

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
DE SE TIRAR O CHAPÉU
16 de agosto de 2022

A CLOCKWORK ORANGE / 1971

(*Laranja Mecânica*)

um filme de Stanley Kubrick

Realização: Stanley Kubrick / **Argumento:** Stanley Kubrick, baseado no romance homónimo de Anthony Burgess / **Fotografia:** John Alcott / **Direcção Artística:** John Barry / **Pintura e Esculturas:** Herman Makkink, Cornelius Makkink, Liz Moore e Christiane Kubrick / **Música:** Walter Carlos, com excertos e arranjos da "Missa para o Funeral da Rainha Maria" de Purcell, da abertura do "Guilherme Tell" e da "Gazza Ladra" de Rossini, das "Marchas de Pompa e Circunstância n.ºs I e 4" de Elgar, da "Xerazade" de Rimsky-Korsakov, da "9ª Sinfonia" de Beethoven, de "Molly Malone" de James Yorkston, do "Singing in the Rain" de Arthur Freed e Nacio Herb Brown, da "Abertura ao Sol" de Terry Tucker e de "I Want to Marry a Lighthouse Keeper" de Erika Eigen / **Guarda-Roupa:** Milena Camonero / **Montagem:** Bill Butler / **Interpretação:** Malcon McDowell (Alex DeLarge), Patrick Magee (Mr. Alexander), Michael Bates (o chefe da polícia), Warren Clarke (Dim), Michael Tarn (Pete), James Marcus (Georgie), Adrienne Corri (Mrs. Alexander), John Clive (o actor), Carl Duering (Dr. Brodsky), Paul Farrell (o mendigo), Clive Francis (o hóspede da casa dos pais de Alex), Michael Gover (o governador da prisão), Miriam Karlin (a senhora dos gatos), Godfrey Quigley (o capitão), Sheyla Raynor (a mãe de Alex), Philip Stone (o pai de Alex), Madge Ryan (Dra. Branom), Anthony Sharp (o Ministro do Interior), David Prowse (Julian), Aubrey Morris (P.R. Deltoid), etc.

Produção: Stanley Kubrick para a Hawk Films e para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, cor, legendada em português, 135 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, a 13 de Dezembro de 1971 / **Estreia em Portugal:** Cinemas Império e Castil, a 29 de Novembro de 1974.

Alguns comentadores têm apreciado um *raccord* insólito: o do último plano de **2001** (o bebé no útero-auréola, *the star-child*) e o do primeiro plano da **Laranja Mecânica**: os olhos de Alex, com as lentes de contacto, um deles duplamente pintado e o outro semi-obscurado pela sombra do chapéu.

Sabe-se que o plano final de **2001** fez correr rios de tinta sobre a sua exacta interpretação, não faltando quem visse na criança, o Messias, o Novo Deus. Na revista "New Yorker", Penelope Gilliatt escrevia que esse ser final mais se parecia com um mutante. E acrescentava: "Perhaps he is the first of the needed new species". Kubrick ajudou estas interpretações redentoras, admitindo, em várias entrevistas, que "o conceito de Deus" estava "at the heart of my movie". Se estava e se se tratava dum "mutante" duma nova e desejada espécie, o plano inicial de **Clockwork Orange** parece cortar com tal optimismo. Se Alex é, também, um mutante, está longe de ser "duma desejada espécie". Desde esse plano inicial, que traz os estigmas do anjo da morte, do anjo exterminador.

A câmara detém-se por poucos segundos nesse célebre grande plano (com efeito reforçado pelo grande angular) e recua, num imenso *travelling* (ao som de Purcell e da "Ode à Morte da Rainha Maria") para descobrir um dos muitos e ultra-insólitos *décors* de John Barry, em que vamos

reconhecendo, depois de andarmos às "arrecuas" por um corredor, o Korova Milkbar, povoado de mulheres nuas de pernas muito abertas e em posições lascivas, onde as bebidas jorram do peito delas, na "noite da ultra-violência". O barroquismo é total e já houve quem falasse dum "Versalhes perverso".

É então que, sobre a música de Purcell (outra conotação barroca) Alex começa a falar em *off* e hiper-calão, para nos contar a história da sua vida. "There was me, that is Alex..." (literalmente: "lá estava eu, isto é Alex"). Há a música, há o espaço, há a *dolly* e há já a "sintonização" da Walter Carlos.

Rapidamente, passamos à segunda sequência (após a apresentação de Alex e seus *droogs*): do espancamento do mendigo pelo grupo, num tom violentamente contrastado. Ainda temos nos olhos essas imagens "horríveis" e a estridência dos palavrões de Alex e do vagabundo, já a câmara nos leva para nova e insólita "paisagem". Ao som de Rossini, vemos o que parece ser um fragmento dum fresco francês do Século XVII ou XVIII (Watteau ou Fragonard) para novo *travelling* para trás nos descobrir que estamos num casino abandonado onde os "Hells Angels" violam uma *weepy young devotchka*, ou, como lhe prefere chamar Alex, há uma sessãozinha de *in* e *out*.

Se me demorei nestas três sequências iniciais, é porque nelas se encontra ou se pode encontrar uma das chaves para o mundo da "laranja mecânica" um críptico título que tanto atraiu Kubrick quando leu o romance de Burgess, e que imediatamente associa duas imagens de sinal contraditório: um mundo de seres simultaneamente mecânicos e bons, onde a escolha entre o bem e mal não implica complicações éticas. Quero eu dizer na minha que essas três sequências "comentam" o "amor das três laranjas" ou os três amores que Kubrick atribuiu aos seus "heróis": "amor pela linguagem, amor pela agressão, amor pela beleza".

Na primeira sequência somos dominados pela linguagem (da câmara e de Alex, esta última um calão chamado *Nadsat*, uma espécie de eslavo-americano para *teenagers* em que todo o romance de Burgess é escrito); na segunda pela agressão (dos novos ao velho, dos belos ao feio, dos ricos ao pobre); na terceira pela beleza (a pintura, o *décor*, a música, o ballet erótico que se segue). E vemos tudo do ponto de vista de Alex, existindo numa espécie de "paraíso artificial" ou de "contrato natural" (se é legítimo associar as duas expressões) onde a noção de culpa está ausente.

Há já aqui pano para mangas e não há tempo nem espaço para elas.

Kubrick declarou que quis ser "estritamente fiel ao livro e tentar ver a violência do ponto de vista de Alex, mostrando o que lhe dava gozo, no período mais feliz da sua vida e para isso tratando toda a 'exposição' do filme como um grande ballet. Precisava de encontrar um modo de estilizar a violência como Burgess a estilizou com o seu estilo narrativo. O contraponto irónico da música era uma das maneiras de o conseguir. Todas as cenas de violência seriam diferentíssimas sem a música."

Se já em **Dr. Strangelove** se destaca o papel primordial desta, se em **2001** teve (nos sons de Strauss, de Khatchaturiane de Ligeti) o papel que se sabe, em **A Clockwork Orange** é um festival, presidido e convocado por "Ludwig Van" e pela "Glorious Ninth": sobre a qual Walter Carlos variou genialmente. A poucos escapou a ironia de associar a "Ode à Alegria", o "Hino à Paz" que o último andamento da 9ª é, à violência dos *droogs* e aos "grandes e horríveis crimes" a que vamos assistir (cometidos, é certo, sobre não menos horríveis vítimas, desde o casal Alexander, à senhora dos gatos e do *décor* pornográfico). Mas não há apenas ironia: essa associação era indissociável. Quando Alex é submetido ao "tratamento Ludovico" confundem-se na sua repugnância sexo, violência e Beethoven, tudo coisas que lhe irão provocar as náuseas futuras. E o horror a Beethoven não foi premeditado (como os outros): resultou duma mais longínqua associação, feita pelos nazis e no filme nazi que Alex foi obrigado a ver. "Mecanizada", a laranja

apodrece e mesmo o sumo sabe mal.

Tudo isto – e muito mais – está ao serviço de coisas um tanto ou quanto complexas, como desde **2001** se veio acentuando (dum modo cada vez mais grave) em Kubrick, O livro de Burgess (um católico) fora escrito para exprimir a crença do autor no pecado original, na importância da escolha moral e no horror a tratamentos behaviouristas. Mau ou bom, mesmo péssimo, Alex é um ser humano e não pode ser tratado como uma máquina. No final do livro, Alex escolhe como homem responder aos seus instintos naturais (como uma laranja) contra a terapia mecânica. Mais céptico, Kubrick não acompanhou Burgess numa concepção tão dualista. Daí que, desde o início (Alex metade anjo, metade demónio) tenha procurado dar a ver – nas suas próprias palavras – “que a liberdade e dignidade humanas não são compatíveis com a sobrevivência da nossa civilização, É um ponto de partida sinistro, mas não completamente refutável e é em torno dessa ideia que **A Clockwork Orange** roda”.

Daí que – e pessoalmente julgo ser esse o aspecto mais curioso deste filme – tudo “roda” também, desde que Alex terminou o seu tratamento. Numa situação que faz lembrar os contos infantis (ou a construção dos romances de Sade), Alex “angelizado” regressa a todos os locais do crime, para neles se dar o reverso do verso que vimos. Os pais servis do início substituíram-no por um energúmeno: o mendigo reconhece-o e vingam-se exemplarmente; os polícias que o socorrem são os ex-colegas (assim reintegrados na ordem) que, descobrindo-o, o torturam. Quando a luz do *Home* volta a brilhar ele está em casa de Alexander, espécie de Strangelove ainda mais monstruoso a quem se revela pela música (o “Singin’ in the Rain”) e que exerce sobre ele um potencial de sadismo que deixa a perder de vista aquele a que no início assistíramos.

Só lhe resta a saída pela morte (o suicídio) mas mesmo essa lhe é negada, quando o vemos, de novo *robot*, na cena do hospital, abrindo e fechando a boca para receber a comida do Ministro. E a cura só de dá através da música do “Lovely Ludwig Van”, esse amor que, quando roubado, lhe justificara o único brado de revolta e a única exclamação com conotações morais: “É um pecado”.

Justamente essa “cura” permanece inexplicada e, no filme, releva da ordem do milagre, recorrendo a uma das discussões mais havidas a propósito desta obra: se a arte serve ou não uma finalidade ética, se há ou não uma “religião da beleza”, discussão que um crítico notava, com boa dose de razoabilidade, ser novecentista.

Kubrick defendeu-se dizendo que “a work of art affect us when they illuminate something we already feel”. É exactamente em tomo desta iluminação que a discussão sobre **Clockwork Orange** pode começar.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico