

REVISTA PSINE | N° 4 | MARZO 2018 | PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN: CINE, PSICOANÁLISIS Y OTRAS MIRADAS | CIEC



# LOCURAS Y SINGULARIDAD

## DIRECTORA DEL CIEC

Sonia **Mankoff**

## PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN: CINE, PSICOANÁLISIS Y OTRAS MIRADAS

Diana **Paulozky** (coordinadora)

Gisela **Smania**

Jorge **Castillo**

Claudia **Lijtinstens**

José **Vidal**

Mariana **Gómez**

Beatriz **Gregoret**

Jorge **Assef**

## COMITÉ EDITORIAL

Diana **Paulozky**

José **Vidal**

Gisela **Smania**

Jorge **Assef**

## ASESORA

Hilda **Vittar**

## DIRECTOR

José **Vidal**

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lourdes **Marini**

Milagros **Rodríguez**

Jesica **Wainscheinker**

Gonzalo **Zabala**

## DISEÑO MULTIMEDIAL

Soledad **Arraes** y Gonzalo **Zabala**

# READY FOR LOVE: VIOLÊNCIA E EXCEÇÃO EM 'CLOCKWORK ORANGE'



ANTÔNIO TEIXEIRA

Psicanalista no Brasil

**C**uando meditamos sobre a regulação da violência pelo poder disciplinar do Estado, tal como se ilustra em *A Laranja mecânica* (Burgess, 1971), somos levados a enfatizar certos aspectos relativos à articulação antinômica dessas duas dimensões. Se por um lado pensamos a constituição do direito como resultante do esforço de coibir a violência, mediante a criação de um conjunto de regras destinadas a pacificar as relações entre os indivíduos, por outro lado esse conjunto de regras normalmente depende, para se constituir, de sua submissão à um princípio não regulado pelo sistema que ele permite. O lobo é sincrônico da lei: o fator que coíbe a violência se impõe violentamente, na forma de uma função de exceção.

Mas muito embora tais considerações pareçam dizer estritamente respeito à esfera do direito, referida ao modo de regulação política dos agrupamentos humanos, o título escolhido por Burgess, assim como o desenvolvimento que seu

romance dá a esse tema, incita-nos a examinar as conseqüências de sua transposição para o plano da consideração científica que a idéia de mecanismo evoca. *Clockwork Orange* (Kubrick, 1971) nos conduz a perceber que a despeito do divórcio aparente entre o discurso da ciência, ilusoriamente neutro, e o discurso da política, superficialmente retórico, um paralelo se alinha entre a constituição violenta do Universo do direito, pela exceção fundadora da decisão política, e a constituição arbitrária do Universo da leis científicas, pela exceção fundadora da garantia divina.

Pois assim como o poder constituinte que funda o conjunto das regras, no direito, necessita permanecer alheio ao campo que ele condiciona, o fator que possibilitou a construção do universo das leis da ciência moderna, em seu início, dele se encontrava originalmente excluído. Se a idéia da existência de um Deus verdadeiro funcionava como garantia de veracidade para as fórmulas científicas, a ciência, que nessa idéia se apóia,



não poderia se interrogar pelos motivos que animam a vontade divina. O Deus da ciência, assim secularizado, retira-se do campo que sua hipótese determina, que é o espaço próprio do determinismo científico. O cientista, por sua vez, abandona a questão do que vem a ser esse "x" cientificamente indeterminável, para se ocupar com afinco dos fenômenos naturais que a hipótese determinista lhe autoriza a estudar. Ao deixar o bom Deus de lado, o cientista se tornou progressivamente ateu mais por uma questão de pertinência prática do que por uma decisão propriamente ética. Ele se tornou ateu por perceber que não convém ficar espreitando, em seu laboratório, a vontade de Deus por detrás da regularidade matemática de um experimento.

Disso resulta que não caberá mais ao cientista ficar se perguntando pelo por quê, pela razão de ser, ou pelo princípio metafísico subjacente aos fenômenos que ele examina. Se Thomas Kuhn tem razão ao dizer que um dos sintomas indicativos da ruína de um paradigma científico é o fato de seus representantes freqüentarem o departamento de filosofia, é porque além de ateu, o cientista moderno não deve ser filósofo, salvo em sua aposentadoria. O cientista não deve filosofar, mas se contentar em aplicar mecanicamente as regras formais que o determinismo da ciência matematizada autoriza, sem se perguntar pela legitimidade de seu procedimento. A instância ética da decisão não pode ser objeto de uma pesquisa científica, posto que é impossível formular cientificamente esse tipo de questão.

O que justifica, então, essa digressão sobre o modo de funcionamento do discurso da ciência para abordar uma questão concernente ao discurso regulatório do direito e da decisão política? Na realidade, se me proponho a tratar desse tema através da leitura de *A Laranja mecânica*, é porque ali se ilustra, exemplarmente, o que ocorre quando adotamos o modelo da ciência como princípio de articulação da política com as regras do direito civil. Assim como o cientista, ao deixar de lado a exceção fundadora da ciência, opera com uma percepção do universo concebido como uma maquinaria, do mesmo modo o jurista, ao transpor essa concepção mecanicista do universo da ciência para o campo do direito no automatismo da aplicação mecânica da regra ao caso, termina por abandonar a dimensão política da decisão que não pode ser tratada cientificamente. O que está em questão, tanto para Antony Burgess quanto para S. Kubrick, diz respeito a esse parasitismo

da lei pela mecânica: ambos se interessam pelo que acontece no modelo moderno de organização social, arrimado na crença de que os conflitos se resolvem pela aplicação automática das regras formuladas na esfera do direito civil, suprimindo a dimensão política da decisão.

Esse ponto nos interessa particularmente, haja visto o que a história infatigavelmente nos lembra quando se busca apagar a dimensão da exceção, reduzindo o poder político à função de administração mecânica das regras. O que se assiste é o retorno catastrófico, no real, da figura de exceção que se tentou suprimir. Não por acaso Jacques-Alain Miller reafirma, em ao menos três momentos de seu seminário sobre Carl Schmitt, que o preço a se pagar, ao se buscar estabelecer o regime do para todos, é o retorno de uma exceção ainda mais feroz na forma do líder totalitário (Miller, 2003, p. 256-269). Foi com o intuito, portanto, de abordar os efeitos relativos ao apagamento da exceção no regime burocrático do estado moderno, que me pareceu conveniente retomar a leitura do romance de Antony Burgess.

Se a isso me proponho, é porque me parece que ainda está por se fazer uma leitura psicanalítica minimamente conseqüente desse mito eminentemente moderno que é *Laranja mecânica*. Salvo honrosas exceções, não há abuso em dizer que a maior parte dos comentaristas se restringem a aplicar sobre esse romance, um pouco a torto e a direito, referências freudianas no mais das vezes banais, concernentes aos instintos do Id não refreados pela cultura. Mas o problema que ali se coloca diz respeito a algo mais preciso do que supõe essa vulgata psicanalítica. Ele concerne aos efeitos gerados pela moderna supressão política da exceção fundadora que dá lugar ao sistema representativo do todos iguais, cujo corolário seria a figura, igualmente moderna, do Estado amputado do poder decisório, reduzido ao mero exercício da gestão administrativa.

Temos efetivamente motivos de sobra para localizar, em *Laranja mecânica*, a situação do moderno Estado que não governa, mas que administra o que já está estabelecido. Trata-se de um contexto facilmente identificável ao discurso universitário, em que a consulta ao saber e a aplicação mecânica de regras consensualmente estabelecidas vêm suportar, empiricamente, o ideal de extirpar, do horizonte da política, a função decisória de exceção. Isso fica perfeitamente visível na fala do personagem

de Deltoid (Aubrey Morris), o lastimável conselheiro pós-correcional de Alex (Malcolm McDowell) e representante do juriconsulto burocrata submisso à ditadura administrativa do carimbo (“uma grande mancha negra — diz ele— para cada um que não recuperamos”), quando confessa a sua impotência em tratar da questão ética da decisão:

*estudamos o problema há quase um século, mas os estudos não estão nos levando muito longe. Você tem uma bela casa aqui, bons pais que te amam, você não tem um cérebro lá tão ruim. É algum diabo que entra em você?”* (Burgess, 2004, p. 41)

A representação cênica desse regime administrativo, em que prevalece a uniformidade monótona do todos iguais, encontra-se também condizentemente ilustrada, na versão cinematográfica de *Laranja Mecânica*, pelo conjunto habitacional em que reside Alex: a municipal flat block, 18, A, Linear North. Kubrick irá ali se valer de locações que incluem os horrendos blocos de edifícios modernos, no entorno arquitetônico das moradias funcionais que mais se assemelham a aparelhos habitacionais, contendo, é claro, a necessária constatação de sua degradação: o galho de árvore atravessado no caminho, o elevador que não funciona com a porta de metal avariada que não se abre nem se fecha, os corredores imundos e as paredes ornadas de afrescos pichados com grafites obscenos. É que o apagamento da exceção, nesse regime uniformizante do saber totalitário, termina por gerar, simultaneamente, em sua monotonia, tanto a revolta impotente das pichações quanto o automatismo da indiferença, do tédio e do descuido.

A bem dizer, não foi preciso esperar S. Kubrick para indicar, nessa deterioração, o corolário estético do regime administrativo moderno. O historiador A. Koyré já há muito havia notado na fealdade arquitetônica um traço típico do nosso maquinismo funcional (Koyré, 1977, p. 342 e sq), coisa facilmente constatável tanto nos horríveis bairros industriais que abrigam a classe operária na periferia das grandes cidades, quanto nos medonhos edifícios em forma de bloco dos campi universitários, concebidos para a classe média alta. Mas o escárnio de S. Kubrick pelos efeitos de degradação estética desse funcionalismo social leva sua câmara a mostrar, para além da arquitetura dos prédios, uma

fealdade que invade o próprio estilo de vida das famílias: a ridícula imagem da mãe com seu estúpido cabelo colorido, sua conversa insossa com o pai na cozinha ornada por um girassol artificial kitsch ao lado do terno de segunda categoria, vêm compor a imagem perfeita de uma sociedade tediosa, obediente aos preceitos da administração sem risco.

É esteticamente patente, como se pode bem ver, não somente a absoluta falta de gosto, como também os efeitos de debilidade mental gerados pela subserviência bovina às regras mecânicas na comunidade moderna do todos iguais. Mas quando a norma do para todos instaura, nesse regime administrativo, o reino da uniformização, o que irrompe, inevitavelmente, é a figura ainda mais brutal de um novo tipo de exceção. É o que vemos surgir em cega insurreição, nessa civilização desencantada, reduzida ao automatismo das regras, na figura do jovem delinqüente, líder de gangue ao mesmo tempo cordial e feroz, protagonizado pelo personagem Alex.

Encarnação extrema do rebelde sem causa, em comparação ao qual seu protótipo Jim Stark, encarnado por James Dean, empalidece, A-lex, o sem lei, conforme o próprio nome indica, é o retorno, no real, da violência da decisão que o sistema representativo expurga. Indiferente ao conjunto das regras engendradas pela sociedade disciplinar, ele é quem ratifica e executa o célebre slogan do criminoso Charlie Manson: “faça o inesperado, já que nenhum sentido faz sentido” (*“Do the unexpected. No sense makes sense”*), como se num mundo desprovido de exceção, o inesperado fosse o único local em que uma decisão pudesse se abrigar.

Porém, a pura prática da violência gratuita não esgota o projeto de Alex. Se a feiúra vem constituir, em associação com a monotonia e o tédio, o principal signo da sociedade mecanicizada, organizada em função do para todos iguais, o retorno feroz da exceção, encarnada pela figura de Alex, comporta necessariamente uma propensão estetizante, ilustrada tanto na singular beleza física do personagem quanto no encanto envolvente de sua narrativa repleta de neologismos. O monstro Alex é, antes de tudo, um formoso sedutor. Sua violência abriga um projeto estético que o distingue da humanidade uniformemente produzida nas fábricas do Estado utilitarista. É, aliás, por fidelidade a esse apelo estético que Alex recusa a se valer de uma suposta utilidade

funcional da violência que ele pratica. Se ele não se preocupa em realizar crimes rentáveis, não é por uma questão de infantilidade ou amadorismo. Dandi contemporâneo da contracultura, Alex, tal como prescreve Baudelaire, não aspira ao dinheiro como algo essencial (Baudelaire, 2010, p. 62-63). Um crédito ilimitado já lhe é o bastante, conforme ele mesmo o diz, em resposta a George: "Já não tendes todas as veshkas que desejas? Se precisa de um auto, é só colher das árvores. Por que essa súbita shilarnia para ser um porco capitalista?" (Burgess, idem, p. 54)

Diferentemente, portanto, da estética *hippie* que a precede, ilustrada, por exemplo, na peça musical *Hair* lançada na Broadway em 1967, aonde assistimos a uma reação pacifista calcada na recusa dos valores de conquista que justificavam a guerra deflagrada no Vietnã, a estética punk de Laranja Mecânica se opõe à pacificação mecânica da sociedade disciplinar, expondo a violência que esse poder recalca. Patrick Pessoa está certo ao dizer que o personagem Alex tem consciência do parentesco entre a ultra-violência e a arte de vanguarda, cuja ligação orgânica com o romantismo alemão encontra-se representada pela adoração de Beethoven. Em ruptura radical com o pacifismo mecânico da sociedade industrial, a arte de vanguarda retoma a reação estética do romantismo para se fazer valer não mais enquanto coisa a ser contemplada, conforme ocorre no caso da arte em sua concepção burguesa, mas para transtornar violentamente quem a presencia (Pessoa, 2010, p. 48).

Fica evidente, ao longo da narrativa de Alex que todo ato de violência está associado a um julgamento estético que exige, de imediato, uma transformação. Antes de espancar brutalmente o velho mendigo bêbado, Alex irá deplorar as horríveis canções que ele entoava. Antes de enfrentar a gangue de Billyboy (Richard Connaught), Alex irá reprovar o terrível mau-gosto do "gordo e fedorento Billybode, Billyboy em peçonha". É por isso, escreve Patrick Pessoa, que Kubrick encena o estupro como Alex o vê: um clichê vulgar que associa a violência sexual ao emblema nazista, num balé bizarro, carente de sentido estético, ao qual se opõe a cena de briga coreografada que mostra a superioridade de Alex e seus drugues (idem, p. 46). Na perspectiva estetizante de Alex, "o único horror de uma cena é ser mal encenada, como ele demonstra na excelente paródia de *Singing in the rain* (Donen- Kelly, 1952). Alex não somente

leva ao pé da letra o que é estar "*ready for love*", zombando da visão pueril do amor burguês representada por Gene Kelly, como também introduz um outro elemento central para a arte de vanguarda: a ênfase na materialidade do corpo, enquanto superfície capaz de afetar e ser afetada, em detrimento do abstração intelectual do espírito, comodamente instalado na distância da contemplação (idem, p. 47).

Daí se explica, entre outras coisas, seu rude desprezo pelo trabalho intelectual do escritor e sua estante repleta de livros. A verdadeira arte precisa afetar, causar transtorno. Ao atacar, por sua vez, a *CatLady* (Miriam Karlin), em sua casa repleta de peças de vanguarda, Alex se insurge contra a matrona que se apropria da insurreição da arte contemporânea para convertê-la em objetos inertes de adorno. Ela assim morre, conclui Pessoa, na paradoxal situação da burguesa amante da arte contemporânea que teme não só pela obra-propriedade que será destruída, como também pela propriedade-obra que irá destruí-la (idem, p. 48).

Assim como a arte é atravessada pela materialidade do corpo, a linguagem, em Laranja mecânica, não poderia ficar imune à materialidade sonora das onomatopéias, dos neologismos e das inflexões. No lugar em que a teoria do direito, em sua articulação com o discurso da ciência, propõe uma linguagem codificada que não dê margens a equívocos e a efeitos de sentido por assonâncias, faz parte do projeto estético do personagem Alex, que ao espectador leitor se dirige em primeira pessoa, introduzi-lo no universo de uma narrativa ao mesmo tempo bela e perturbadora. Seu efeito de estranheza se dá pela experiência de apreensão puramente sensível do significado de vocábulos cujo código não conhecemos de antemão.

Não é casual, em vista disso, que após sua prisão, o tratamento disciplinar revele, no nível da linguagem, a violência da submissão da língua à sua codificação: Alex passa a ser o número 655321. Fica igualmente evidente, para além da arquitetura manifestamente panóptica do presídio que observamos em plano aéreo, que o controle disciplinar ilustrado pelo tratamento Ludovico, consiste em redomesticar o significante no plano representativo do significado que o discurso behaviorista autoriza. No lugar em que Alex se valia do *nadsat*, o interessante jargão neológico composto de onomatopéias, vocábulos russos e romenos, misturados ao *cockney* inglês, se lhe impõe

violentamente no corpo, pela via do tratamento comportamental, a linguagem codificada e unívoca. Purificada dos equívocos da enunciação, a linguagem se restabelece em sua função representativa, transformando literalmente o seu portador numa laranja mecânica, ou seja, num mecanismo mental de evoluções previsíveis. “Quando somos saudáveis, explica-lhe a bondosa psicóloga behaviorista, reagimos ao abominável com medo e náusea. Você está se tornando saudável e amanhã estará mais saudável ainda.” É assim que os membros da equipe que lhe aplicam o tratamento Ludovico, vestido de branco, recebem-no com a máxima indiferença profissional possível. No lugar de observar as contorções de Alex, na terrível experiência de seu condicionamento, eles consideram somente os instrumentos que a registram.

Mas a história, como todos que já assistiram a esse

extraordinário filme bem sabem, não termina tão logo ali. Agora comportamentalmente normalizado, privado de desejo e iniciativa, Alex irá se deparar, para além das vítimas que reencontra pelo caminho, com aquilo que W. Benjamin nomeou de aparição espectral da polícia (Benjamin, 1916/1988, p. 133), nas figuras reformadas de George (James Marcus) e de Dim (Warren Clarke). A violência que o estado administrativo recalca, ao fazer crer que todas as questões devam ser reguladas mediante a aplicação mecânica das regras jurídicas, retorna policialmente no espaço necessariamente equívoco da interpretação de suas regras, assim como em resposta aos fatores contingentes, mas nem por isso menos determinantes, que impedem que essas regras sejam aplicadas. A polícia ali retorna na forma da violência que não se justifica, sob a alegação de que de sua função injustificável paradoxalmente depende tanto a instauração quanto a manutenção mecânica do lugar da justificativa.



**Baudelaire, C.** (2010) *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte : Autêntica.

**Benjamin, W.** (1988) *Walter Benjamin Angelus Novus*. Frankfurt: Surkamp.

**Burgess, A.** (2004) *Laranja mecânica*. São Paulo: Aleph.

**Koyré, A.** (1977) “Du monde de l’à peu près à l’univers de la précision”. In: *Études d’histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard.

**Miller, J.-A.** (2003) “Sur Carl Schmitt”. In: *Le neveu de Lacan*. Paris: Verdier.

**Pessoa, P.** (2010) “Tão bizarro quanto uma laranja mecânica”. In: *Artefilosofia*, n. 8. Ouro Preto: UFOP, abril, 2010.

**Schmitt, C.** (2006) *Teologia política*. Belo Horizonte: Del Rey.