

Charles Albuquerque Ponte
Francisca Naiane Costa da Silva
Francisco Renato da Silva Santos

MANIFESTAÇÕES DA INCONFIABILIDADE NA NARRATIVA DE LARANJA MECÂNICA*

RESUMO

Este artigo objetiva apresentar uma análise sobre como a inconfiabilidade, característica resultante de incidentes ocorridos a partir da segunda metade do século XX, se manifesta na narração do romance *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess (2014). Para decorrer sobre esse objetivo, construímos um estudo envolvendo teorias estruturalistas, representadas por Wayne Booth (1961) e Gerard Genette (1995); e teorias sociológicas, representadas, principalmente, por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). A partir das análises, foi possível observar que o narrador-personagem, Alex, desenvolve uma narrativa que busca o controle e manipulação do leitor, constituindo, dessa forma, um discurso que reflete a inconfiabilidade do momento histórico em que o romance foi escrito.

Palavras-chave: Narração, pós-guerra, narrador-personagem, manipulação.

* Este artigo apresenta recortes da dissertação de Francisca Naiane Costa da Silva (2020).

ABSTRACT

MANIFESTATIONS OF UNTRUSTWORTHINESS IN THE NARRATIVE OF A CLOCKWORK ORANGE

This article aims to analyze how the untrustworthiness, a characteristic originated from incidents that occurred from the second half of the 20th century, manifests itself in the narration of the novel *A Clockwork Orange*, by Anthony Burgess (2014). To proceed on this objective, we built a study involving structuralist theories, represented by Wayne Booth (1961) and Gerard Genette (1995); and sociological theories, represented, mainly, by Theodor Adorno and Max Horkheimer (1985). From the analyzes, it was possible to observe that the narrator-character, Alex, develops a narrative that seeks the reader's control and manipulation, thus constituting a discourse that reflects the untrustworthiness of the historical moment in which the novel was written.

Keywords: Narration, post-war, narrator-character, manipulation.

RESUMEN

MANIFESTACIONES DE LA INCONFIABILIDAD EN LA NARRATIVA DE LA NARANJA MECANICA

Este artículo pretende analizar como la inconfiabilidad, característica derivada de incidentes ocurridos a partir de la segunda mitad del siglo XX, se manifiesta en la narración de la novela *La Naranja Mecánica*, de Anthony Burgess (2014). Para avanzar en este objetivo, construimos un estudio que involucra teorías estructuralistas, representado por Wayne Booth (1961) y Gerard Genette (1995); y teorías sociológicas, representadas principalmente por Adorno y Horkheimer (1985). A partir del análisis, fue posible observar que el narrador-personaje, Alex, desarrolla una narrativa que busca el control y manipulación del lector, constituyendo así un discurso que refleja la falta de confiabilidad del momento histórico en el que se escribió la novela.

Palabras Clave: Narración, posguerra, narrador-personaje, manipulación.

INTRODUÇÃO

A fragilidade humana ante sua realidade social, que se move, primordialmente, em torno de sistemas de poder totalitários, demonstra o quão dominada e oprimida a espécie se tornou. Com a ascensão técnica e a desvalorização do humanismo que se desenvolveram a partir da segunda metade do século XX, os preceitos coletivos passaram a aniquilar brutalmente os preceitos individuais, fazendo com que o ser humano perdesse seu lugar de indivíduo e se tornasse um ser cada vez mais impotente, instável e à deriva de diversos tipos de repressão. O caminhar da humanidade em direção a uma suposta supremacia da razão, apresentava, pois, uma contraditória ausência de sentido.

Essa ausência de sentido pode ser observada, significativamente, através das artes, dentre as quais está a literatura. Obras que apresentavam a ameaça que o desenvolvimento científico concentrado sob âmbitos dominadores poderia oferecer; tons de desesperança e pessimismo e caráter distópico e/ou ficcionais tornavam-se cada vez mais populares. Dentre essas obras está o romance *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess (2014), que foi escrito em meio a esse cenário em que, conforme a racionalidade, o tecnicismo e a promessa de democracia se desenvolviam, estabelecia-se a perda da individualidade, da liberdade de escolha e da confiabilidade.

Em *Laranja Mecânica* é apresentada uma Inglaterra futurística, baseada em problemas sociais do contexto da época, o ano de 1962. Através da narração, realizada pelo protagonista, o jovem Alex, e dos transtornos praticados e sofridos por ele, Burgess (2014) inseriu no mundo das distopias, mais um potente panorama da humanidade, e, mais especificamente, da Inglaterra, no período pós-guerra. É sob essa perspectiva que este artigo discutirá sobre as formas pelas quais a inconfiabilidade, aspecto resultante de uma época instável, marcada por diversos conflitos e mudanças, se manifesta na narração de *Laranja Mecânica*, através de estudos narratológicos representados, principalmente, por Gérard Genette

(1995) e Wayne Booth (1961), e de estudos sociológicos, representados por Adorno e Horkheimer (1985).

REPRESENTAÇÕES E SIGNIFICADOS DA INCONFIABILIDADE NA NARRAÇÃO DE LARANJA MECÂNICA

Laranja Mecânica fornece percepções que atuam como lentes para a compreensão crítica da contemporaneidade, característica comumente presente nas distopias. Diferentemente das utopias, que preveem um futuro próspero, tendo como base a confiança de evidências positivas, as distopias tendem a emancipar possíveis acontecimentos devastadores, caso tendências do momento no qual são criadas se cumpram, potencializando as convergências presentes e seus efeitos bárbaros, caso essas não sejam controladas ou extinguidas, afinal, como afirma Candido (Candido, 2006, p. 13) em *Literatura e Sociedade*, “nada mais eficaz para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la.”

Burgess iniciou a escrita de *Laranja Mecânica* ao voltar da Malásia para a Inglaterra, impulsionado pelo surgimento de significativos grupos adolescentes com comportamentos rebeldes. No entanto, o que oferecia pavor para Burgess não era exatamente as atitudes excêntricas dos adolescentes, mas as formas de controle que a sociedade aspirava e as medidas que as autoridades pretendiam tomar, já que, de acordo com aquele contexto, os jovens não deveriam ser presos, pois a prisão era para aqueles que, supostamente, não tinham mais solução; sendo quase crianças, os jovens deveriam passar por um processo de “reeducação”, mesmo que esse tratamento fosse desumano.

A preocupação de Burgess evidencia, pois, o clima ameaçador que dominava a sociedade na época da produção da obra. Tal preocupação remete à discussão de Adorno e Horkheimer (1985), que debatem sobre as armas utilizadas pelas instâncias sócio-políticas dominadoras para o alcance do progresso eco-

nômico e tecnológico, e sobre a contrariedade que tal progresso sujeitava a humanidade, já que, de acordo com os críticos, a tornava mecanizada e desprovida de individualidade:

Os instrumentos da dominação destinados a alcançar a todos – a linguagem, as armas e por fim as máquinas – devem se deixar alcançar por todos. É assim que o aspecto da racionalidade se impõe na dominação como um aspecto que é também distinto dela. A objetividade do meio, que o torna universalmente disponível, sua “objetividade” para todos, já implica a crítica da dominação da qual o pensamento surgiu, como um de seus meios. No trajeto da mitologia à logística, o pensamento perdeu o elemento da reflexão sobre si mesmo, e hoje a maquinaria mutila os homens mesmo quando os alimenta. (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 41)

A linguagem, aspecto mencionado por Adorno e Horkheimer como instrumento de coerção, pode ser compreendida de tal maneira em *Laranja Mecânica*. O romance é narrado em primeira pessoa por Alex, que conta sua história pregressa para o leitor, como se esse fosse alguém que acabou de conhecer. Trata-se de um narrador que expõe todos os fatos à maneira que ele pretende. Conforme o leitor vai conhecendo a história, vai, forçadamente e até inconscientemente, adquirindo uma nova linguagem. Além disso, o leitor acaba vivenciando uma espécie de dominação e violentação, já que, conforme ele vai conhecendo as revelações do narrador, vai tornando-se um cúmplice, um conhecedor íntimo de seus pensamentos perversos e de suas aventuras bárbaras.

Na linguagem dos jovens do romance, denominada *nadsat*, há o predomínio do idioma russo e das línguas eslavas em geral, apesar de estarem incorporadas palavras que vão além dessas origens, com repetições típicas de crianças em fase de desenvolvimento da fala, com modo de falar pseudoelizabetano. Esse modo particular como Alex e sua gangue se comunicam, isto é, seu idioleto repleto de gírias e jargões,

foi a maneira que Burgess considerou adequada para transmitir a linguagem futurista das gangues juvenis, baseado nos grupos que se formavam na Inglaterra e na então União Soviética, e, impulsionado a passar para os leitores uma experiência real desses jovens, o autor elaborou uma linguagem que remete às atitudes adolescentes que costumam buscar pela ruptura com as culturas de seus contemporâneos mais velhos. A obra foi escrita durante o período da guerra fria entre os Estados Unidos da América, dos quais a Inglaterra era aliada, e a União Soviética. Esse fato evidencia, mais uma vez, a demonstração da negação da cultura dos adolescentes de *Laranja Mecânica*, que, por rebeldia, costumavam transcender entre sua língua e a do país inimigo, objetivando, através de comportamentos hostis, o rompimento com a própria cultura.

A maneira como o narrador de *Laranja Mecânica* narra, isto é, estabelecendo um caráter estreitamente íntimo com o leitor, põe em seu domínio o que Gérard Genette (1995), ao abordar as intenções do narrador (divididas em cinco categorias¹), denomina de distânica. A distância se divide em relato de acontecimentos e relato de palavras. O relato de palavras envolve distância do leitor, e, por isso, pode haver presença de discurso indireto e discurso relatado em que o narrador apenas apresenta as falas dos personagens. No relato de acontecimentos, o narrador é quem controla e dá a voz aos personagens. Essa última é, portanto, a que está presente na narração de *Laranja Mecânica*, pois o narrador dá à narração uma entonação de conversa íntima para o leitor, tornando as ações maleáveis e manipuladas de acordo com seus desejos:

Ó, meus irmãos. Você fica ali jogado depois de tomar um bom e velho moloko² e aí fica com a messel³ de que tudo ao seu redor meio que já aconteceu antes. Você até consegue videar⁴ tudo direitinho, tudo mesmo, com muita clareza [...]. Você é sacudido sem parar até não sobrar mais nada. Você perde seu nome, seu corpo, seu eu e não está nem aí, e espera até sua bota ou sua unha ficarem amarelas, e ficarem cada vez mais amare-

las. Então as luzes começam a piscar como explosões atômicas e a bota ou a unha ou, também pode acontecer, uma sujeirinha no fundo das suas calças se transforma num mesto⁵ grande grandegrande, maior que o mundo inteiro, e aí você vai justamente ser apresentado ao bom e velho Bog⁶ ou Deus quando tudo acaba. *Você volta pro lado de cá e aí fica meio que gemendo baixinho, com a rot⁷ toda buábuá. Agora, isso é muito bacana, mas também é muito covarde. Você não foi posto neste mundo só para entrar em contato com Deus. Esse tipo de coisa pode sugar toda a força e a virtude de um tchelovek⁸. – Então, o que é que vai ser, hein?⁹* (Burgess, 2014, p. 06, grifo nosso)

Pode-se perceber o controle do narrador pela interjeição “Ó”, comum em diálogos orais, ou em linguagem formal da poesia, seguido do íntimo vocativo “meus irmãos”. Logo após, inicia-se um longo enunciado lançado diretamente ao leitor, que pode ser evidenciado pelo repetido pronome “você”. Ao narrar, Alex parece, portanto, fazer revelações para alguém de sua confiança, e essa sensação de confiança parece automaticamente afetar o leitor. O narrador de *Laranja Mecânica* carregaria, portanto, o conceito que Wayne Booth (1961) denomina de narrador não confiável, que é um narrador que “devido às confissões feitas por ele mesmo, ele torna nosso caminho problemático, inseguro¹⁰” (Booth, 1961, p. 239, tradução nossa). Booth (1961) afirma ainda que não é possível mostrar completamente o quão dominado se torna o leitor pelas intenções do autor, porém, é possível olhar atentamente para uma obra e conhecê-la profundamente, por meio de determinadas estratégias utilizadas por seu criador.

Sendo Alex o narrador e protagonista do romance, é através dele que o leitor aproxima-se da identificação e das características físicas e intelectuais dos demais personagens. Porém, a delineação que ele atribui é incerta, pois o leitor mantém-se numa posição incapaz de atribuir completamente por si a caracterização dos personagens, como se pode observar neste trecho:

“[...] Tosko tinha uma¹¹ muito brega com um litso (ou seja, rosto) de palhaço. Tosko era meio sem noção das coisas, e era, sem qualquer sombra de dúvida, o mais tosco de nós quatro.¹²” (Burgess, 2014, p. 4). Não há como certificar-se de que o personagem Tosko teria, de fato, as características com as quais Alex o define ou se ele o define de tal maneira por razões pessoais, tendo em vista que os dois passam por confrontos em determinados momentos da narrativa. Têm-se em *Laranja Mecânica*, portanto, a presença da categoria que Gérard Genette (1995) denomina de voz narrativa do tipo intradieético, que é quando o narrador faz parte da história como emissor e narrador.

Ligia Chiappini (1985, p. 23) afirma que obras narradas em primeira pessoa expressam “a desconfiança do homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue situar-se com clareza”. Ou seja, a característica do narrador de *Laranja Mecânica* advém de uma marca social evidente, que é a incerteza do ser humano moderno diante da desordem promovida por suas ações. Afinal, a submissão, a desconfiança e a fragmentação do sujeito refletem na arte, que, por sua vez, demonstra de maneira perspicaz o caos social e, conseqüentemente, a degradação humana.

De acordo com Anatol Rosenfeld (2009), essa maneira desestruturada que envolve uma narração desconexa e, muitas vezes, circulares, se justifica no conflito estrutural da vida humana e deve ser mostrada pelos escritores.

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das

coisas, que não aceita ordens desta consciência. (Rosenfeld, 2009, p. 86-87)

Rosenfeld (2009) considera comum que, no romance do século XX, que exprime as incertezas e desintegração dos sujeitos, a estrutura dos romances abandonem padrões formais do romance realista e dê lugar a uma estrutura que compreenda a instabilidade de um período de grandes transformações. Assim como Rosenfeld (2009), Adorno (2003) discute sobre a ruptura do romance com os antigos padrões, afirmando que a narração do romance na contemporaneidade exige ruptura com a forma do gênero durante sua ascendência no realismo. A nova era do romance, segundo Adorno, deve apresentar consciência da fragilidade do indivíduo e da desordem do mundo, afinal, após duas guerras mundiais, a desintegração é característica indissociável da realidade:

Seria mesquinho rejeitar sua tentativa como uma excêntrica arbitrariedade individualista. O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. (Adorno, 2003, p. 56)

Portanto, os modelos de narrativas propositalmente caóticas, que fogem dos padrões presentes em romances durante a ascendência do gênero no realismo, se tornaram comuns, podendo ser compreendidos não só como forma de representação da realidade, mas, além disso, como uma forma de imergir proximamente o leitor ao tipo de violência que instâncias sociais impõem sobre os sujeitos, como uma demonstração da dominação pela qual o ser humano passa a vivenciar, como afirmam Adorno e Hokheimer (1985, p. 29):

É assim que a história do progresso humano se torna a história da alienação e não a da emancipação. Isso porque a dominação

sobre a natureza externa mediante o trabalho converte-se em uma dominação sobre a natureza humana, isto é, dominação do ser humano sobre seus semelhantes objetificados pelo sistema capitalista de produção, apropriação da força de trabalho alheia mensurada e alienada.

O progresso representado pela ascensão tecnicista traduzia-se, de acordo com Adorno e Hokheimer (1985), no esmagamento da natureza humana, que se encontrava, cada vez mais, em processo de dominação pela natureza externa. Na concepção dos autores, a raça humana vem se submetendo a variados processos de dominação desde os primórdios, se tratando, portanto, de um eterno retorno a algo que parece fazer parte da natureza da espécie: a dominação. Sob essa perspectiva, pode-se compreender os efeitos da narração de Alex ao leitor como uma experiência semelhante à violência e à dominação que ele passa ao se submeter ao tratamento Ludovico, uma terapia experimental de aversão, que se tratava, na verdade, de uma espécie de lavagem cerebral antiética e extremamente perversa. Assim como Alex, o leitor, também, acaba forçando-se a um tipo de lavagem cerebral, conforme prossegue à leitura e absorve aquela linguagem.

Tendo em vista o caráter inconfiável presente na narração de *Laranja Mecânica*, torna-se pertinente esclarecer dois conceitos narratológicos estabelecidos por Lubbock (1976) e discutidos por Booth (1961), os quais podem ser utilizados para a compreensão da maneira pela qual o narrador de *Laranja Mecânica* decorre sua narração: narrar (*telling*), aquilo que é revelado em palavras pelo narrador, e mostrar (*showing*), aquilo que é inferido sem revelar diretamente ao leitor. Booth (1961) discute esses dois conceitos abordando a presença do autor dentro da obra, que, para ele, há sempre um “autor implícito” e não apenas uma voz que narra. A respeito disso, para ele “*telling*” se refere às conclusões diretas e “*showing*” à compreensão do que está posto na obra que o autor deseja que o leitor tome por si. No conceito de “*showing*”, ele não descreve o que pretende dizer, apenas infere. Porém, o desejo do autor está lá.

Apesar de haver presença do conceito de “*showing*” na narrativa de *Laranja Mecânica*, o narrador dá maior predominância a “*telling*”, já que conta mais do que mostra, isto é, ele estabelece o que aconteceu ou o que ele quer que o leitor acredite que aconteceu, tornando, dessa maneira, seus desejos mais camuflados e mais controlados por ele. Além disso, muitas vezes o “*showing*” e o “*telling*” colidem: enquanto um afirma algo, o outro contradiz, como acontece em determinados momentos da narração de Alex. É possível observar isso no momento em que o protagonista assume a farsa que mantém diante de seus pais, fazendo-se de inocente para se aproveitar da afeição deles: “Coloquei meu camisolão e olhei para fora, no disfarce de filho único e adorado.¹³” (Burgess, 2014, p. 50). Percebe-se que os momentos em que os tratava com suposto afeto devia-se a algum objetivo de conseguir algo a partir da imagem piedosa de filho único. No caso anterior, Alex tenta causar afeição nos pais para que eles não o incomodem com desconfianças sobre o que ele fazia durante as noites que passava fora de casa.

Da mesma maneira que age artificialmente com seus pais e com outros personagens, Alex age em sua narração direta com o leitor em busca de rendimento e cumplicidade. “Então George e *Seu Humilde Criado* aqui fizeram o velho passo do gato.¹⁴” (Burgess, 2014, p. 55), diz o narrador, diretamente, definindo-se como “Seu”, “Humilde” e “Criado”. As três palavras iniciadas por letras maiúsculas e três palavras que, simuladamente, o põem à mercê do leitor, a fim de suscitar convivência diante de uma situação em que Alex estava agindo em busca do obsessivo controle dos seus companheiros. Mais uma vez, nesse momento, possibilita-se perceber o quão traiçoeiro o personagem-narrador é, pois engana e age contra seu parceiro fiel de gangue, bem como busca enganar o leitor.

As intenções e desejos de Alex podem estar presentes em qualquer afirmação, como em situações desfavoráveis em que ele busca a redenção pelo que pensa saber sobre o leitor, ou seja, ATRAVÉS da excitação de sentimentos comuns como compaixão e afeição pela aparência física, como se pode ver no trecho adiante:

Tudo o que me deram, meus irmãos, foi um espelhinho starre de merda para olhar, e de fato eu não era mais seu jovem e bonito Narrador, mas uma visão realmente strak¹⁵, a rot¹⁶ inchada e meus glazis todos vermelhos e meu nariz também um pouco surrado.¹⁷ (Burgess, 2014, p. 70)

Pode-se observar que, em crimes bárbaros, o narrador usa estratégias para tentar normalizar o ato, como no momento em que Alex estupra duas meninas de dez anos: “Dava para ver que elas já se viam como sendo devotchkas¹⁸ crescidas, fazendo aquele velho balanço nos quadris com enchimento e os gubers¹⁹ todos pincelados de vermelho²⁰” (Burgess, 2014, p. 45). Alex diz isso logo após revelar a idade das meninas, como se o fato de elas se vestirem como adultas as tornassem menos crianças. Ele chega, ainda, a insinuar que seu crime horrendo seria uma forma de castigá-las pelo modo como se vestiam e se comportavam:

Tinham as mesmas ideias ou a falta delas, e a mesma cor de cabelos: um tom tipo assim tingido de amarelo-palha. Bem, hoje elas iriam crescer de verdade hoje eu faria um dia e tanto. Nada de escola depois do almoço, mas certamente haveria educação, Alex como professor.²¹ (Burgess, 2014, p. 47)

A narração é composta pelo uso constante de humor e ironia. Tais estratégias podem desvirtuar o leitor das ações que ele realmente está presenciando na narração, pois proporciona uma barreira protetora entre os dois lados, levando, dessa forma, alguma sutileza para a leitura. Em “Ironia, humor e fingimento literário”, Lélia Duarte (1994) discute sobre o humor e a ironia como armadilhas estratégicas para se chegar à adesão do leitor:

Se a ironia funciona como estratégia em busca do poder, ou volta-se, na sátira, para o que foi desvirtuado em relação a uma expectativa previamente estabelecida, criticando um desvio das normas, o humor revela-se como consciência de elaboração do texto, ou apresenta-se como exibição de uma cria-

tividade autoconsciente que aparentemente ignora as normas e cria armadilhas para o leitor, de cuja capacidade de aceitação desse jogo depende a compreensão e apreciação do texto recebido. (Duarte, 1994, p. 73)

Isso se dá porque o humor cria uma proteção linguística sobre fatos dolorosos que, ao fazer utilização desse recurso linguístico, torna tais fatos dolorosos menos realistas e, portanto, menos frustrantes. Desse modo, há o mundo real e perverso do qual Alex faz parte e há um mundo imaginável paralelo em que ele não faz parte como vítima das circunstâncias massacrantes. Nesse mundo paralelo, é ele quem comanda, mesmo estando ciente de que tal universo imaginável é ilusório. Sigmund Freud (2014) supõe que o prazer que o humor propicia, assemelha-se a uma suposta superioridade aos que “assistem” ao humorista. Nessa perspectiva, através do humor, Alex propõe-se superar e, portanto, controlar, os leitores:

[...] ele (*o humorista*) se comportaria diante deles como o adulto em relação à criança, na medida em que reconhece e ri da futilidade dos interesses e sofrimentos que a ela parecem grandes. Então o humorista obteria sua superioridade por colocar-se no papel do adulto, por identificar-se de certo modo com o pai e reduzir os outros a crianças. (Freud, 2014, p. 265-266, grifo nosso)

Freud (2014, p. 265), afirma, ainda, que “O humor não é resignado, é rebelde, ele significa não apenas o triunfo do Eu, mas também do princípio do prazer, que nele consegue afirmar-se, contra a adversidade das circunstâncias reais”. Considerando, pois, essa perspectiva, pode-se aferir que o humor de Alex é, portanto, um fingimento que objetiva, conscientemente, mergulhar em fantasias, para distanciar o sofrimento, como discute Duarte (1994):

Tanto o humor quanto a ironia constroem-se, portanto, à vista das normas culturais; enquanto o humor simula ignorá-las ou afrontá-las, a iro-

nia acata-as e as observa. O humor exhibe sua intenção de produzir incongruências, fingindo ser capaz de opor-se às normas interiorizadas pelo sujeito que as produz e que se sabe capturado pela linguagem. (Duarte, 1994, p. 73)

Tanto o humor como a ironia são estratégias de dominação sobre o leitor que se identifica com as críticas irônicas e esquece que o narrador não é mais o ser prematuro que vivenciou aquelas ações, afinal, o sujeito que narra já passou por tudo que revela e busca compreender e aceitar o que lhe ocorreu, bem como busca aceitação e compreensão dos leitores sobre o que praticou:

O exercício do humor supõe, portanto, a capacidade de entrar conscientemente em um jogo que existe fingindo auto-esquecimento ou ignorância, realizado principalmente no campo da metalinguagem. Também nesse campo do humor pode existir inicialmente a questão do poder: o leitor pode ser atraído pela aparente ingenuidade do artista, de quem se sente superior; caminhará assim para a armadilha textual como o ator ambulante que cai em um poço enquanto ri de alguém que escorrega em uma casca de banana. (Duarte, 1994, p. 74)

O humor é, no contexto de Alex, além de uma maneira de se tornar imparcial diante dos atos horrendos praticados e revelados, uma maneira de se contentar sobre os impasses pelos quais passou, já que o humor é uma forma de superar as aflições geradas em contextos particulares e sociais:

O traço grandioso está claramente no triunfo do narcisismo, na vitoriosa afirmação da invulnerabilidade do Eu. Este se recusa a deixar-se afligir pelos ensejos vindos da realidade, a ser obrigado a sofrer; insiste em que os traumas do mundo externo não podem tocá-lo, mostra, inclusive, que lhe são apenas oportunidades para a obtenção de prazer. (Freud, 2014, p. 264)

Tal aspecto é, portanto, uma compensação ante à impotência humana, já que, de acordo com Freud (2014, p. 265), o humor promove distanciamento e rejeição da realidade.

Após ser traído por seus colegas de gangues e ser preso, Alex dedica todo um primeiro parágrafo a manipular o leitor, pois, antecipando seu julgamento, adianta que o que estava prestes a passar era trágico:

Agora eu recomeço, e aí entra a parte trágica da história, meus irmãos e únicos amigos, na Prestata (ou seja, Prisão Estatal) Número 84F. Vocês não iriam gostar muito de sluchar²² a horrível história [...]. Então lá estava o magistrado starre e muito mal-encarado no tribunal de primeira instância, govoretando²³ umas slovos²⁴ muito severas contra vosso Amigo e Humilde Narrador, depois de todos os gritos e calúnias cuspidos por P. R. Deltoid e os rozas, que Bog os exploda. [...].²⁵

Alex apela, ainda, pelo leitor ao chamar de irmãos e únicos amigos, vocativos que, nesse momento, mais pareciam adjetivos, pois ambas as palavras se transformam em características que Alex deseja que o leitor adquira, como se em vez de invocar, ele estivesse caracterizando espontaneamente o leitor.

Ao narrar a história sobre o roubo por seus anti-drogas nesta casa, o discurso de Alex se assemelha estritamente aos seus discursos sobre suas próprias práticas, que ele descreve detalhadamente o que acontece porque, supostamente, ele estava lá; porém, na descrição do que aconteceu com George, Alex não estava lá, apenas ouviu o que seus pais lhe contaram. Então, diante disso, podemos chegar à conclusão de que o que é descrito por Alex, pode ser real e pode ser irreal, ou seja, totalmente inventado e manipulado:

Sobre aqueles drogas eu só havia sluchado uma cousa, e isso foi num dia em que me pê e minha eme apareceram para me visitar e me disseram que George tinha morrido. [...]

George havia levado os outros dois para dentro da casa de um tchelovek muito rico, e lá eles chutaram e deram toltchoks²⁶ no dono até deixá-lo caído no chão, e aí George começou a razgarasgar²⁷ as almofadas e cortinas, e o bom e velho Tosko quebrara alguns ornamentos muito preciosos, como estatuas e coisas assim, e aquele tchelovek rico e surrado ficara bizumni²⁸ de raiva e partira pra cima deles com uma barra de ferro muito pesada. Ele estava tão razdras²⁹ que isso lhe dera uma força descomunal, e o Tosko e Pete conseguiram escapar pela janela, mas George tropeçou no tapete e levou aquela magnífica barra de ferro na gúlover, que quebrou-lhe a cabeça e espalhou-lhe os miolos, e esse foi o fim do traíra George. [...] George fora morto, e isso, mesmo depois de mais de um ano que fui preso pelos miliquinhas³⁰, parecia muito justo e adequado, coisa assim do Destino.³¹ (Burgess, 2014, p. 78-79)

Alex chega a revelar ao leitor que grande parte do que ele dizia para o capelão da igreja, que geralmente era sobre os planos dos presidiários, era mentira, como: “Grande parte era inventada, mas um pouco era verdade [...] Eu inventei isso tudo enquanto falava, assim como havia inventado tantas daquelas histórias³²” (Burgess, 2014, p. 83). Essa era a estratégia utilizada para ganhar a confiança das autoridades, como é afirmado pelo próprio personagem no seguinte fragmento: “Eu sempre usava minha mui educada golez³³ para govoretar com os que estavam por cima” (Burgess, 2014, p. 83). A partir dessa revelação, comprova-se o que já vem sendo discutido durante esta análise sobre o narrador com quem o leitor está lidando: é um narrador inconfiável, que usa diversas artimanhas em prol dos seus desejos. Corroborando com isso, portanto, mais uma vez a predominância do conceito de “*telling*”, ou “contar”, de Lubbock, anteriormente discutido.

Ao narrar fatos extremamente violentos, Alex apela ainda mais pela compreensão do leitor e se auto-de-

fine, novamente, como “Vosso Humilde Narrador”, utilizando, em seguida, o vocativo “irmãos” e afirmando que o que aconteceu, ou seja, a agressão dele contra um colega presidiário havia sido “dito” pelos policiais, presumindo que não foi o que de fato houve:

Enquanto fiz minha reclamação e todos os chassos³⁴ disseram que *provavelmente* Vosso Humilde Narrador, irmãos, era que havia começado aquilo tudo, pois eu não tinha uma marca sequer de arranhão em mim, mas aquele pleni³⁵ horrível estava com a rot pingando króvi³⁶ vermelho vermelho no local onde eu havia atingido minha ruka³⁷ em forma de garra.³⁸ (Burgess, 2014 p. 88-89, grifo nosso)

O vocabulário com gírias e repetições torna o tom violento do momento em um tom acidamente divertido e, de certa maneira, ingênuo, já que a forma pela qual Alex conta chega a se assemelhar à linguagem infantil. O narrador exprime sua intenção em conquistar o leitor, também, através de experiências com as quais, supostamente, o leitor possa desenvolver algum tipo de proximidade às suas próprias experiências:

E mais: a maldade vem de dentro, do eu, de mim ou de você totalmente sozinhos, e esse eu é criado pelo velho Deus, e é seu grande orgulho. Mas o não-eu não pode ter o mau, quer dizer, eles lá do governo e os juízes e as escolas não conseguem permitir o mau porque não conseguem permitir o eu. *E não é a nossa história moderna, meus irmãos, a história de alguns bravos eus combatendo essas grandes máquinas?* Estou falando sério sobre isso com vocês, irmãos.³⁹ (Burgess, 2014, p. 42, grifo nosso)

Nesse momento, percebe-se uma denúncia do narrador contra o sistema político em que coloca o leitor numa armadilha emocional, quando supõe que rebeldes como ele são, de certo modo, heróis que se rebelam contra opressores dos “eus”, ou seja, das individualidades, da liberdade. Nesse ponto, é possível que o leitor esteja momentaneamente entregue ao suposto bravo

narrador que age a fim de destruir o sistema mecanicista de seres humanos, ao qual o leitor também pode perceber que está inserido, gerando, com isso, proximidade e afinidade com tal herói, sendo isso um traço típico de obras bem elaboradas que tendem a suscitar percepções entorpecidas.

Entretanto, posterior a essa revelação “heróica”, bastante cativante e confiável por finalizar com uma íntima afirmação, quase um juramento - “Estou falando sério sobre isso com vocês, irmãos.”⁴⁰ (Burgess, 2014 p. 42) - se tem a seguinte alegação: “Mas eu faço o que faço porque gosto de fazer.”⁴¹ (Burgess, 2014 p. 42). Essa confissão não apresentou delongas ou argumentos como questões religiosas ou denúncias sociais, sendo, portanto, apenas uma simples confissão e, possivelmente, sincera, já que em diversos momentos, o desejo por violência é notório na personalidade de Alex. Essa estratégia utilizada pelo autor, em que toma o leitor pela identificação de vivências e percepções pessoais do personagem é discutida por Booth (1961, p. 230) no seguinte fragmento em que ele discute sobre tal estratégia na narrativa do personagem Tristram Shandy da obra literária homônima, de Laurence Sterne:

[...] nós rimos dele e ficamos ansiosos para seu desmascaramento engraçado. Por outro lado, já que Tristram é em muitos aspectos admirável, nós ficamos do lado dele. Ele está de pé contra obstáculos intransponíveis que todos nós enfrentamos - a natureza do tempo, a natureza de nossas mentes imprevisíveis e a natureza da animalidade humana -, pois enfraquece todos os nossos esforços para alcançar o ideal.⁴² (Tradução nossa)

Dessa forma, de acordo com Booth (1961), o personagem ganha o leitor pela associação das experiências incomuns e dos dramas cotidianos, naturais dos seres humanos. Assim como o personagem analisado por Booth consegue despertar sentimentos hostis no leitor e ao mesmo tempo consegue tomá-lo com sentimentos de cumplicidade a partir de estratégias, assim também pode acontecer na relação de narrador-leitor em *Laranja Mecânica*.

Desde o início da obra, a narração costuma envolver detalhes dos acontecimentos, detalhes dos lugares, das pessoas e das ações e, evidentemente, todos esses detalhes são estabelecidos a partir da visão e revelações de Alex. No entanto, em algumas situações, há cortes bruscos na narração. Pode-se observar um desses cortes no momento em que Alex está na prisão, que se passam dois anos e o narrador parte para o período que foi escolhido pelo tratamento Ludovico e de como foi esse procedimento. Após a narração do tormento no tratamento, o narrador parte para o segundo corte, que o mostra já de saída do hospital em que realizou a técnica para o que lhe aconteceu em seguida. E o terceiro corte se trata do momento em que acontece o procedimento de reversão do tratamento Ludovico, em que a história parte rapidamente para o momento em que Alex já está de volta às ruas com uma nova gangue planejando o que aconteceria adiante. Genette (1995, p. 60) conceitua estes cortes como elipses, ou seja, omissões, que tornam o decorrer da história do personagem inseguro:

O voltar atrás é, pois, seguido de um salto em frente, quer dizer, de uma elipse, que deixa na sombra toda uma longa fracção da vida do herói: a analepse é aqui, de algum modo, pontual, conta um momento do passado que permanece no seu afastamento, que não pretende religar ao momento presente cobrindo um intervalo não pertinente para a epopeia.

Essas analepses se traduzem, pois, na intenção do narrador em saltar para as partes que ele considera importantes. Nas duas primeiras analepses, ele já havia detalhado o seu sofrimento e mostrado a calamidade na cadeia e o horror ao qual passou no tratamento. No terceiro caso, interessa ao narrador mostrar o que veio depois, ou seja, sua tentativa e seu inevitável fracasso em tentar ser o que era antes, afinal, apesar de ter obtido sua natureza de volta, as marcas da violência extrema pela qual passou, evidencia que suas forças internas ante as forças externas, são insuficientes.

Através da trajetória da narração do romance e do fracasso do protagonista, é evidenciado como as

incertezas e a inconfiabilidade tornaram-se aspectos intrínsecos da sociedade, que, tendo seus valores individuais aniquilados por valores externos baseados no desenvolvimento técnico e no crescimento econômico, vem demonstrando, cada vez mais, traços de alienação, insegurança e impotência.

CONCLUSÃO

Pudemos constatar, através dessa análise, que o narrador do romance *Laranja Mecânica* ocupa uma posição que pode ser compreendida como de oprimido e, ao mesmo tempo, de opressor, considerando que, assim como ele sofre com instâncias ditatoriais, ele também as pratica, já que estabelece uma nova linguagem e controla os fatos narrados de acordo com suas intenções. Dessa maneira, a linguagem do romance pode ser assimilada como uma representação de imposições sociais autoritárias. Assim como as leis estão postas para a sociedade de maneira esmagadora, a linguagem do narrador está posta para o leitor, dominantemente. Com isso, a obra permite que o leitor perpassasse por uma experiência coerciva, não só através do que o protagonista vivencia, mas pelo que o próprio leitor experiencia no decorrer da leitura do romance.

O romance apresenta uma estrutura preponderantemente e propositalmente desvinculada da estrutura dominante de romances clássicos. A presença de um narrador-personagem, que conta suas aventuras, não heróicas, mas anti-heróicas, através de humor dissolvido, intrepidamente, entre ações extremamente violentas e repulsivas, mas que, mesmo assim, busca a rendição do leitor, mostra o quão distante a sociedade contemporânea se encontra dos preceitos idealistas que se fizeram presentes numa época em que a fragmentações ainda não dominavam a sociedade e suas artes. Além disso, observamos que a inconfiabilidade, aspecto característico da sociedade na contemporaneidade, se faz presente em todo o romance, através dos traços da personalidade do protagonista, dos personagens com quem ele convivia e, principalmente, através da narração, que, além de ser realizada em primeira pessoa, que torna a veracidade dos relatos incerta, ainda é concreti-

zada por um personagem capcioso, mal caráter e manipulador, que representa, de maneira perspicaz, o quão incerta a trajetória da humanidade se encontra após a execução de tantas barbáries.

NOTAS

- 1 Segundo Genette (1995), há estratégias que podem mostrar intenções pré-estabelecidas do narrador com relação ao controle do leitor. Desse modo, o crítico estabelece cinco categorias que contribuem para tal observação, sendo elas: ordem, que é a coincidência ou não da ordem dos acontecimentos com a ordem contada na história; duração, que se refere ao tempo da narrativa; frequência, que se trata da reprodução e repetição dos atos; modo, que está relacionado à forma de relatar; e voz, que é a análise da ação verbal e dos aspectos em volta dessa ação.
- 2 “Moloko” significa “leite”.
- 3 “Messel” significa “pensamento”.
- 4 “Videar” significa “observar”.
- 5 “Mesto” significa “lugar”.
- 6 “Bog” significa “Deus”.
- 7 “Rot” significa “boca”.
- 8 “Tchelovek” significa “sujeito”.
- 9 “O my brothers. You’d lay there after you’d drunk the old moloko and then you got the messel that everything all round you was sort of in the past. You could viddy it all right, all of it, very clear—tables, the stereo, the lights, the sharps and the malchicks—but it was like some veshch that used to be there but was not there not no more. And you were sort of hypnotized by your boot or shoe or a finger-nail as it might be, and at the same time you were sort of picked up by the old scruff and shook like you might be a cat. You got shook and shook till there was nothing left. You lost your name and your body and yourself and you just didn’t care, and you waited until your boot or finger-nail got yellow, then yellower and yellower all the time. Then the lights started cracking like atomics and the boot or finger-nail or, as it might be, a bit of dirt on your trouser-bottom turned into a big big big mesto, bigger than the whole world, and you were just going to get introduced to old Bog or God when it was all over. You came back to here and now whimpering sort of, with your rot all squaring up for a boohoo. Now that’s very nice but very cowardly. You were not put on this earth just to get in touch with God. That sort of thing could sap all the strength and the goodness out of a chelloveck” (Burgess, 2012, p. 3)
- 10 “With his own confusions, he makes our path a troubled, insecure one”.
- 11 Na descrição, Alex se refere aos protetores genitais que ele e seu grupo utilizavam.
- 12 “Dim had a very hound-and-horny one of a clown’s litso (face, that is). Dim not ever having much of an idea of things and being, beyond all shadow of a doubting thomas, the dimmest of we four.” (Burgess, 2012, p. 1)
- 13 “I put on my over-gown and looked out, in guise of loving only son.” (BURGESS, 2012, p. 30)
- 14 “So then Georgie and Your Humble did the old quiet cat-stalk.” (BURGESS, 2012, p. 33)
- 15 “Strak” significa “horrível”.
- 16 “Rot” significa “boca”.
- 17 “All that they gave me, my brothers, was a crappy starry mirror to look into, and indeed I was not your handsome young Narrator any longer but a real strack of a sight, my rot swollen and my glazzies all red and my nose bumped a bit also.” (Burgess, 2012, p. 43)
- 18 “Devotchkas” significa “garotas”.
- 19 “Gubers” significa “lábios”.
- 20 “They saw themselves, you could see, as real grown-up devotchkas already, what with the old hip-swing when they saw your Faithful Narrator, brothers, and padded groodies and red all ploshed on their goobers.” (Burgess, 2012, p. 27)
- 21 “They had the same ideas or lack of, and the same colour hair—a like dyed strawy. Well, they would grow up real today. Today I would make a day of it. No school this afterlunch, but education certain, Alex as teacher.” (Burgess, 2011, p. 28)
- 22 “Sluchar” significa “escutar”.
- 23 “Govoretando” significa “conversando”, “falando”.
- 24 “Slovos” significa “palavras”.
- 25 “I take it up now, and this is the real weepy and like tragic part of the story beginning, my brothers and only friends, in Staja (State Jail, that is) Number 84F. You will have little desire to slooshy all the cally and horrible raskazz [...]. Then there was the starry very grim magistrate in the lower court govoreeting some very hard slovos against your Friend and Humble Narrator, after all the cally and grahzny slander spat forth by P. R. Deltoid and the rozzes, Bog blast them.” (Burgess, 2012, p. 49)
- 26 “Tolchoks” significa “golpes”.
- 27 “Razgarasgar” significa “rasgar”.
- 28 “Bizumni” significa “louco”.
- 29 “Razdraz” significa “irritado”.
- 30 “Miliquinhas” significa “policiais”.
- 31 “Of those droogs I had slooshied but one thing, and that was one day when my pee and em came to visit and I was told that Georgie was dead. [...] Of those droogs I had slooshiedbut one thing, and that was one day when my pee and em came to visit and I was told that Georgie was dead. Yes, dead, my brothers. Dead as a bit of dog-cal on the road. Georgie had led the other two into a like very rich chelloveck’s house, and there they had kicked and tolchoked the owner on the floor, and then Georgie had started to razrez the cushions and curtains, and then old Dim had cracked at some very precious ornaments, like statues and so on, and this rich beat-up chelloveck had raged like real bezoomny and gone for them all with a very heavy iron bar. His being all razdraz had given him some gigantic strength, and Dim and Pete had got out through the window, but Georgie had tripped on the carpet and then brought this terrible swinging iron bar crack and splodge on the gulliver, and that was the end of traitorous Georgie. The starry murderer had got off with Self Defence, as was really right and proper. Georgie being killed, though it was more than one year after me being caught by the millicents, it all seemed right and proper and like Fate.” (Burgess, 2012, p. 50)
- 32 “A lot of it would be all like made up, but some of it would be true [...] I made all that up as I went along, like I made up so many of these stories.” (Burgess, 2012, p. 52)
- 33 “Goloz” significa “voz”.
- 34 “Chassos” significa “guardas”.
- 35 “Pleni” significa “presidiário”.
- 36 “Króvi” significa “sangue”
- 37 “Ruka” significa “mão”.
- 38 “Then I put in my complaint and every chasso said it was probably your Humble Narrator, brothers, that started it all anyway, me

having no mark of a scratch on me but this horrible plenny dipping red red krovvy from the rot where I'd got him with my clawing rooker." (Burgess, 2012, p. 56)

- 39 "More, badness is of the self, the one, the you or me on our oddy knockies, and that self is made by old Bog or God and is his great pride and radosty. But the not-self cannot have the bad, meaning they of the government and the judges and the schools cannot allow the bad because they cannot allow the self. And is not our modern history, my brothers, the story of brave malenky selves fighting these big machines? I am serious with you, brothers, over this. But what I do I do because I like to do." (Burgess, 2012, p. 25)
- 40 "I am serious with you, brothers, over this." (Burgess, 2012, p. 25)
- 41 "But what I do I do because I like to do." (Burgess, 2012, p. 25)
- 42 "[...] we laugh at him, and we look forward to his comic unmasking. On the other hand, since Tristram is in many respects admirable, we are on his side. He is up against insurmountable obstacles that we all face—the nature of time, the nature of our unpredictable minds, and the nature of human animality - as it undercuts all of our efforts to attain to the ideal."

REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1985). **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Adorno, T. W. (2003). Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge de Almeida. 34ª ed. São Paulo: Duas Cidades.
- SILVA, F. N. C. (2020). **Uma análise sobre a personalidade de Alex em Laranja Mecânica**. 2020. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros.
- Booth, W. (1961). **The Rethoric of Fiction**. Chicago & London: The Chicago University Press.
- Burgess, A. (2012). **A Clockwork Orange**. London: Penguin Books.
- Burgess, A. (2014). **Laranja Mecânica**. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph.
- Candido, A. (2006). **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Chiappini, L. (1985). **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática.
- Duarte, L. P. (1994). **Ironia humor e fingimento literário**. Cadernos de Pesquisa do NAPq, n. 15. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 54-78.
- Freud, S. (2014) O Humor. In: **Freud, S. Obras completas volume 17: inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- Genette, G. (1995). **Discurso da narrativa**. 3ª ed. Lisboa: Vega.
- Rosenfeld, A. (2009). Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva.

OS AUTORES

Charles Albuquerque Ponte é professor adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e Cinema Norte-Americanos pós 1960 e teoria literária. ORCID: 0000-0003-4342-6928. E-mail: charlesponte@uern.br

Francisca Naiane Costa da Silva é mestra em Letras. Filiação Institucional: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8388-6278>. E-mail: naianecsilva20@gmail.com

Francisco Renato da Silva Santos é doutor em Letras. Filiação Institucional: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5447-9836>. E-mail: renatosantosuern@gmail.com

