente por Kubrick, e nesse bar consome uma bebida chamada *Leite-com*, a qual, apesar de possuir a coloração de leite tradicional, tem efeito comparável ao de algumas drogas.

3 DELEUZE E O CINEMA

Deleuze fala do cinema como uma forma de pensamento. Para ele, é isso que a chamada sétima arte representa. Pois as imagens apresentadas na tela oferecem uma forma diferenciada de ver e pensar, fato que causa certa alternância na percepção de tempo, espaço e movimento. Como afirma Jorge Vasconcellos (2006, p. 09), no livro *Deleuze e o cinema*, "A verdade do cinema, segundo Deleuze, não está na história de seus filmes, mas na riqueza criativa de seus criadores, inventores de signos e imagens".

Deleuze pensa o cinema em dois momentos, sendo que o primeiro seria o cinema clássico e o outro o moderno. A primeira classificação tange o cinema anterior ao neorealismo, a segunda

³Consiste em mais de 200 termos criados por Burgess, entre eles estão expressões como "ultraviolência", "drugues", "horrorshow" etc. Sendo que a primeira palavra se aproxima do significado de "violência extrema", a segunda de "comparsas" e a terceira de "legal" (gíria).

diz respeito ao novo modo de fazer dos italianos. Nesse novo modo, uma nova concepção foi criada. No pensamento deleuziano, o período clássico é predominado pelo uso da chamada imagem sensório motora; enquanto que o período moderno é predominado pelo uso da chamada imagem puramente ótica e sonora. O interesse de Deleuze pelo cinema é expresso na concepção de dois livros dedicados ao estudo dessa arte. A primeira obra chama-se *A imagem-movimento* (1983) e a segunda *A imagem-tempo* (1985). Nas respectivas obras, aborda, justamente, o outro lado do cinema. Cria conceitos para lidar, especificamente, com esse tema. Os conceitos apresentados no segundo livro constituem, precisamente, a problemática do presente trabalho: situações sensório motoras e situações puramente óticas e sonoras.

4 SOBRE O NEORREALISMO

O movimento neorrealista nasceu na Itália durante a Segunda Guerra Mundial, firmava-se comopositor ao sistema fascista e buscava fazer um “cinema limpo”, que retratasse a realidade vivida pelos cidadãos italianos, afastando-se do modelo hollywoodiano. O novo modelo de cinema apresentava-se com um modo próprio de fazer, constituído de planos sequências, sem o uso de efeitos especiais. A busca por retratar a realidade era uma constante, por isso, as cenas dos filmes aconteciam em cenários reais, nas próprias ruínas da guerra.

Além do modo de fazer, a inovação estendeu-se também para a escolha dos temas: ao invés de histórias fantasiosas, o que ganhavam as telas eram histórias banais que poderiam ser vividas por qualquer cidadão italiano. Os roteiros eram, em sua maioria, improvisados e os atores que davam vida aos personagens nem sempre eram profissionais. De acordo com Perin, Pena e Rodrigues (2009, p. 04), os diretores neorrealistas acreditavam que a poética do cinema se encontrava justamente na retratação do cotidiano; argumentavam que os filmes deveriam ser produzidos sem interferências.

O neorrealismo, evidentemente, não surgiu da noite para o dia. Inspirou-se na fotografia de Alberto Lattuada, nas obras documentais de Francesco De Robertis, Francesco Pasinetti, Fernando Cerchio, Giovanni Paolucci e Giacomo Bellini. Na literatura, no teatro lírico, em Karl Marx, na revista *Cinema* (1938 a 1943) e em outros muitos expoentes. Durou cerca de uma década, estendendo-se dos anos de 1943 a 1953. Os principais filmes foram *Obsessão* (Luchino Visconti), *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini) e *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio De Sica). Rossellini ainda dirigiu *Umberto D* (1951), *Paisá* (1946), *Alemanha, Ano Zero* (1947) e *Europa 51* (1952).

5 SOBRE A IMAGEM-TEMPO (E A SUA RELAÇÃO COM A IMAGEM-MOVIMENTO)

Deleuze inicia “Para além do movimento”, capítulo I de *Imagem-tempo* (2007), dizendo que, contra aqueles que definem o neorealismo a partir de seu contexto social, Bazin chama a atenção para os critérios formais e estéticos. Pois opera por blocos, de modo que o real não é mais representado ou reproduzido, mas sim *visado*. De acordo com Deleuze (2007, p. 01), o neorealismo inventa um novo tipo de imagem, a qual Bazin (*apud* Deleuze, 2007, p. 01) chama de *imagem-fato*, pois tal movimento produz um “mais de realidade”.

Esse “mais de realidade” é o cerne da questão, uma vez que, para Deleuze (2007), não interessa o contexto em que surge tal movimento, mas sim a capacidade das obras, as quais, no caso dessa corrente, acabam por proporcionar cenas que classifica como sendo, justamente, as já mencionadas puramente óticas e sonoras.

O que define o neo-realismo é uma ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações motoras da imagem-ação no antigo realismo (DELEUZE, 2007, p. 11).

Quando Deleuze faz a distinção das situações sensório motoras e das puramente óticas e sonoras, admite que as primeiras são fundamentais no cinema clássico, pois dão conta da ação e da reação: as cenas são justificadas, amparadas num movimento mecânico, de modo que para cada ação há uma reação logicamente correspondente. Faz-se um cinema por identificação. Um *close-up* no bolso da calça do personagem significa, logicamente, que, dentro do enredo, algo de importante sairá dali. Porém, no neorealismo, não há essa preocupação. O seu diferencial é justamente acabar com as cenas clichês, filmar sem a preocupação primordial de fornecer um sentido oficial.

As situações sensório motoras são aquelas em que se desenvolvem ações e reações imediatas ao que se vê, devido ao fato de já conhecermos a associação que há entre determinada ação e determinada reação. Como exemplo, pode-se dizer que: um sorriso significa alegria (um sorriso (situação sensório motora), logo, alegria (reação imediata)). Já nas situações óticas e sonoras puras, não há a associação prévia entre ações e reações, pois a ação se sustenta por si mesma, forçando o vidente a criar um novo sentido.

Uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação e nem é induzida por uma. Ela permite aprender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma

brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja às vezes cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que por tanto excede nossas capacidades sensório motoras (DELEUZE, 2007, p. 28, 29).

Pois uma situação puramente ótica e sonora, como o próprio autor diz, trata-se de algo poderoso demais ou até mesmo agressivo; seu sentido está na situação em si, de modo que não há necessidade de amparar – lá em alguma cena, lá em algum objeto, lá em algum personagem. A situação puramente ótica e sonora tem seu sentido suspenso, a história da trama, por vezes, é só um detalhe.

O primeiro conceito deleuziano (situações sensório motoras) pode ser notado em filmes típicos de Hollywood, já que nesses filmes o interesse está na história desenvolvida que é narrada em um processo envolvendo princípio, meio e fim. Em obras cinematográficas desse porte, as ações são resolvidas no final; a história não fica suspensa. O segundo conceito (situações puramente óticas e sonoras), nesse sentido em específico, caminha do lado oposto do primeiro, pois não se encontra uma solução; entretanto, se não se encontra, não é em função de um mistério, mas em função de essa solução, de fato, não existir (ao menos não no formato consagrado de solução).

De acordo com Deleuze (2007), se os nossos esquemas sensórios motores se bloqueiam ou quebram-se, um novo tipo de imagem pode surgir. A chamada imagem ótica sonora pura é, portanto, uma imagem inteira, sem metáforas, que faz nascer a coisa em si mesma, dotada de uma beleza não moral e que não necessita mais ser justificada. Como exemplo, pode-se usar a cena do filme *Pai e Filha* (1949), de Yasujiro Ozu: há uma cena onde os personagens andam de bicicleta por uma estrada; ao pararem, a câmera permanece por alguns segundos apenas nas bicicletas, enquanto os personagens afastam-se. Ou seja, não há uma razão especial para que tal ação tenha ocorrido; existe uma quebra da sensação sensório motora, a qual pode, evidentemente, funcionar ou não, dependendo da sua capacidade de se sustentar por si mesma.

Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico-sonora há, portanto uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/perambulação com ligações sensório-motoras debilitadas, e depois chegamos às situações puramente óticas e sonoras. Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao primeiro (DELEUZE, 2007, p. 12).

Importante ressaltar que há uma grande diferença entre as noções de “coisa em si” e de “essência”. Quando Deleuze fala em “imagem inteira” ou em “imagem pura”, não está, com essas expressões, querendo dizer “imagem verdadeira” ou pura no sentido angelical. Quando se avista um homem usando “cabelo rastafári”, imediatamente se pensa: o homem gosta de reggae. Ação: vê-se a cena do homem com o cabelo rastafári; reação: gosta de reggae.

Nesse caso, não se viu a imagem inteira. Para vê-la, é necessário suprimir o significado que o tipo de cabelo carrega. E se não se trata de uma pureza no sentido angelical, é porque os anjos também são gordos de sentidos já postos, tanto quanto o cabelo rastafári. A pureza da imagem, portanto, tange a pureza de significados. Uma vez pura, inteira, a imagem pode vir a se impor como qualquer coisa. Então, não se quer a pureza para opô-la à sujeira; mas se quer para poder sujá-la do jeito que parecer mais interessante e potente. Não se trata de um empreendimento moral; pelo contrário, quer-se dissolver, justamente, a moralidade das imagens.

É igualmente importante salientar que não se trata de separar os conceitos de imagem sensório motora e de imagem puramente ótica e sonora, pois, em verdade, ambos coexistem numa mesma cena. Porém, como diz Deleuze (2007), é da crise de uma que nasce a outra. Nesse sentido, pode-se dizer que esse pensamento deleuziano não tem nada contra a representação (a imagem sensório motora), mas sim contra o fato de se limitar a essa. No princípio do neorealismo, as situações sensório motoras apresentaram-se fracas, passaram a falhar e, justamente dessa falha, emergiram imagens puramente ótica e sonora. Por isso, Deleuze fala em crise da imagem-ação: essa crise é, na verdade, uma condição para a emergência da nova imagem.

6 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Sabe-se que a matéria prima desta pesquisa é um filme. Apesar de esse ser assistido e experimentado na íntegra, procede-se a partir da seleção de algumas cenas. No que diz respeito a isso, utiliza-se o que se pode chamar de “método de inventário de pormenores”. Trata-se de listar situações do filme, as quais despertam o interesse por meio de pequenas percepções; pequenas sutilezas. Tal modo de fazer inspira-se no procedimento usado pelo pensador francês Roland Barthes (2005, p. 240), num texto intitulado “Caro Antonioni”. No texto em questão, Barthes descreveu a obra de Michelangelo Antonioni a partir, justamente, de pormenores.

Os pormenores, no raciocínio barthesiano, são vazios em matéria de significados. Se isso se torna aqui interessante, é porque as situações óticas e sonoras puras tendem a surgir, justamente, da suspensão dos sentidos já postos.

É isto que se pretende fazer no trabalho em questão: selecionar as cenas a partir de pormenores percebidos nos personagens, nas cenas, nos cenários etc. Feito isso, parte-se para a análise dos “achados”, pois, uma vez inventariadas as cenas, essas ainda precisam ser interpretadas. Com isso, reforça-se aquilo que Moraes afirma acerca do fato de nenhuma análise de conteúdo ser neutra.

O inventário das cenas de *Laranja Mecânica*, bem como a interpretação dessas cenas, dá-se a partir da sensibilidade do pesquisador e, sobretudo, através do potencial instigador dos conceitos de Deleuze aqui trabalhados.

Eis as cenas analisadas:

Cena 01 – Bar Korova;

Cena 02 – Espancamento do bêbado;

Cena 03 – Do cassino;

Cena 04 – Casa do escritor;

Cena 05 – Quarto do Alex.

Análise das cenas inventariadas

Cena 01 – Bar Korova



Figura 01 – Bar Korova
 Fonte: Imagem retirada do filme *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick)

Partindo da questão problema apresentada aqui neste trabalho, em que se questiona se haveria em *Laranja Mecânica* situações puramente óticas e sonoras, inicia-se, então, a busca pelo momento em que as situações sensório motoras irão bloquear-se na cena, fazendo emergir situações puramente óticas e sonoras. Pois Deleuze (2007) afirma que é da quebra das situações motoras que as óticas e sonoras surgem. Importante lembrar que ambas estão inseridas num mesmo filme, coexistindo. Aliás, é preciso que uma exista para que a outra possa vir à tona.

Ainda de acordo com Deleuze (2007), as situações sensório motoras são aquelas em que se tem uma reação imediatamente associada à ação. Em um filme tal fato pode ser interpretado como sendo uma cena clichê; isto é, uma cena em que tudo está amarrado conforme as categorias da representação: basta que o espectador preste a atenção para não perder o “fio da meada”. Porém, não é o que acontece com a cena do Bar Korova. Se há uma linha representacional, essa não se sobrepõe à verdadeira graça da cena, a qual diz respeito ao seu poder de perturbação alcançado através da absoluta estabilidade gestual exibida pelos personagens. Apesar do movimento da câmera, e apesar da ligação representacional que um bar tem com a movimentação, os personagens permanecem sinistramente parados, como se estivessem posando para um pintor ou, simplesmente, constringendo a expectativa do público de ver a cena se mexer.

Laranja Mecânica não é um filme tipicamente comum; entretanto, isso não significa, evidentemente, que não conte com alguns clichês. Afinal, a história de um jovem delinquente, que sente prazer em praticar atos maldosos de extrema crueldade, não é, definitivamente, uma novidade. Porém, o surgimento de situações óticas e sonoras puras não está condicionado, necessariamente, a uma ideia revolucionária. Na ampla maioria dos casos, a grande questão está nos detalhes, nos pormenores, nas nuances e nas sutilezas. Uma pequena mudança de ritmo, por exemplo, pode ser muito mais poderoso do que toda uma mudança estrutural.

Qualquer sentido só pode ser inventado pelo espectador. O esquema sensorio motor falha no momento em que se espera uma cena comum de bar, onde jovens bebem, abrem as suas bocas e, sobretudo, interagem. Porém, o que se vê não é isso. Vêm-se pessoas apáticas que não se enquadram nas categorias da representação; pessoas cujos gestos fogem da ideia clichê de um bar. Acredita-se que é isso o que Deleuze quer dizer quando fala em um real que passa a ser *visado*. O espectador precisa se transformar num vidente, pois precisa *ver além*. Nada a ver com profecia, mas com o potencial de ver além das categorias representacionais.

As figuras dos manequins femininos nus, servindo como mesas; a trilha de suspense; a expressão de Pete que lembra a de uma criança zangada. O que se tem nessa cena é uma desapropriação do sentido mecanizado. Percebe-se que há essa desapropriação, precisamente, porque a cena pode ser concebida por ela mesma, independentemente do que a antecede e/ou a sucede.

Cena 02 – Espancamento do mendigo



Figura 02 – Espancamento do Mendigo
Fonte: Imagem retirada do filme *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick)

Conforme já dito, as chamadas situações puramente óticas e sonoras nascem, de acordo com Deleuze (2007), da quebra das situações sensório motoras. Essa quebra ou falha proporciona uma alteração no ritmo, fazendo da cena uma cena singular. Nesta cena recém descrita, pode-se ver a balada (ou seja, a mudança de ritmo) proporcionando o surgimento de uma situação puramente ótica e sonora.

Há uma mudança de ritmo quando surgem quatro silhuetas ao longe (é Alex de Large e seus *drugues*). Nesse instante em que o grupo aproxima-se, a atenção já não é mais no homem bêbado, mas sim em Alex (que passa a narrar a cena). O ritmo altera-se, pois ele inicia de uma forma sarcástica a narrativa dizendo que nunca suportou ver alguém de qualquer idade bêbado cantando, mas que suportava menos ainda alguém daquela idade naquela situação. O olhar de Alex é perverso. Ele e seus amigos aplaudem o homem ao fim da canção, aparentemente representando um gesto de amizade. Porém, Alex bate com um bastão na barriga do velho, o qual reage verbalmente. Uma ação que não se esperava. Ela transcende a ordem do sensório motor; seu ritmo muda, uma nova cadência se estabelece.

Se há o surgimento de uma situação puramente ótica e sonora, é porque há uma violência que não diz respeito à ação. Ainda que essa também esteja presente, há uma violência que a ultrapassa, dando à cena um ar mais próximo do erótico do que da repugnância devido à covardia exercida sobre o mendigo.

Cena 03 – Do cassino



Figura 03 – Do cassino
Fonte: Imagem retirada do filme *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick)

A cena do teatro é talvez um das mais interessantes das que compõem *Laranja Mecânica*. O início da cena é especialmente interessante. Há um enquadramento no teto do teatro que mostra um vaso de flores por alguns segundos; enquanto isso acontece, uma música clássica é executada ao fundo. Quando a câmera começa a afastar-se, a cena parece ser uma peça de teatro, visto que os gestos não são executados no ritmo e na intensidade usuais.

As ações dos personagens, nesta cena, sustentam-se por si só. Há uma beleza em cada ação e, de acordo com Deleuze (2007), as situações puramente óticas e sonoras não compreendem cenas prolongadas em ação. Elas constituem-se de cenas que ultrapassam a nossa capacidade sensório motora, e, ao fazerem isso, auto sustentam-se.

Cada *take* desta cena é composto de uma ação poderosa, de modo que não precisa ser justificado e nem amparado no sentido de uma ação. Quando a gangue de Alex adentra o cassino abandonado fica parada próxima à entrada, absortos na escuridão. Trata-se de uma visão completa, íntegra!

As roupas usadas pelas duas gangues são diferentes das usadas pelos demais jovens. Porém, as roupas de uma gangue se diferenciam das da outra. Enquanto Billy boy e seus amigos lembram motoqueiros, Alex e seu *drugues* parecem pertencer a um grupo social aristocrático, de uma classe superior. Esses pormenores presentes na cena contribuem para a ultrapassagem das situações sensório motoras, pois, como diz Deleuze (2007), é preciso que a imagem-ação entre em crise para que as situações óticas e sonoras puras possam emergir. Os dois conceitos coexistem em um mesmo filme e, inclusive, numa mesma cena.

Ainda pode-se falar do comportamento quase sofisticado dos gestos que Alex e seus *drugues* apresentam. Tal sofisticação contrasta com os gestos da gangue rival, que apresenta gestos bem mais selvagens, rústicos e/ou mal educados.

Destaca-se, por fim, a atmosfera em que se dá o encontro: um cassino abandonado, o qual, em seguida, transforma-se no palco de um espetáculo teatral. Tem-se, nesse encontro, uma imagem pura, no sentido em que ela, por si só, ganha o espectador pela sensação que possibilita (pela atmosfera que produz), independentemente do enredo que até tenta articulá-la para não deixá-la escapá-la.

Cena 04 – Casa do escritor



Figura 04 – Casa do escritor

Fonte: Imagem retirada do filme *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick)

Esta cena é o ápice de *Laranja Mecânica*. Nesse momento, o filme revela toda a sua crueldade paradoxal. Alex diz que necessita de ajuda para um amigo que sofreu um grave acidente. Valendo-se dessa mentira, adentra com a sua gangue na casa do escritor. Seu primeiro gesto na casa já é extremamente violento, pois não permite que o escritor veja o que ocorre. De imediato, chuta-o, fazendo-o rolar pelos degraus da pequena escada. A atitude de Alex causa, ao espectador, menos a aparição de um julgamento moral, e mais a sensação de um estranhamento. Em especial os momentos do espancamento e do estupro causam algo que é mais forte do que o crime ou do que a violação da lei.

Diante de tamanha violência, o espectador acaba por não esboçar uma reação propriamente dita, pois o estranhamento é mais uma ausência de reação. Alex e sua gangue espancam o homem e a mulher ao som de "*Singin' in the rain*", de modo que tal combinação provoca certa dissonância. Trata-se de uma assimetria; de uma combinação inusitada (ainda que essa canção tenha sido a escolhida simplesmente porque era a única que Malcolm MacDowell, ator que interpreta Alex de Large, sabia cantar).

Embora esta cena seja dotada de um elemento forte de fúria, não deixa de ser bela. Nesse momento, compreende-se o que Deleuze (2007) fala sobre a cena puramente ótica sonora ser dotada de uma beleza, mesmo sendo, muitas vezes, insuportável e até mesmo horrorosa.

Os elementos que contribuem para a quebra do esquema sensorio motor não se limitam apenas a Alex; eles estão presentes também na mobília da casa, nos objetos de decoração, no escritor e na sua mulher: a casa é futurista e o seu formato é estranho; os móveis lembram os de uma espaçonave, pois são constituídos de um material sintético. Além disso, as suas cores são vibrantes. Quando a gangue chega, é possível ver uma placa iluminada na frente da casa escrito “Home”, como se fosse um comércio ou um bar. Esse é o primeiro elemento a compor uma casa que, apesar de pertencer a um escritor, não conta com um piano de caldo ou com escrivaninhas escuras. O interior da casa apresenta um mundo desconhecido, habitado por um escritor de sobrancelhas brancas, grossas e desarrumadas. Ele usa um roupão de cores quentes, assim como a sua máquina de escrever. Interessante também é perceber que as cores da casa compõem com as cores das roupas da gangue: as paredes são brancas e o sofá onde Pete salta em cima é escuro, assim como as roupas da gangue envolvem calças e camisas brancas e chapéus e botas escuras.

Apesar do caráter esquizofrênico da cena, o espectador não clama por explicações. A impressão é a de que essa é completamente dispensável. De fato é!

Cena 05 – Quarto do Alex



Figura 05 – Quarto do Alex
Fonte: Imagem retirada do filme *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick)

A cena do quarto de Alex desperta e prende muito a atenção. O primeiro *take* pode parecer um típico jovem voltando tarde de uma festa e preparando-se para dormir. Porém, assim que deita na cama, e a câmera mostra o seu quarto, percebe-se que se trata sim de um jovem, mas

não de qualquer jovem. É possível constatar que Alex possui um gosto mais clássico que contrasta com as suas roupas totalmente modernas. O que chama mais atenção é o *close* que a câmera dá no rosto de Bethoveen: o compositor está com a expressão zangada e, por um momento, os seus olhos refletem Alex De Large.

Se isso não fosse suficiente ainda se tem a imagem de Jesus Cristo quadruplicada. Porém, não é um cristo comum. A maneira como a câmera mostra a imagem desse novo cristo é interessante, pois dá vários *closes* em regiões específicas do corpo. Mostra os pés sangrando, a cabeça, os pulsos e o sangue pingando do braço direito que está erguido. Depois se tem a imagem de um quadro com a figura de uma mulher nua. Na sua frente há galhos secos de árvores onde Alex introduz uma cobra, seu animal de estimação.

O quarto de Alex é totalmente diferente do quarto de um adolescente comum. Um detalhe chama a atenção: há uma máquina de escrever igual a do escritor que ele havia espancado há algumas horas antes. A colcha da sua cama é colorida, o que faz lembrar que, embora violento e perverso, Alex não passa de um jovem de 15 anos.

Para além do fato de haver a quebra da imagem-movimento (já tratada nas análises anteriores), destaca-se que o instante em que Alex passa a ver cenas de violência e a sentir prazer, o espectador consegue separar essa sensação do prazer sexual, já significado e colocado dentro dos códigos morais. Esse prazer é também expresso através dos diversos objetos que compõem o cenário do quarto. Aliás, o próprio Alex De Large é um personagem dotado de muitos pormenores que causam estranhamentos que transcendem o esquema sensório motor.

7 CONSIDERAÇÕES

Para além do fato de *Laranja Mecânica* ser um dos melhores filmes de Stanley Kubrick, o fator que despertou a curiosidade para a realização desta pesquisa está na polémica existente em torno do próprio cineasta, dos comentários dos críticos e em torno do personagem Alex De Large. Com apenas isso, já se tinha um objeto a ser pesquisado; porém, ainda faltava aquilo que faz de um simples tema de interesse um objeto de pesquisa: a questão problema.

Partindo de estudos do filósofo francês Gilles Deleuze sobre o cinema, percebeu-se que os conceitos constitutivos desse estudo ainda não haviam sido abordados junto ao filme *Laranja Mecânica*. Então, após a leitura de *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (1985) (as duas obras deleuzianas dedicadas à temática do cinema), houve uma apropriação, sobretudo, do conceito de

“situações puramente óticas e sonoras”, e, como consequência dessa apropriação, a criação da tal questão problema se tornou possível: haveria, em *Laranja Mecânica*, situações puramente óticas e sonoras?

Considerando que era possível ver nas cenas do mencionado filme alguns esboços desse tipo de situação, criou-se a hipótese de que apesar de Kubrick não pertencer à corrente neorrealista (a qual, segundo Deleuze (2007), é produtora de tais situações), podia-se identificar, em *Laranja Mecânica*, situações que, no mínimo, fossem de balada, as quais, segundo o filósofo (2007), tangem situações que se ainda não são, propriamente, puramente óticas e sonoras, correm o risco de virem a ser por conta da efetivação de mudanças rítmicas.

Para se lidar com essa hipótese, foi preciso entender o movimento neorrealista e, sobretudo, o que, exatamente, Deleuze queria dizer ou se referir a esse movimento. Isso pressupôs, evidentemente, uma espécie de revisão teórica dos conceitos envolvidos, dando especial atenção ao processo daquilo que o autor chama de crise da imagem-ação (momento em que as situações sensório motoras racham-se em função do surgimento de uma nova forma de imagem: a imagem-tempo, expressa via situações puramente óticas e sonoras). Feito isso, e, posteriormente, tramado uma estratégia metodológica (inspirada na ideia barthesiana de pormenores ainda não significados), selecionou-se as cenas que, de maneira mais intensa, tinham o potencial para a produção de situações óticas e sonoras puras.

Ao analisar as cenas escolhidas, percebeu-se que a imagem-tempo, em *Laranja Mecânica*, surge de algumas situações em espaciais: 1) da criação de uma atmosfera própria, que não diz respeito a nenhum outro lugar que não seja, precisamente, àquele do registro da cena; 2) da capacidade da cena de se valer por si mesma, no sentido em que já não interessa os seus vínculos exteriores; 3) da mudança de ritmo, no sentido em que a percepção normalizada sente as coisas tendo como referência um determinado ritmo, o qual é compartilhado pelos demais: a nova imagem tende a surgir, exatamente, do momento em que há a alternância desse ritmo dito normal; 4) da suspensão de sentidos, já que, na ausência de significações prontas, o espectador tende a *ver* por si só; 5) da gestualidade esquisita, no sentido em que os gestos acabam por não se enquadrar na linguagem que se diz conhecer; 6) da composição do cenário (incluindo roupas, acessórios, maquiagens etc.), já que esse, por si só, pode produzir os mesmo tipos de efeitos mencionados nas situações “1” e “2”; 7) da intensidade da cena, no sentido em que, de tão potente e violenta, acabar por ultrapassar os códigos representacionais via ebulição do convencional; 8) da transgressão, via perversão dos valores morais e dos padrões de beleza e comportamento; 9) do humor, no sentido da cena não respeitar os clichês e brincá-los com eles.

Por fim, ressalta-se que o fato de se elencar essas nove possibilidades de surgimento de situações puramente óticas e sonoras no filme *Laranja Mecânica*, não significa que a hipótese tenha sido comprovada. Em verdade, esta pesquisa não está no registro das comprovações e das validações. Deve-se dizer que a preferência é pela satisfação de ter tomado o cinema e tê-lo transformado em matéria de reflexões filosóficas. Portanto, se a hipótese é válida (caso fosse o caso de falar em validade), é apenas no sentido de ter sido capaz de levantar algumas discussões.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Inéditos Vol. III** – Imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BURGUESS, Anthony. **A Clockwork Orange**. Significado de Laranja Mecânica. Disponível em <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/filosofia/laranjamecanicakubrick.html>> Acesso em: 25 de Março, 2011.
- DIAS, Brasil Luana. **O Riso Negro de Kubrick**. Disponível em <http://pucrs.academia.edu/LuanaBrasil/Papers/154320/O_RISO_NEGRO_DE_KUBRICK_Uma_analise_estetica_do_cinema_de_Stanley_Kubrick>. Acesso em: 25 de Março, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- GIL, Antônio Carlos. **Como Elaborar Projeto de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2007.
- KUBRICK, Stanley. **Laranja Mecânica**. Estados Unidos: Warner Bros produções, 2009. DVD.
- MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v.22, n.37, p. 7-39. 1999.
- MONTEZINHO, A. Jorge; AMARAL, André; FIGUEREDO, Carlos. **A odisséia de um Estranho amor nascido para matar**. Disponível em <www.ipv.pt/forumedia/5/21.htm>. Acesso em: 20 de Mar. 2011.
- OLIVEIRA, Cardoso T. Cléver. **Deleuze: uma ontologia do cinema**. Disponível em <http://www.usp.br/anagrama/Cardoso_Deleuze.pdf>. Acesso em: 30 de Abril, 2011.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Beckett-Berkeley: percepção e cinema segundo Deleuze**. Disponível em

<http://www.universidadenmade.org.br/userfiles/file/Lugar%20comum/23-24/consertos/16%20BECKETT-BERKELEY_PERCEPCAO%20E%20CINEMA%20SEGUNDO%20DELEUZE>. Acesso em: 30 de Abril, 2011.

VIEIRA, Renato. **A Clockwork Orange**. Disponível em <www.psiconet.com/renato_vieira>. Acesso em: 22 de Dez. 2010.