

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

José Emanuel Martins da Silva

**DISTOPIA CENSURADA PELA DITADURA CIVIL-MILITAR
BRASILEIRA: A SOCIEDADE REPRESENTADA NA OBRA
CINEMATOGRÁFICA *LARANJA MECÂNICA* (1971)**

Santa Maria, RS
2021

José Emanuel Martins da Silva

**DISTOPIA CENSURADA PELA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA: A
SOCIEDADE REPRESENTADA NA OBRA CINEMATOGRAFICA *LARANJA
MECÂNICA* (1971)**

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Orientador: Prof. Dr. Diorge Alceno Konrad

Santa Maria, RS
2021

Silva, José Emanuel Martins da
Distopia Censurada pela Ditadura Civil-Militar
brasileira: a sociedade representada na obra
cinematográfica Laranja Mecânica (1971) / José Emanuel
Martins da Silva.- 2021.
194 p.; 30 cm

Orientador: Diorge Alceno Konrad
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em História, RS, 2021

1. História 2. Cinema 3. Ditadura Civil-Militar 4.
Distopia I. Alceno Konrad, Diorge II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, JOSÉ EMANOEL MARTINS DA SILVA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

José Emanuel Martins da Silva

**DISTOPIA CENSURADA PELA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA: A
SOCIEDADE REPRESENTADA NA OBRA CINEMATOGRAFICA LARANJA
MECÂNICA (1971)**

Dissertação de mestrado apresentado ao
Programa de Pós-Graduação em História
da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM), como requisito parcial para a
obtenção do título de **Mestre em História**.

Aprovado em 5 de outubro de 2021:

Diorge Alceno Konrad, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Gilvan Odival Vieiga Dockhorn, Dr. (UFSM)

Rafael Hansen Quinsani, Dr. (UFRGS)

Santa Maria, RS
2021

Aos meus pais minha maior fonte de inspiração e de incentivo a seguir meus sonhos, esta Dissertação não seria possível sem vocês ao meu lado, muito obrigado. Aos meus familiares que me apoiaram. A todos os amigos conquistados ao longo da minha vida pessoal e acadêmica, a cada um de vocês um agradecimento especial por estarem sempre estarem comigo. Aos professores, pessoas essenciais para que eu conseguisse atingir meus objetivos, todos vocês fazem parte deste trabalho.

A todos estes mencionados, eu amo vocês, meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

DISTOPIA CENSURADA PELA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA: A SOCIEDADE REPRESENTADA NA OBRA CINEMATOGRAFICA *LARANJA MECÂNICA* (1971)

AUTOR: José Emanuel Martins da Silva

ORIENTADOR: Diorge Alceno Konrad

Laranja mecânica, o filme lançado em 1972, dirigido e roteirizado por Stanley Kubrick, é uma adaptação da obra literária de Anthony Burgess, com o mesmo nome, escrita em 1961. A obra cinematográfica aborda uma sociedade distópica que alerta, diversas problemáticas de uma possível decadência social. O filme trata de um grupo de jovens que gosta de sair durante as noites para realizar furtos e outros delitos. O líder deste grupo é chamado de Alex, personagem principal da trama. Em dado momento, Alex é preso, sendo sentenciado a quatorze anos de prisão por assassinar uma mulher; no presídio, o rapaz deseja se ver rapidamente livre e, para isso, aceita submeter-se a um tratamento ainda experimental. Após participar do experimento médico, chamado “Método Ludovico”, e ter sua pena reduzida, ele é liberto de seu cárcere, porém, os efeitos colaterais do tratamento demonstram ir além do esperado por Alex. Com ênfase na narrativa cinematográfica e na conjuntura histórica da década de 1960, abrangendo, também, de maneira breve, décadas anteriores e posteriores, o presente estudo busca compreender as relações entre História, Cinema, Ficção e as possíveis ligações da obra cinematográfica “Laranja mecânica” dentro do contexto da Europa e dos Estados Unidos, bem como da Ditadura Civil-Militar Brasileira de 1964. Esta pesquisa, por conseguinte, tem como objetivo, compreender como se demonstram no filme as representações relacionadas à sociedade que produziu a obra, bem como compreender as possíveis interligações com o período Pós-Golpe de 1964 no Brasil, por meio de documentos encontrados online, à maneira a qual Alex se apresenta como um personagem estético. A pesquisa aborda, além disso, as ações de uma operação militar no período da Ditadura Civil-Militar brasileira, com Manoel Conceição Santos, intitulada “Operação Búfalo”. Para a abordagem metodológica do filme, junto aos ensinamentos de análise fílmica propostos por Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, Laurent Jullier e Michel Marie, é possível perceber que o filme analisado, além de uma narrativa ficcional, relaciona-se em diversos âmbitos com a conjuntura da sua época de produção, bem como apresentando os anseios da Sociedade Ocidental do período de produção da obra. Já para a realização da abordagem historiográfica, conforme cita John W. Creswell, em sua obra “Investigação qualitativa e projeto de pesquisa (2014)”, o trabalho se desenvolve em um método de pesquisa qualitativo, partindo de um estudo de caso. Deste modo, diversos autores, de diferentes áreas de estudo das Ciências Humanas, serão incorporados ao longo do texto. O autor é vinculado a linha de pesquisa Cultura, Migrações e Trabalho, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria.

Palavras-chave: Cinema. Distopia. Ditadura Civil-Militar Brasileira. História.

ABSTRACT

DYSTOPIA CENSORED BY THE BRAZILIAN CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP: THE SOCIETY REPRESENTED IN A CLOCKWORCK ORANGE (1971) MOTION PICTURE

AUTHOR: José Emanuel Martins da Silva
ADVISOR: Diorge Alceno Konrad

A Clockwork Orange, the film, released in 1972, directed and scripted by Stanley Kubrick, is an adaptation of the literary work by Anthony Burgess, with the same name, but written in 1961. The cinematographic work addresses a dystopian society that alerts, on stage, for various problems of a society in possible decay. Here, a group of young people like to go out at night to carry out thefts, among other crimes. The leader of this group is called Alex, who is the main character in the plot. At one point, Alex is arrested, being sentenced to fourteen years in prison for murdering a woman; in the prison, the boy wants to be free soon and agrees to undergo a still experimental treatment. After participating in the treatment, called "Ludovico Method", and having his sentence reduced, he is released from his prison; however, the side effects of the treatment show to go beyond what Alex expected. With an emphasis on cinematographic narrative and the historical context of the 1960s, also covering, briefly, previous and subsequent decades, this study seeks to understand the relationships between History, Cinema, fiction and the possible relationships of cinematographic work A Clockwork Orange with the context of Europe and the United States, as well as the Brazilian Civil-Military Dictatorship of 1964. This research, therefore, also aims to understand how the representations related to the society that produced the work are presented in the film, as well as understand the possible connections with the post-coup period of 1964 in Brazil, through documents found online, the way in which Alex presents himself as an aesthetic character. The research also addresses actions of a military operation during the Brazilian Civil-Military Dictatorship, with Manoel Conceição Santos, entitled "Operação Búfalo". For the methodological approach of the film, together with the methods of film analysis proposed by Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété, Laurent Jullier and Michel Marie, it is possible to see that the analyzed film goes beyond a fictional narrative, relating to different areas with the conjuncture of its production period, presenting the expectations of the Western Society for the period of production of the work. In order to carry out the historiographic approach, as mentioned by John W. Creswell, in his book *Qualitative investigation* and research project (2014), the work is developed in a qualitative research method, starting from case research. Thus, several authors, from different areas of study of the Human Sciences, are incorporated throughout the text. The author is linked to the Culture, Migrations, and Labor research line in the Postgraduate Program in History at the Federal University of Santa Maria.

Keywords: Film. Dystopia. Society. Brazilian Civil-Military Dictatorship. History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Frame do filme Laranja mecânica. Minutagem: 00:01:26	67
Figura 2 – Frames da sequência do assalto a residência do escritor e o estupro de sua esposa. Minutagem: 00:07:39 - até - 00:11:03.....	69
Figura 3 – Sequência da praça e Alex chegando em seu apartamento; Minutagem: 00:16:58 até- 00:21:51	71
Figura 4 – O roubo e a prisão. Tempo:00:33:27 – até – 01:01:20	73
Figura 5 – Método do Tratamento Ludovico e apresentação dos resultados; Minutagem: 01:11:16 – até – 01:26:36	76
Figura 6 – Alex reencontra velhos conhecidos. Minutagem: 01:35:42 – até – 01:42:35.....	79
Figura 7 – Alex é torturado, tenta suicidar-se, na sequência recupera-se em um hospital e sente-se “curado”. Tempo: 02:00:03 – até – 02:13:48.....	84

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABERT	Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão
ADEP	Ação Democrática Popular
AI-1	Ato Institucional Nº 1
AI-5	Ato Institucional Nº 5
AP	Ação Popular
CENIMAR	Centro de Informações da Marinha
CGI	Comissão Geral de Investigação
CIA	Agência Central de Informações
CIE	Centro de Informações do Exército
CISA	Centro de Informações da Aeronáutica
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CODI-DOI	Centro de Operações de Defesa Interna – Destacamento de Operações de Informações
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DCPD	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DOPS	Delegacia de Ordem Política e Social
DPF	Departamento de Polícia Federal
ESG	Escola Superior de Guerra
EUA	Estados Unidos da América
FBI	Frente Brasileira de Informações
IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IPES	Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
LUHLA	Laboratório Unificado de História e Linguagem Audiovisual
MCI	Movimento Comunista Internacional
N-SISA	Núcleo do Serviço de Informações e Segurança
OEA	Organização dos Estados Americanos
PSD	Partido Social Democrático
PSP	Partido Social Progressista
SFICI	Serviço federal de informações e contrainformação
SIAN	Sistema de Informações do Arquivo Nacional
SISNI	Sistema Nacional de Informações
SISSEGIN	Sistema de Segurança Interna
UDN	União Democrática Nacional
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DISTOPIA E ANTI-HERÓI	33
3	O DIRETOR E A OBRA	43
4	CONTEXTUALIZAÇÃO	47
5	ANÁLISE FÍLMICA	62
5.1	ERGUEM-SE AS CORTINAS E SE INICIA O ESPETÁCULO – Minutagem (00:00:00).....	65
5.2	UMA VISITA INDESEJADA - 00:09:10 ATÉ 00:13:22	67
5.3	A CASA E A FAMÍLIA - 00:16:47 ATÉ 00:21:33	70
5.4	O CRIME E A PUNIÇÃO - 01:05:07 ATÉ 01:07:31	72
5.5	O TRATAMENTO E A RESSOCIALIZAÇÃO - 01:19:19 ATÉ 01:28:09	74
5.6	O FIM DO JOVEM ALEX - 01:58:19.....	81
6	DEBATE SOBRE AS SEQUÊNCIAS	86
7	O PERSONAGEM ALEX E A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DE UMA GERAÇÃO	98
8	BRASIL	106
8.1	A DITADURA BRASILEIRA (1964 – 1985)	108
8.2	SISTEMAS DE INFORMAÇÃO E CENSURA E REPRESSÃO.....	121
9	DOCUMENTOS DO FILME	136
9.1	DESCRIÇÃO DOS DOCUMENTOS.....	138
10	CONCLUSÃO	166
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172
	FILMES	179
	DOCUMENTOS	182
	ANEXO:	184

1 INTRODUÇÃO

“É curioso como às cores do mundo real parecem muito mais reais quando vistas da tela do cinema”¹. Essa frase é citada na obra cinematográfica *Laranja mecânica*², que foi dirigida e roteirizada por Stanley Kubrick, lançada em 1971. Quem fala é o personagem principal da trama, Alex DeLarge, no momento do filme em que ele é submetido a um tratamento experimental, cujo o objetivo é curar de suas tendências violentas. Esta reflexão do jovem rapaz, enquanto está sendo torturado, sintetiza um pouco de como foi a recepção do filme na época em que foi lançado. A obra suscitou diversos debates sobre a sua trama, sobre a violência, sobre a juventude, sobre como o Cinema estava retratando tais temas e sobre como estas novas temáticas seriam perigosas e subversivas. O filme também trouxe constrangimentos para a vida privada do diretor Kubrick, bem como desencadeou problemas com a justiça inglesa e com a censura da Ditadura Brasileira pós 1964.

O filme *Laranja mecânica* é enquadrado pela crítica cinematográfica nos gêneros de drama, ficção e ficção científica. A obra foi baseada no livro homônimo de Anthony Burgess que foi lançada previamente, em 1962. A versão cinematográfica foi elogiada diversas vezes pelo autor do livro, que a considera como uma concepção de sua obra (BURGESS, 2012).

A trama relata a vida do jovem Alex DeLarge, um rapaz apreciador de música clássica, mas também de violência, de roubos e de estupros. A história se passa no Reino Unido, em um futuro cuja exatidão é imprecisa, embora em diversos momentos tenha-se referências de que a sociedade apresentada no filme não estaria muito distante da vivenciada na década de 1960. Pode ser vista a mesma época em momentos posteriores do filme, com recortes espaciais na Europa, Estados Unidos e Brasil. Alex e seus colegas de gangue têm como passatempo usar entorpecentes, para depois sair pela cidade, promovendo brigas com outras gangues, bem como agressões, estupros e roubos. Após um roubo que não ocorre da maneira esperada por Alex, ele é preso por assassinar uma mulher e é enviado para o presídio. Lá, o Ministro do interior lhe oferece um método que ainda estava em processo experimental, mas que prometia reduzir a pena e livrar a pessoa da violência geral. Alex aceita ser cobaia do

¹ Minutagem: 01:12:48 - 01:12:53

² *CLOCKWORCK Orange*. Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Reino Unido: Warner Brothers, 1971. (136 min.), son., color. Legendado.

teste, a fim de sair o mais rápido possível do presídio. Entretanto, ao removerem o seu “livre arbítrio”, ele se torna refém da mesma brutalidade.

No período de lançamento, a obra chamou a atenção dos espectadores, e gera curiosidade até hoje. Parte disso se dá pela própria essência que o Cinema traz e pela relação do espectador e obra, que é aprofundada neste modo artístico.

Após o lançamento do filme, Anthony Burgess faz um comentário em um texto publicado na revista *The Listener*, em 1972, intitulado *Clockwork marmalade*, ou como traduzido nos extras da edição especial de cinquenta anos do livro, “Geleia Mecânica”. Nesse artigo, o autor discorre sobre a sua experiência ao assistir ao filme *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick. Burgess (2012) fala que este é um típico filme, tecnicamente brilhante, profundo, relevante, poético e “de abrir a mente”. O autor também cita que não vê a película de Kubrick como uma cópia de seu livro, mas sim como uma nova visão sobre aquilo que ele escreveu, sendo fiel à sua obra.

A habilidade, a competência e a complexidade de Stanley Kubrick são essenciais para o sucesso do filme. Ao realizar um paralelo entre a sociedade na qual ele estava presente e a sociedade apresentada no filme, criam-se os pequenos detalhes fazem dessa obra um ícone dos filmes do século XX. Questões como a delinquência juvenil, o tratamento rápido e funcional para os problemas sociais, o livre arbítrio e a corrupção moral são temáticas que o diretor traz para o filme de uma maneira que somente o Cinema poderia demonstrar com tanta amplitude. Estes são pontos que se buscará compreender melhor, ao longo do trabalho.

O século XX tem seus méritos por ter sido considerado uma “era dos extremos”, como descreve o historiador Eric Hobsbawm. Houve duas Guerras Mundiais e, com o fim da Segunda, surge o medo de uma terceira guerra, envolvendo as duas maiores potências do período, os Estados Unidos e a União Soviética. O clima de tensão entre elas, gerado pela chamada Guerra Fria, agitou todo o globo. Pode se perceber por meio de representações artísticas, literatura e filmes, que foi uma época conturbada para aqueles que viveram estes eventos ou que nasceram logo em seguida, pois o medo e a insegurança em relação ao futuro são temas recorrentes em tais manifestações. Nas suas duas horas e dezesseis minutos de duração, o filme consegue encontrar características dos anseios que alguns grupos sociais ingleses da época tinham em relação ao futuro, aos seus jovens, à sociedade, à violência e à solução de seus problemas.

O Cinema tem características próprias de apresentar ao público a estória que se encontra na obra. Isso se dá por ele possuir uma relação com o público muito diferente da que se encontra nos livros. O vislumbre da sociedade exibida no filme, os sons, os enquadramentos para apresentar a cena, o ódio ou o sentimento de empatia com o personagem principal são fatores que modificam a experiência do público sobre a obra literária.

Obras cinematográficas são produtos de seu período de produção, carregando em suas entrelinhas informações, em maior ou menor grau, sobre aquela sociedade ali representada. Porém, não se deve esquecer que essas, também são um produto mercadológico, com elevados graus de investimento, os quais são realizados esperando algum retorno financeiro. Assim, os investidores esperam que estas obras correspondam às suas intenções.

Em suas narrativas, os filmes trazem opiniões, questionamentos, dúvidas, certezas e medos, dentre outras questões, provindas de seus idealizadores e produtores, bem como de sua época de produção. Mas não se pode ter uma visão reduzida de que o Cinema é somente um produto de uma demanda cultural econômica realizada para gerar lucro.

O autor da presente dissertação não tem como objetivo pautar tais questões ao longo do texto³, mas compreende que alguns filmes têm realmente este objetivo mercadológico. Porém, não há como negar, igualmente, que determinadas obras⁴ são documentos históricos que trazem consigo informações diversas sobre as sociedades que as produziram e sobre os seus idealizadores. Mas, para entender isto, é necessário compreender melhor como funciona a História do Cinema, bem como submeter a obra, objeto de estudo, a uma metodologia científica desta área de pesquisa.

Assim como os filmes carregam informações sobre a sociedade que a produziu, há também questões de seus dirigentes e idealizadores para o público. Quando se colocam as obras cinematográficas sob a perspectiva de metodologias de análise das imagens⁵, elas permitem compreender o que está sendo representado em cena, indo

³ Para maiores informações sobre o tema verificar: FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010; ROSENSTONE, Robert A. *A História nos filmes: os filmes na História*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2010.

⁴ Ao longo do trabalho, será melhor elucidada a questão sobre o sobre se “todo filme pode ser um documento histórico?”. Deve-se ter cuidado ao trabalhar com obras cinematográficas, principalmente, quando utilizadas como objeto de pesquisa, pois o gosto particular do pesquisador pelo filme pode prejudicar seu trabalho, assim como iludir que determinada obra é única e responde a todas suas dúvidas.

⁵ Como a semiótica, a análise fílmica.

além da parte visual e auditiva da trama, ou que se encontra em primeiro plano visual, demonstrando, ali, o discurso dominante ou as formas de resistência, bem como suas falhas e pontos-chaves. Tais informações estão contidas, principalmente, junto às entrelinhas⁶. Muitas destas informações, capturadas nas imagens, possibilitam ao historiador contemplar relações referentes ao período de produção de determinada obra cinematográfica, bem como relacionar esta ao contexto vivenciado à época da sociedade que concebeu o filme.

Como objetivo geral desta dissertação, buscou-se compreender e articular como a conjuntura histórica e social das décadas de 1960 e 1970 se relaciona com a narrativa cinematográfica da obra de Stanley Kubrick, *Laranja mecânica* (1971). Através da utilização de conceitos da análise fílmica, submetendo a película a esta metodologia, ela foi decomposta, para compreensão da movimentação da câmera, dos objetos em cena, da fala dos personagens, do figurino e dos sons, dentre outras questões fílmicas e extra fílmicas. Assim pode-se entender a trama para além do que está exposto em primeiro plano.

Os objetivos específicos foram ampliados ao longo do mestrado em História. Junto aos debates realizados nas matérias da linha de pesquisa, a qual se vincula esta dissertação, foi possível verificar que, além dos objetivos primariamente submetidos junto ao projeto de seleção de mestrado⁷, existiam relações do presente trabalho com a Ditadura Civil-Militar Brasileira, e que eram passíveis de surgirem novas hipóteses para a censura do filme no Brasil. Na sequência da pesquisa, foram localizadas reportagens de jornais brasileiros da época, bem como documentos da censura e da repressão criados na década de 1970, mais precisamente do lançamento do filme, em 1971, até o seu lançamento nos cinemas nacionais, em 1978. Alguns destes documentos militares não abordam a obra diretamente, mas auxiliam na construção e no desenvolvimento do objetivo geral, permitindo compreender como a conjuntura histórica se relaciona com a narrativa cinematográfica, uma vez que a obra foi censurada

⁶ Como elenca Linda Hutcheon, em sua obra *Poética do pós-modernismo* (1991). Deve-se buscar realizar uma compreensão que vá além do que está sendo falado e visualizado em primeiro plano na imagem, mas compreendendo, também, os variados elementos que compõem estas imagens, como objetos em cena, figurino, local de gravação e posição de câmera, dentre outros.

⁷ Alguns objetivos específicos: relacionar a narrativa do filme com a conjuntura histórica do período do seu lançamento e sua relação com a ditadura de 1964, onde o filme foi censurado; compreender como o personagem Alex é uma alegoria dos pré-conceitos a juventude; elucidar quem eram os censores da Ditadura Civil-Militar Brasileira;

no Brasil. Outros documentos já trazem reportagens do exterior, demonstrando a atuação de civis estrangeiros, simpatizantes com o regime político brasileiro da época.

O filme tem duração de cento e trinta e seis minutos, é colorido e sonorizado; conforme a plataforma de informações *online* sobre filmes, *IMDB*, ele enquadra-se nos gêneros: crime, drama e *ficção científica*⁸. O site também é um agregador de notas, pois as pontuações são dadas por críticos de cinema. A pontuação de *Laranja mecânica* (1971), no site, é descrita entre 8,3 de um total de 10. Em outro site agregador de notas e críticas *online*, o *Rotten Tomatoes*, o filme acumula uma pontuação média de 86% de opiniões positivas por parte dos críticos, já para o público geral que ali vota, o filme está classificado com pontuações positivas de 93%, recebendo um selo de “tomate fresco”⁹.

Alguns temas do filme, apresentados em sua trama, são uma distopia da sociedade inglesa do século XX. Composta por uma juventude tratada como perigosa, em uma sociedade decadente, na qual a violência é um dos maiores problemas, levantam-se questionamentos sobre moralidade. Desta forma, ao longo da dissertação, será possível compreender como a obra aborda questões que eram problemas socioculturais da sua época de produção, suscitando o debate desses assuntos e apresentando características que vão além da sociedade inglesa, uma vez que é possível encontrar representações de toda a Europa e das Américas na trama. Estas referências diretas a fatos e a processos históricos do século XX podem ser observadas na fala dos personagens, nos objetos que compõem o cenário e na parte técnica do filme¹⁰, ou seja, em todos os elementos fílmicos¹¹, inclusive alguns extras fílmicos¹².

O cineasta Stanley Kubrick já possuía uma carreira consolidada, quando produziu e dirigiu *Laranja mecânica* (1971). Em sua trajetória cinematográfica, o diretor dirigiu e roteirizou, além do filme citado, obras como: *Glória feita de sangue* (1957),

⁸ A classificação distopia que será discutida e elucidada mais à frente vem da compreensão do autor da dissertação, sobre o filme *Laranja mecânica*.

⁹ (ROTTEN TOMATOES, 2021); (IMDB, 2021). O *Rotten Tomatoes* possui outro selo, o de “tomates podres” para filmes classificados como ruins pelo público geral.

¹⁰ A movimentação da câmera, ou sua estática, o foco dado nos *takes*, a câmera e a lente utilizada também fazem parte destes dados.

¹¹ Questões técnicas referentes à linguagem cinematográfica serão expostas mais à frente. Alguns destes conceitos também serão desenvolvidos, a fim de uma compreensão satisfatória quanto à descrição de algumas cenas, utilizando-se da análise fílmica para isto.

¹² Estes elementos podem ser classificados como aquilo que não compõem a obra cinematográfica quanto ao que está em tela, ou seja, as bilheterias, as manchetes, as entrevistas de atores e diretores, as locações para gravação, e até mesmo o próprio debate que a obra gera em seus espectadores.

Spartacus (1960), *Lolita* (1962), *Dr. Fantástico*¹³ (1964), *2001 - uma odisseia no espaço* (1968), *Barry Lyndon* (1975), *O iluminado* (1980), *Nascido para matar* (1987), dentre outros. Entre as obras citadas, a maioria gerou repercussão no mundo cinematográfico, tanto pelos seus temas e pelo estilo cinematográfico do diretor¹⁴, bem como pelo modo no qual Stanley Kubrick criava a narrativa de suas estórias.

Enquanto vivia, o cineasta ainda possuía uma mítica em volta de seu nome, talvez pelo seu jeito excêntrico de realizar seus filmes, encarregando-se, também, de quase todas as partes de montagem de suas obras; além disso, era conhecido pelas críticas quanto ao seu modo de trabalho em equipe¹⁵. *Laranja mecânica* (1971), por exemplo, trouxe alguns problemas para a vida pessoal do diretor, fazendo com que Stanley Kubrick optasse por não exibi-lo mais nos cinemas da Inglaterra, após alguns meses deste entrar em cartaz no país, por terem sido feitas diversas ameaças à sua vida e de seus familiares.

A maioria dos filmes do diretor foi inspirada em obras literárias nas quais ele desenvolvia algum tipo de afinidade ou sentimento. Em entrevistas contidas em documentários, "*Kubrick by Kubrick*" (2020) ele alega desejar que suas obras transmitissem o mesmo tipo de experiência que ele sentia ao ler um livro novo, algo que surtisse algum efeito no espectador desde a primeira vez que assistisse uma de suas películas.

As diferenças entre *Laranja Mecânica* literária e filmográfica ambas as obras são sutis, uma vez que Kubrick utilizou grande parte do conteúdo do livro para o filme, desde algumas cenas, até diálogos. Porém a dicotomia mais notável está na estética adotada e criada pelo diretor e pela escolha do final dado ao personagem principal, Alex. Deve-se ter em mente que adaptar uma obra literária para o Cinema permite ao diretor utilizar da liberdade criativa para transpor a narrativa de um livro para um filme;

¹³ Nome original "*Dr. Strangelove or: How i Learned to stop worrying and Love the bomb*".

¹⁴ Michel Marie e Jacques Aumont (2009, p. 109) entendem que "o estilo é a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-las de outras obras para compará-la ou opô-la".

¹⁵ Estas questões sobre a vida privada do diretor são mais detalhadas na obra de Michel Ciment, que realizou uma biografia do diretor, inclusive entrevistando-o durante o processo de criação do seu livro *Conversas com Kubrick* (2017). Vários atores, diretores e críticos de cinema, no documentário mais recente sobre a vida do diretor, *Kubrick by Kubrick* (2020), de Grégory Monro, bem como *Stanley Kubrick: a life in pictures* (2001), de Jan Harlan, demonstram que muitos sabiam da fama de "autoritário" do diretor, mas alegam que isto é o que trazia a qualidade e a impecabilidade nas suas obras.

as narrativas, como se pode imaginar, são diferentes, possuindo suas próprias especificidades, assim necessitando adaptações.

Assim, a presente dissertação parte da compreensão que as obras cinematográficas são produtos mercadológicos, mas que também são documentos históricos que, quando submetidos a uma análise com rigor científico historiográfico, demonstram quantidade substancial de informações históricas (realidade) nos filmes, em diversos gêneros¹⁶. Porém, para cada gênero cinematográfico há um cuidado específico a ser tomado para trabalhar e abordar melhor todos os objetos de pesquisa.

Partindo deste pressuposto, o filme ficcional *Laranja mecânica* (1971) será o objeto de pesquisa da presente dissertação e a obra cinematográfica acompanhará determinados debates, a fim de ampliar a articulação destes. A escolha de um único filme para a pesquisa configurou-se possível pela obra cinematográfica possuir conteúdo substancial suficiente para abordar diversas questões da época que são apresentadas na trama.

Determinados assuntos ainda ficaram de fora do debate, a fim de não estender o texto, mas que são importantes e possíveis de serem discutidas, sendo estes, por exemplo: como as personagens femininas são retratadas na trama? Como se apresentam todos os modos de violência do filme, uma vez que se observam agressões físicas e psicológicas ocorrendo ali? Como e os personagens que representam governos ou estados, são apresentados nos filmes de Stanley Kubrick?

Diversas questões são passíveis de serem levantadas, demonstrando, assim, como o filme contém material substancial para compreender o período histórico, mesmo sendo uma obra ficcional.

Para análise do filme, serão utilizadas as bases metodológicas e teóricas tão caras à análise fílmica, partindo das obras de Francis Vanoye e Anne Goliot-lété (1994), Linda Hutcheon (1991) e Laurent Jullier e Michel Marie (2009). Esta análise propõe estudar o filme para além do primeiro plano da imagem e das falas dos personagens, estendendo a compreensão da obra para outras questões que a compõem, como: cenários; figurinos; objetos em cena; escolhas das posições e movimentações de câmera. Além disso, existem também questões que fogem das partes técnicas do filme, como recepção da obra, o diretor e o roteirista e as informações históricas factuais de média ou longa duração presentes em cena.

¹⁶ Porém, cada gênero cinematográfico demandará certo ajuste e cuidado do pesquisador para trabalhar com o seu objeto de pesquisa.

A abordagem metodológica, referente às relações entre História e Cinema, parte das obras e reflexões expostas por Marc Ferro (2010), Robert A. Rosenstone (2010), Pierre Sorlin (1996), Michèle Lagny (2009) e Linda Hutcheon (1991). Esses autores apresentam importantes diretrizes às quais o historiador e pesquisador deve se deter para estudar obras cinematográficas, bem como explanam os cuidados que se deve ter ao utilizar filmes como objeto principal de suas pesquisas.

Também foi utilizado o método de pesquisa qualitativo, partindo de um estudo de caso. De acordo com Creswell (2014, p. 86):

“a pesquisa de estudo de caso é uma abordagem qualitativa na qual o investigador explora um sistema delimitado contemporâneo da vida real (um caso) ou múltiplos sistemas delimitados (casos) ao longo do tempo, por meio da coleta de dados detalhada em profundidade envolvendo múltiplas fontes de informação”.

Assim, realizando uma melhor interpretação acerca do que o filme pode expressar em suas minúcias, os diversos documentos e materiais irão compor o corpo do texto, servindo como embasamento e levantamento de informações.

Faz-se necessário esse método de pesquisa, uma vez que um dos nortes da presente dissertação é apresentar os prováveis motivos da censura ao filme no Brasil, durante a Ditadura pós-1964. Documentos como estes não são fáceis de encontrar, mas a partir de um levantamento de dados e de informações gerais sobre a época do país, pode-se apresentar as respostas a essas dúvidas.

O método histórico e indutivo também se apresenta como o modo para o qual se desenvolve a pesquisa. Partindo do histórico para investigar os acontecimentos, os processos e as instituições do período, a fim de verificar suas influências na sociedade da época do lançamento do filme. O método indutivo se faz presente, uma vez que o trabalho vai acompanhando um plano inicial (o filme) para um mais abrangente (o processo histórico do período), (LAKATOS; MARCONI, 1991).

A pesquisa com o filme iniciou-se buscando apresentar traços gerais da realidade europeia e da americana. Assim, foi necessário realizar uma seleção de algumas cenas¹⁷, descrevendo e apresentando questões em primeiro e segundo plano, na

¹⁷ Esta necessidade de partir do filme para a Historiografia foi necessária, pois a obra é objeto de pesquisa, sendo encaixada, também, no gênero ficção. Assim, se a pesquisa fosse projetada para questionar a obra, a partir da realidade, os resultados não seriam corretos, haja vista que, ao se questionar uma ficção distópica, partindo da realidade histórica, não se encontraria esta última, ou até encontraria, mas poderia se realizar comparativos anacrônicos, tendo-se por diretriz que a realidade (histórica) é um fator influente na criação de mundos ficcionais dos autores. Deste modo, o filme e suas

perspectiva do filme, para em seguida relacionar as informações obtidas com os dados históricos pesquisados. Como cita Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, “um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 54), sendo possível, então, o diálogo entre a historiografia e a filmografia.

A trajetória da pesquisa, tendo o filme *Laranja mecânica* (1971) como objeto de investigação, vem desde a graduação, com o Trabalho Final de Graduação, orientado pelo professor Me. Alexandre Maccari Ferreira, e apresentado na Universidade Franciscana (UFN), em Santa Maria, defendido em 2018. Ao finalizar a graduação, veio a aprovação no Mestrado em História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com vinculação à linha de pesquisa Cultura, Migrações e Trabalho, e orientação do professor Dr. Diorge Alceno Konrad.

Após a qualificação, o autor desta dissertação passou a participar de um grupo de estudos *online*, o Laboratório Unificado de História e Linguagem Audiovisual (LU-HLA), formado por professores e alunos pesquisadores de estudos que relacionam História e Cinema. Junto aos debates gerados nos encontros, mais reflexões foram somadas à fortuna crítica do presente trabalho, realizando uma troca de informações e de debates sobre textos clássicos e novos, tão caros ao tema.

As obras cinematográficas, muitas vezes, foram tratadas como passatempo, como produções feitas exclusivamente com fim mercadológico, produtos imaginados, projetados fora da realidade, assim sendo ficcionais e, por isso, impossíveis de se ter debates relacionados à produção historiográfica. Porém esta realidade foi sendo alterada, pois diversos pesquisadores buscaram apresentar como se dão as relações entre as obras cinematográficas e a História, bem como a maneira com a qual se pode extrair o conteúdo histórico de uma obra ficcional.

A História do Cinema em si já apresenta como ocorreram essas mudanças de concepções e de abordagem para com os filmes, incorporando as inovações tecnológicas que vieram ao longo do século XX. Os avanços da tecnologia na produção cinematográfica, assim como os da televisão, modificaram completamente o seu *status* na sociedade. O papel que exercem nesta é visível e compreensível, cada dia mais.

cenar serão primeiro analisados, para assim, se encontrar, nestas sequências, as referências históricas que elas possuem, a fim de se conseguir realizar mais proveitosamente as reflexões quanto à conjuntura histórica e a narrativa cinematográfica da obra.

Pode-se observar que o Cinema, ao longo do século XX, buscou incessantemente capturar a realidade, até mesmo nos gêneros de ficção, com avanços para que novas técnicas fossem empregadas (como a captura de sons e de imagens mais realistas e a utilização de efeitos especiais). Esta fidelidade com a realidade também é um dos assuntos apresentados em *Laranja mecânica* (1971), não como centro narrativo da trama, mas com importância para uma compreensão mais profunda sobre esta.

Pesquisadores das relações entre ficção e História, Hayden Whyte (2001) e Michelle Lagny (2009), demonstram a importância dos cuidados e dos caminhos a serem observados pelo historiador ao produzir conteúdo científico com obras ficcionais. A maior base para esses debates encontra-se na afirmativa de que “a ficção pode ser compreendida como um produto da imaginação ou história inventada, mas teria como um autor produzir um enredo que fugisse do tempo ao qual este vive?”¹⁸

A ficção futurista tem uma característica ímpar quanto aos outros gêneros, principalmente para seus pesquisadores: a de que as realidades destas obras estão mais ligadas à realidade da época à qual a obra é produzida. Sendo assim, há como trabalhar com o cinema ficcional junto à História não ficcional, mas com os devidos cuidados para a interpretação do filme.

Jörn Rüsen, em sua obra *Teoria da História: uma teoria da História como ciência* (2015), busca apresentar, principalmente com o foco em estudantes da pós-graduação, como melhorar seus projetos, como se organizar para realizarem as pesquisas. O autor cita que se deve ter em mente, ao trabalhar estas relações da ficção com a realidade, não buscar as respostas na exuberância da obra em si, mas sim na sua autonomia entre a imaginação e a experiência do pensamento histórico (RÜSSEN, 2015, p. 192).

Os filmes trazem inúmeras possibilidades de estudos, a fim de compreender épocas, pessoas e gerações, podendo responder a questões sociais e econômicas, como cita Alexandre Maccari Ferreira, pesquisador brasileiro das relações entre História e Cinema ¹⁹, em sua dissertação de mestrado (2008, p. 14): “Pensamos que o cinema é tudo isso e mais: é objeto de pesquisa; é caminho de reflexão; é instigação política, histórica, artística e pessoal; é um conjunto de aspectos que abarcam do íntimo ao externo.”

¹⁸ Questionamento do autor da dissertação, fomentado pelas referências teóricas e bibliográficas da dissertação.

¹⁹ Não somente essas, bem como as relações entre o Cinema e as Relações Internacionais.

Nas obras *Cinema e História* (2010) e *Historia contemporânea y cine* (2000)²⁰, escritas por Marc Ferro, o autor apresenta sua base teórica para realizar estudos históricos em obras cinematográficas, independente do seu formato, mas alertando sempre aos cuidados que se deve ter ao abordar filmes.

Pode-se tomar como consenso que o Cinema transmite, conscientemente ou inconscientemente, os discursos dos seus produtores e idealizadores; porém, durante esta troca de informações com o público, situa-se o lugar em que o historiador pode agir, frente a este tipo de fonte. Ao invés de ilustrar estes discursos, o Cinema também acusa as inutilidades deles (FERRO, 2010, p. 31). Assim, podem ser extraídas informações valiosas da obra e da sociedade, através destas pequenas “falhas” contidas nas obras.

Como já citado, as bases para as interpretações de Cinema e História, ou História e Cinema, vêm, em grande parte, da obra *Cinema e História* (2010), produzida por Marc Ferro. O autor, desde o primeiro capítulo de seu livro, apresenta ao leitor como ele compreende as relações entre o Cinema e a História. Pode-se notar interferências entre estas, interferindo e alterando as suas narrativas. O cinema foi além de uma representação artística e cultural, transformando-se, também, em uma estratégia de diversas camadas, a fim de difundir as suas ideologias ao público, visto que possui grande impacto e alcança, quase que massivamente, a população.

Marc Ferro também busca apresentar como os dirigentes de diversos governos conseguiram compreender o poder e a função social que o cinema poderia desempenhar, buscando apropriar-se deste para pô-lo a seu serviço. Os filmes, assim, tornaram-se uma mercadoria voltada para mascarar a realidade, apresentando o modo pelo qual esta é vista pelos dirigentes. No entanto, assim como os filmes demonstram esta realidade projetada, na qual há um discurso dominante voltado para um grupo, podem-se encontrar as falhas deste na própria obra. O Cinema, ao mesmo tempo em que fascina e inquieta os seus produtores e espectadores, também pode não transpor as afirmações desejadas por aqueles que o produzem e o idealizam da maneira esperada. Pelo contrário, muitas vezes, o Cinema acusa a inutilidade e as falhas destes grupos, bem como de suas ideologias. Deste modo, assim como o filme consegue

²⁰ Estas obras possuem o mesmo conteúdo, porém a versão de 2000 em espanhol possui adendos que acrescentam algumas questões sobre o Cinema não levantadas na edição brasileira de 2010. A obra em português será utilizada para citações, enquanto a espanhola servirá de fortuna crítica para o debate, ao longo da dissertação.

deixar o seu espectador encantado com o que está em tela, ele também consegue desestruturar questões, as quais, durante várias gerações, estavam em equilíbrio. Pode-se ver, portanto, o poder que as câmeras possuíam e ainda possuem, podendo desvendar segredos e lapsos da sociedade.

Nos apontamentos do autor, para que se realize um estudo que abarque essas questões, o caminho a ser seguido deve ser o da semiótica. Mas como já citado, o método que orienta este trabalho é uma amálgama das reflexões de diversos autores que buscam apresentar as possibilidades de abordagem da História em filmes.

Além de demonstrar caminhos investigativos a serem seguidos em pesquisas históricas que se utilizam da fonte filmográfica, na obra de 2010, é apresentado como deve ser a aproximação do historiador com o objeto de estudo que é um filme. Marc Ferro ainda elucida que, para melhor poder extrair algumas informações que não estão previamente dadas, em obras cinematográficas, o historiador deve relacionar seu texto junto a diferentes áreas do conhecimento. No caso, para o estudo do filme *Laranja mecânica* (1971), foi escolhida a pesquisa em áreas das ciências humanas e sociais.

Outro autor que também agregou para os debates sobre o Cinema, é Robert A. Rosenstone, com seu livro *A história nos filmes: os filmes na história* (2010). O autor trata das reflexões quanto às possibilidades de compreender a História através dos filmes, bem como diz que estes carregam a História em seus enredos diversos.

O Cinema busca apresentar um mundo novo ao seu público no qual as mais diferentes ideias e concepções podem ser apresentadas e representadas. O autor busca pontuar que a História e o Cinema, pelo menos em dois aspectos, são extremamente semelhantes: ambos referem-se a acontecimentos e a momentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham o ficcional e o irreal, uma vez que desejam responder de onde viemos e para onde nós estamos indo (ROSENSTONE, 2010, p. 14). Deste modo, instigam seu público a refletir sobre esses temas, mesmo que de maneira não proposital.

A metodologia para a análise fílmica é baseada nos preceitos teóricos propostos por Francis Vanoye e Anne Goliot-lété, presentes no livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), o qual apresenta como deve-se realizar o estudo de um filme, especialmente sobre a possibilidade de decompor o objeto de estudo (o filme), realizando

uma investigação que vai além dos diálogos, refletindo, assim, sobre as imagens que são apresentadas na obra, além de outros aspectos, tanto técnicos quanto estéticos²¹.

Há muitos vieses pelos quais podem ser abordados os estudos de obras cinematográficas ficcionais e muitas maneiras de como ocorrem as interpelações das tramas e as suas relações com a História. Igualmente, existem várias diferenças entre o discurso de um historiador para o de um cineasta. Essas questões expressam debates caros na obra de Hayden White, por exemplo.

Entretanto, diverge-se, aqui, deste autor, em relação à concepção de que narrativas cinematográficas são tão históricas quanto às construídas e desenvolvidas por um historiador. Parte-se, na presente dissertação, de que um discurso realmente historiográfico somente é possível quando um pesquisador, neste caso, um historiador, detém-se a compreender determinada obra cinematográfica.

Como elucidado anteriormente, não há como negar a relação mercadológica do Cinema para com as suas produções, que é diferente de um historiador, o qual busca realizar uma pesquisa séria, baseada em preceitos e em conceitos científicos, para defender sua metodologia e suas respostas adquiridas ao longo de seu trabalho.

Pode existir uma semelhança entre alguns historiadores e certos cineastas pelo modo como expressam suas pesquisas, bem como, no caso dos últimos, constroem seus argumentos para seus filmes. Há sempre um encanto por quem produz, somado à obra histórica; porém, na historiografia, busca-se evitar, ao máximo, os vislumbres pessoais, elaborando argumentos de diversas frentes que refletem sobre o objeto de pesquisa do historiador. Já o diretor do filme segue, além de suas diretrizes técnicas, questões pontuadas pelos idealizadores das obras, uma vez que financiam as produções, eles desejam que suas verdades estejam contidas ali, mas, acima de tudo, querem que arrecade o lucro investido, sobretudo nos países capitalistas.

Linda Hutcheon, em seu texto "*Metaficção historiográfica 'o passatempo do tempo passado'*" (1991), contido em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, procura elucidar as reflexões quanto à relação de como a História apresenta-se na ficção e como extrair este material histórico destas obras.

Laranja mecânica surgiu primeiramente como uma obra literária, para aproximadamente dez anos após tornar-se um filme. Para elucidar os motivos da escolha do filme, o texto de Angel Luis Hueso Montòn, *O homem e o mundo midiático no*

²¹ Um termo utilizado para referir-se a estes aspectos técnicos e estéticos de um diretor é chamado de *Mise-en-scène*.

princípio de um novo século (2009), foi fundamental, além da escolha pessoal pela obra cinematográfica.

Neste livro, o autor apresenta como se dá a relação do público com as obras cinematográficas, principalmente evidenciando as nuances entre ver e compreender um filme, para cada espectador. Assim, a busca por informações históricas não se deve realizar de qualquer maneira, pois ao mesmo passo em que a película revela-se cheia de informações, também possui liberdade poética em sua narrativa, não necessitando, desta forma, apresentar eventos históricos com veracidade. São nestes casos que um historiador pode perder-se com a sua pesquisa.

Para compreender melhor como extrair as informações de obras cinematográficas, a obra de Michèle Lagny é muito importante, mais precisamente o artigo “O cinema como fonte de História” (In: NÓVOA; FRESSATO; FEIGELSON, 2009). A autora busca debater sobre como se apresentam os discursos dominantes em obras cinematográficas, bem como os cuidados que se deve ter. Ela cita que os filmes podem transpor os discursos dominantes, deixando estes falhos. Deste modo, as falas podem ser transpostas, a fim de extrair e compreender as relações que se apresentam no discurso. Além disso, ao realizar as análises fílmicas dos trechos selecionados, os termos cinematográficos de montagem, de edição, de movimentação de câmera, dentre outros, são extraídos da obra *Lendo as imagens do Cinema* (2009). Nesta obra, Laurent Jullier e Michel Marie, de maneira compreensiva e de leitura fácil, explicam os termos e as ações técnicas aplicados a obras cinematográficas, desde o surgimento do Cinema.

David Bordwell, em *Figuras traçadas na luz: a encenação do cinema* (2008), possibilitou as reflexões mais profundas para com as opções cinematográficas captadas pelo diretor da trama, possibilitando uma melhor compreensão do significado do termo *mise-en-scène*, algo tão particularmente elogiado nas obras de Stanley Kubrick.

O *mise-en-scène* pode ser compreendido a partir de diversos elementos técnicos aplicados por cineastas para transmitir determinadas informações e guiando os sentimentos em cada corte, sendo possível perceber como a técnica é própria de cada diretor. Além disso, o autor percorre alguns anos e diferentes estilos cinematográficos, buscando explicar a composição de obras, para cada diretor, em cada época do século XX, bem como as evoluções tecnológicas incorporadas na criação de determinados trechos dos filmes.

Deste modo, nos capítulos a seguir, pretende-se elencar alguns termos propostos pelos autores, tão caros quanto à compreensão analítica de uma obra cinematográfica. Busca-se, assim, com os destaques das denominações, desenvolver um breve e sucinto resumo sobre as suas funções, no nível do *plano* ou da *sequência*, com a finalidade de auxiliar o leitor em seu trajeto, ao longo do trabalho, além de buscar promover a curiosidade quanto a análise fílmica e o desejo por pesquisar além do que compõe o presente trabalho.

Vale-se menção a Peter Burke²², Siegfried Kracauer²³, Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad²⁴, Jacques Aumont²⁵, autores brasileiros e estrangeiros que somaram às reflexões teóricas e à fortuna crítica, realizadas sobre Cinema e as suas relações possíveis junto à História.

A obra literária escrita por Anthony Burgess também é fundamental para a composição da dissertação, mais especificamente, a edição de relançamento comemorativo da trama, comemorando os cinquenta anos da primeira publicação (2012). A edição especial foi utilizada, principalmente, por conter uma entrevista com o autor, Anthony Burgess, sobre o filme de Stanley Kubrick.

No que tange à abordagem histórica realizada na dissertação, diversos autores de áreas como História, Filosofia, Sociologia, Psicologia, Letras, Comunicação, Relações Internacionais, entre outras, se somaram às reflexões dos diálogos. As obras pesquisadas, em sua maioria, estavam disponíveis através de plataformas *online* visto, principalmente, ao cenário social de 2020. Artigos publicados nacionalmente foram as principais referências utilizadas e, quando possível, complementados por obras já consagradas nas suas áreas de pesquisas (estas na íntegra).

Na área das ciências sociais e humanas, especificamente na área de História, um autor sempre surge nas referências bibliográficas, ao abordar o século XX. O historiador Eric Hobsbawm, através do livro *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1995* (1995), é de suma importância por abordar os diversos eixos de mudança social e cultural desta época. Na obra, ele apresenta questões sociais, políticas e econômicas, somadas às suas contribuições sobre uma compreensão histórica e científica do

²² BURKE, P. *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

²³ KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: história psicológica del cine Aleman*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1985.

²⁴ CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagens: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion Santana; VAINFAS, Ronaldo (orgs.), *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Contexto, 1997.

²⁵ AUMONT, Jacques. *A imagem*. 9 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

processo histórico. A leitura desse autor fomentou as reflexões sobre a obra de Kubrick ser ou não uma distopia, bem como as proximidades entre a narrativa e os eventos ocorridos naquela época.

Eric Hobsbawm cita que era uma sociedade (a Ocidental como um todo) criada e desenvolvida na sombra de inúmeras tensões de políticas locais e mundiais, avanços da tecnologia (mais especificamente a nuclear) e avanços sociais. Não há como negar que as bombas atômicas foram um medo presente na Europa, nas Américas e em outros continentes. Como o autor cita, a guerra nuclear não ocorreu, mas, por cerca de quarenta anos, esta era uma possibilidade diária.

Assim, ao mesmo tempo em que as utopias enchiam as mentes com possibilidades de um futuro brilhante, com sociedades sustentáveis e de alternativas, as distopias chamavam a atenção para os problemas sociais existentes, demonstrando que, independentemente do tempo e das tecnologias utilizadas, a sociedade era vedada à sua autodestruição.

A coletânea *O Século XX*, dividida em três volumes²⁶, organizada por Daniel Aarão Reis Filho, Jorge Ferreira e Celeste Zenha, é referência para historiadores, porque aborda os diversos aspectos do Mundo Contemporâneo, no século XX, ao mesmo passo em que alguns artigos referenciam a realidade europeia e estadunidense, outros apresentam os acontecimentos ocorridos simultaneamente na América Latina.

Para realizar o diálogo entre a conjuntura histórica do período e a narrativa cinematográfica do filme, primeiramente, foi buscado compreender os acontecimentos europeus, antes e durante a produção, a fim de, assim, poder entender melhor os significados fílmicos escolhidos pelo diretor para transmitir informações à sociedade da época da concepção da trama.

É necessária, também, uma compreensão de como eram representados os adolescentes, bem como a juventude como um todo, além de como a violência tornou-se algo interligado com esta fase da vida humana, para, assim, tentar melhor entender os motivos pelo qual os personagens Alex e seus amigos se apresentam como um “grande perigo” para a sociedade que é representada no filme.

Um dos debates que surgem junto ao filme *Laranja mecânica* (1971) é com relação à violência, questão essa que, ao longo da trama, percebe-se complexa de

²⁶ Volume 1 - O tempo das certezas: da formação do capitalismo à Primeira Grande Guerra (2014); Volume 2 - O tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras (2000) e; Volume 3 - O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações (2008).

conceituação. Para compreender o que significa o termo violência, hoje em dia, Octavio Ianni, em *A violência na sociedade contemporânea* (2002), traz as reflexões sobre a mudança que o termo sofre com a passagem dos séculos e as concepções sociais, bem como o que seria a função da violência para o Estado. O autor aborda como se conceitua a violência com duas compreensões: quando esta parte do Estado, serve para proteção, e quando parte da sociedade civil, é classificada como barbárie.

Orivaldo Leme Biagi, no seu livro *Juventude e rebeldia nos Anos 60 e 70 do Século XX: a problemática do conceito de contracultura* (2013), apresenta melhor o panorama sobre a interpretação da violência na época de lançamento do filme. O autor apresenta os motivos pelo qual a juventude era vista como uma fase complicada da vida, momento em que as pessoas têm atitudes insolentes, na sociedade da década de 1960, argumentando como os adolescentes deste período, chamado de Pós-Guerra, compunham a maioria da população da Europa e das Américas. O texto, também, aborda questões sobre o Maio de 68 em alguns países, como a França, frisando a importância das ações ali ocorridas.

Estes debates sobre a juventude, os quais compuseram a contracultura, fazem-se importantes, uma vez que o filme, objeto do presente estudo, é lançado alguns anos após estes movimentos, expressando um possível reflexo de opiniões públicas referente aos jovens desta época. Além disso, a obra cinematográfica *Laranja mecânica* (1971) também serviu de inspiração para alguns grupos e bandas que surgiram após o lançamento do filme.

Quanto ao ano de 1968, Marcelo Ridenti, em seu texto *1968: rebeliões e utopias* (In: FILHO et al, v. 3. 2008), realiza um panorama de como as agitações sociais e culturais se desencadearam neste ano, bem como já vinham sendo debatidas muitos anos antes. Além disso, ele explica a composição social das pessoas que foram às ruas para realizar reivindicações sociais, não sendo composta somente de jovens e estudantes, mas também de trabalhadores contra o sistema. A partir das reflexões de Marcelo Ridenti, foi possível explorar melhor as questões referentes aos motivos para a produção de uma obra com um futuro distópico, que era adverso a muitas obras utópicas e distópicas produzidas nos períodos anteriores e posteriores.

Para as reflexões acerca da juventude e da violência, outra referência é o livro de Maitê Gauto e Daniel Cara, com o artigo *Juventude: percepções e exposição a violência* (In: ABRAMOVAY; ANDRADE; ESTEVES, 2018), o qual demonstra, através das ciências sociais, a forma pela qual a juventude é vista como problemática e

violenta, tanto nos Estados Unidos, como na Inglaterra. A condição da juventude é concebida como um momento preparatório da vida, mas também se divide com a interpretação da juventude como uma etapa problemática da vida (CARA; GAUTO, 2018, p. 1).

Desta forma, os autores apresentados foram a base para a compreensão de como estrutura-se a sociedade na qual o filme *Laranja mecânica* baseia-se. Não somente nesses aspectos, como também, serão abordadas as possíveis questões da realidade apresentada em tela, como por exemplo, a menção em falas, as cenas de outras obras e os locais de gravação, dentre outros fatores visuais e auditivos da trama.

Para uma compreensão mais elaborada sobre o personagem principal, Alex, foram notadas proximidades estéticas a grupos do movimento *Skinhead*. As concepções sobre esta similaridade, principalmente no campo estético foram apresentadas na dissertação de Fernanda Alves Fernandes Fidelis, intitulada *Skinheads: incursões no movimento estético (2008)*. Na dissertação, é abordado como surgiu o movimento *Skinhead*, quais são suas ideias e como eram apresentados os membros de seus grupos para a sociedade, sendo que, em um capítulo específico, são indicadas as proximidades visuais que Alex e seu grupo possuem junto a alguns *skinheads*. Além desta obra, foi buscado compreender melhor o que é o movimento *Skinhead*. Assim, David Vega, com seu livro *Cadarços brancos (2019)*, ajuda a visualizar as proximidades e distanciamentos entre Alex e esses grupos que surgiram próximos a década de 1960.

Voltando aos estudos referentes à juventude e à violência, principalmente na década de 1960, Jon Savage, em *A criação da Juventude: como o conceito teenage revolucionou o século XX*, apresenta um panorama de como foi formulada pela mídia a representação do que era ser adolescente e como estes sempre estavam caracterizados como grupos delinquentes e perigosos (principalmente na Inglaterra - local de produção do filme). Seguimos o autor:

Se a sociedade das massas urbana e tecnológica ia funcionar, então todos tinham de estar de acordo com as normas burguesas de frugalidade, dever e disciplina. O caos urbano não era mais aceitável. O movimento de reforma na América tornou a delinquência um dos seus principais alvos, ao mesmo tempo em que os escândalos na Grã-Bretanha e na França eram as principais manchetes nacionais (SAVAGE, 2009, p. 51).

Theodore Roszak, em *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil* (1972), apresenta como davam-se os conflitos desses grupos frente à sociedade da época, ressaltando a importância que os movimentos sociais e culturais, desenvolvidos neste período, tiveram para as reflexões e as visões sobre a juventude.

Na década de 1960, observa-se um dos maiores movimentos dos jovens contra os sistemas nos quais viviam. O ano de 1968 é descrito por muitos autores como um ano de críticas independentes do seu sistema, desencadeando mudanças fortes na sociedade, através da ajuda desses grupos, os quais buscavam seu espaço.

É necessário lembrar que o conflito entre gerações é algo constante na vida humana, sendo que o choque entre jovens e adultos na década de 1960 foi, singularmente, algo grande (ROSZAK, 1972). Não há como negar que graças a esse conflito é que surgem a inovação cultural e as críticas para futuras mudanças.

Buscando apresentar um pouco dessas possíveis relações históricas frente à obra, pode-se adiantar que havia um fascínio pelas drogas alucinógenas, por parte dos jovens, tanto que a experiência psicodélica era um elemento radical de rejeição à sociedade adulta por parte desses (ROSZAK, 1972, p. 161), visto que, Alex e sua gangue têm o costume de beber *Moloko* (leite com drogas psicoativas). Assim, pode-se observar essa “revolta” do grupo com relação à sociedade e aos mais velhos (como na cena de espancamento de um idoso debaixo de uma ponte).

Como já citado, conforme foi desenvolvendo-se a pesquisa no mestrado, foram observadas novas possibilidades que somariam ao projeto inicial. Foi necessária a busca de documentação sobre o período da Ditadura Civil-Militar Brasileira e sobre a censura acometida ao filme, o qual seria lançado em solo nacional somente oito anos após o lançamento oficial. Dentre esses documentos, percebem-se indícios materiais importantes para desenvolver debates sobre as motivações, ou a falta delas, em torno da censura sobre o filme, bem como a demonstração de que a censura era um pilar extremamente organizado e empenhado em cumprir sua “função social”, durante a Ditadura.

Um dos textos que possibilitaram novas reflexões quanto à censura ao filme no Brasil veio de Paulo Menezes: *Laranja mecânica: violência ou violação?* (1997). O texto não aborda especificamente como se deu a relação do filme com a censura imposta pós-1964, porém abre margens para reflexões quanto à estética e à representação da violência e da violação transmitida na obra. O autor questiona como um filme

que apresenta questões que confrontavam a “moral e bons costumes” (apresentados na época como base para a censura, pois aquilo que feria este conceito era censurado), contendo em seu enredo torturas, violência policial e ambiguidade moral, dentre outras questões, conseguiu passar pelo crivo dos censores somente com bolinhas escuras cobrindo as cenas que continham nu feminino. Essas indagações abriram margem para questionar sobre quem seriam estes censores e como funcionavam as estruturas de censura da Ditadura Brasileira. Deste modo, outros autores, brasileiros, em sua maioria historiadores e sociólogos, foram pesquisados para esta dissertação.

Nos textos clássicos para a melhor compreensão sobre a Ditadura Civil-Militar Brasileira, está Maria Helena Moreira Alves, com seu texto *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)* (2005), cuja leitura faz-se necessária para somar a qualidade dos debates. A maneira com a qual a autora apresenta as bases organizacionais para o funcionamento e a organização da censura será fundamental para as reflexões acerca desta perante o filme. A autora apresenta como se organizava a operação do governo ditatorial, possibilitando refletir sobre as relações conturbadas no Brasil quando se tratava de cinema e censores.

Outro autor importante para o embasamento das reflexões é Enzo Traverso. Ele não disserta sobre como se deu a Ditadura no Brasil, mas busca fazer um parâmetro entre as demais ditaduras ocorridas na América Latina e como se deu a organização dos grupos de direita na política. Sua obra, *Historiografía y memoria: Interpretar el siglo XX. Parte 1* (2011), procura apresentar como se deram as instituições dos militares ditadores em países da América Latina, bem como as suas justificativas em cada local para as suas intervenções e como elas desenvolveram-se a partir dali.

As relações de perseguição do governo ditatorial com o Cinema (bem como as demais maneiras artísticas e culturais), são elencadas em diversas obras de Carlos Fico. Em específico, seu artigo *Prezada Censura: cartas ao regime militar* (2002) foi de imensurável importância para ampliar os conhecimentos sobre como a censura concebia as expressões culturais, bem como a forma que se dava a estrutura de organização esta, como o autor mesmo chama, “ pilar da ditadura civil-militar”.

Outra obra, também de Carlos Fico, tem grande importância para esta dissertação. *Como eles agiam, os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política* (2001) foi uma das mais importantes referências para a pesquisa e para a compreensão dos documentos encontrados no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). No livro, o historiador apresenta como funcionava o sistema de

informação e de espionagem do governo ditador brasileiro de 1964 a 1985, explicando o que era o Sistema Nacional de Informações (SISSEGIN) e as suas extensões. Através das pesquisas do autor, pode-se compreender sobre este sistema, como se organizava, como era sua hierarquia e o seu funcionamento, bem como algumas noções das diretrizes que balizaram o trabalho dos agentes militares encarregados destes ofícios.

Caroline Gomes Leme, em *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil* (2011), e Leonor Souza Pinto, em *O cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988* (2007), são importantes referências para a compreensão de como os censores agiam frente aos filmes. Muitos dos pareceres que se dão em ambos os textos apresentam como a censura se relacionava aos meios de produção cultural, porém mais focadas no âmbito da produção nacional e por algumas vezes, no exterior.

Os autores indicam que as obras produzidas em solo nacional muitas vezes ganhavam a liberação de distribuição internacional, mas acabavam sendo censuradas dentro do país. Os textos também abordam sobre como era a formação desses censores, como se dava a escolha para a censura e onde ela deveria agir, além, é claro, de demonstrar o avanço que ela teve durante o período ditatorial. Assim, essas duas pesquisas dão mais aparato para compreender sobre a censura do filme *Laranja mecânica*, bem como entender quem eram as pessoas que praticavam o ato.

Por sua vez, para um estudo mais amplo e aprofundado sobre quem eram os censores, quais eram suas bases para o trabalho e como se dava a aspiração para ele, parte-se da tese de doutorado de Beatriz Kushnir, *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 a Constituição de 1988* (2001), na qual é apresentada toda a organização empresarial por trás da censura brasileira, setor repressivo importante do governo ditatorial do país.

A dissertação segue a seguinte estruturação de capítulos: *Distopia e anti-herói*, no qual será abordado o que é distopia, o significado do termo, quando ele surgiu, como se relaciona com o século XX, bem como os motivos pelo qual a obra, objeto do presente estudo, é classificada como uma distopia. Também serão apresentadas as bases conceituais do personagem Alex, classificando-o como um anti-herói, explicando o significado do termo.

O segundo capítulo denomina-se *O diretor e a obra*, em que se julgou necessário, além da compreensão da obra cinematográfica, a apresentação de uma

pequena biografia sobre o criador do filme, pois desse modo pode-se melhor compreender e elucidar os motivos e as escolhas de abordagens optadas pelo cineasta para com a obra estudada, somando-se essa a um breve levantamento sobre os filmes produzidos pelo diretor.

O terceiro capítulo, *Contextualização*, será colocada a situação histórica e social vivenciada na Europa e nas Américas, durante o século XX, utilizando-se principalmente do recorte temporal da década de 1960 e 1970, a fim de elucidar a sociedade que produz o filme.

O quarto capítulo é *Análise fílmica*, no qual será decomposta a obra, para se compreender a trama além do que se pode visualizar e ouvir na tela, compreendendo melhor as ações, as posições de câmera, a movimentação e os itens em cena, dentre outras questões técnicas, além da descrição dos acontecimentos da obra.

No quinto capítulo, *Debate sobre as sequências*, se buscará compreender como uma extensão da contextualização, após a descrição da obra, com utilização de alguns trechos específicos para elucidar as relações entre a narrativa cinematográfica e a conjuntura histórica do período.

O capítulo denominado *Personagem Alex e a representação estética da juventude* é o sexto e possui o objetivo de trazer o debate quanto ao personagem principal da trama e a sua relação estética com o período de produção, demonstrando ser um aglutinador dos estereótipos negativos da juventude da época.

Em *Brasil e a Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1985)*, o sétimo capítulo, será introduzido o cenário político e social brasileiro no contexto do lançamento do filme *Laranja mecânica* (1971), a fim de se compreender a situação histórica do período.

Em *Sistemas de Informação*, oitavo capítulo, objetiva-se explicar o que foi o Sistema Nacional de Informações do governo ditatorial brasileiro e os órgãos militares que produziram os documentos sobre a censura, investigados ao longo da pesquisa.

Por fim, *Documentos do Filme e Descrição dos Documentos*, o último capítulo, no qual se apresentarão e se discutirão os documentos citados ao longo do trabalho, bem como as reportagens e o conteúdo das pastas dos órgãos de censura e de repressão brasileiros, de 1964 em diante.

Ao final da dissertação, foram anexadas imagens dos principais documentos citados ao longo do trabalho, como as reportagens do jornal Folha de São Paulo e do SIAN.

2 DISTOPIA E ANTI-HERÓI

Ao longo da introdução, foi mencionado que o filme é uma distopia e que a sociedade na qual se desenvolve a trama é uma “sociedade distópica”. Seu significado e data de origem relacionam-se muito com a obra aqui estudada, sendo este termo, distopia, o antônimo de utopia. Mas o que realmente significa uma distopia? Por que ela se refere ao filme? Como esta pode ser percebida como uma concepção social tão vinculada ao século XX?

Tais questionamentos são abordados em *Cinema e distopia: exploração de conceitos e mundos paralelos* (2020)²⁷, que foi organizado por Leonardo Ripoll, Márcio Markendorf e Renata Santos da Silva. O livro busca explicar como obras cinematográficas específicas, mas de diversos estilos, possuem em comum a característica de narrativa e estética distópicas, relacionando esses filmes com a História, a Sociologia, a Filosofia e a Psicologia, analisando-as a partir de conceitos da análise fílmica.

O prefácio do livro, escrito por Ivan Ferreira da Cunha²⁸, doutor em Filosofia, busca apresentar as bases filosóficas, sociológicas e históricas para explicar a origem e o significado do termo distopia. Ele alerta que para compreendermos o que é uma distopia, deve-se ter em mente, também, o que é uma utopia:

A palavra “distopia” teve seu uso registrado a primeira vez em 1868 em um discurso de John Stuart Mill diante do parlamento britânico. Este buscava uma palavra que representasse o oposto de “utopia” para descrever algumas políticas coloniais que vinham sendo praticadas por seu país (VIEIRA, 2010, *apud* CUNHA, 2020, p. 8).

Essa utilização do termo parte da compreensão de que a política colonial britânica explorava massivamente suas colônias, transferindo todas as riquezas destas regiões para as metrópoles, deixando-as dizimadas e em decadência econômica, social e política. Assim, é possível notar que utopia e distopia são opostas, mas indissociáveis. Segue-se o debate sobre os conceitos:

Utopia e distopia são indissociáveis, pois se a primeira é a expectativa de realização positiva de algo que se almeja, a segunda é a advertência de uma

²⁷ RIPOLL, Leonardo; MARKENDORF, Marcio; SILVA, Renata Santos da (org.). *Cinema e distopia: exploração de conceitos e mundos paralelos*. Florianópolis: Bu Publicações UFSC, 2020.

²⁸ CUNHA, Ivan Ferreira da. Distopias: algumas reflexões filosóficas. In: RIPOLL, Leonardo *et al.* *Cinema e distopia: exploração de conceitos e mundos paralelos*. 4. ed. Florianópolis: Bu Publicações/UFSC, 2020. p. 7-35.

possível concretização negativa do que não se deseja. A utopia é sonho; distopia, pesadelo (ALMEIDA, 2018, p. 5).

Pode-se classificar estes dois termos, distopia e utopia, como sendo lados da mesma moeda, porém com faces totalmente diferentes, em que cada qual segue uma ordem própria e concepções futuras únicas. Em todo o caso,

a utopia está associada ao desejo de um mundo melhor e à necessidade de o construir na sociedade dos viventes, necessidade essa que a modernidade assume como projeto [...]. Acompanhando o percurso da produção utópica desde que Tomás More criou o nome para este gênero filosófico-literário até a atualidade, damos conta de mundos atraentes e apetecíveis onde as pessoas são felizes, mas também de mundos horríveis e rejeitados que as fazem infelizes, assim como o apelo do ser humano a pensar a organização social e as suas finalidades, a problematizar a relação entre o individual e o coletivo, a enfatizar a tensão entre a liberdade e o controle (ARAÚJO, 2016, p. 10. *apud* ALMEIDA, 2018, p. 5).

Ivan da Cunha demonstra o momento em que surgiu pela primeira vez o termo “utopia”; esse foi cunhado por Thomas More em seu livro de mesmo nome, *Utopia*, publicado em latim, em 1516. Esta palavra, composta por prefixo e radical gregos, significa literalmente “não-lugar” (CUNHA, 2020, p. 9). Mas o próprio autor alerta que há mais sobre o significado do termo:

É importante notar que em inglês, a língua nativa de More, a pronúncia de “utopia” é igual à pronúncia de “eutopia” (algo como “iutôpia”), que significa “lugar bom” ou “lugar feliz”. O trocadilho foi explorado pelo próprio More em um poema apresentado como epígrafe a *Utopia* (MORE, 2012, *apud* CUNHA, 2020, p. 9).

Além dessas compreensões semânticas sobre as palavras “utopia” e “distopia”, vale, também, entender as transformações do pensamento utópico, pois estas auxiliam a depreender o surgimento das distopias. Ivan busca desenvolver sua reflexão a partir da emergência dos movimentos socialistas do século XIX e XX. Os esforços empreendidos para a criação de uma sociedade ideal, que busca a construção de formações sociais, em que há igualdade de oportunidade e de meios de subsistência para todos os cidadãos, em oposição às sociedades nas quais a propriedade privada gera desigualdade (BERNERI, 1971, *apud* CUNHA, 2020, p. 12-13).

A reflexão estende-se ao âmbito de que o socialismo pode ser considerado o primeiro sonho utópico a não se concretizar, assim, transformando o termo que significava: “possibilidades para um futuro”, para “algo inalcançável”. Essa concepção de

que uma sociedade socialista é equivalente a uma utopia foi cunhada principalmente pela mídia ocidental liberal que desejava manter o seu modelo econômico vigente, transformando o socialismo e o comunismo em um arquétipo de “vilão que não conquistou seus desejos”.

Vale ressaltar que assim como Ivan da Cunha em seu texto, os autores socialistas não se enxergavam como utopistas, mas sim como aqueles que marchavam com pesquisas e reflexões acerca da necessidade das mudanças sociais pautadas em pesquisas com o rigor científico da época, pois

como argumentou Karl Mannheim, sociólogo da primeira metade do século XX, o pensamento utópico, para que possa produzir alguma transformação, deve indicar cientificamente maneiras pelas quais a sociedade ideal poderia ser alcançada. Do contrário, [...], a utopia seria apenas um sonho cultivado pelas classes oprimidas que jamais se tornaria realidade e que estaria fadada a ser usado como instrumento de dominação e manutenção do status quo - pois ficamos entretidos com um devaneio sobre o mundo perfeito, jamais entraremos em ação para transformar o mundo a nossa volta (CUNHA, 2020, p. 14).

O autor mostra como a segunda transformação do pensamento utópico se dá com o surgimento do pensamento anti-utópico. Ele parte para essa compreensão das obras literárias de Fiodor Dostoiévski e de Friedrich Nietzsche, nas quais há o pessimismo sobre o que a humanidade é capaz de alcançar e realizar. Segundo o autor,

de diferentes maneiras, tais autores mostraram que nossos melhores esforços para produzir instituições e dispositivos que garantem a felicidade geral das pessoas estão fadadas ao fracasso, pois a condição humana é miserável e infeliz (KATEB, 1968, *apud* CUNHA, 2020, p. 15).

Cunha acredita que, partindo desta concepção, as utopias tornam-se uma impossibilidade conceitual, uma vez que os humanos seriam sempre fadados às condições miseráveis da vida. Deste modo, todo esforço de organização, toda forma de racionalidade, teria como consequência a infelicidade geral (CUNHA, 2020, p. 15).

Pode-se notar uma forte influência desse pensamento nas obras cinematográficas distópicas já citadas, e nos filmes com narrativas distópicas produzidos, que principalmente, a partir da década de 1970, assemelham-se em algum grau na sua narrativa a uma sociedade fadada à destruição ou ao colapso. Para Cunha:

O niilismo e o cientificismo do século XIX podem parecer tendências opostas e irreconciliáveis. Mas a ficção científica do final daquele século mostrou que não é bem assim; foi dessa tradição que se desenvolveram as distopias ao

longo do século seguinte. Influenciado pelos grandes avanços científicos e tecnológicos da época (2020, p. 15-16).

Pode-se concluir, então, a partir destas conceituações e do que será visto em seguida sobre o filme, que a sociedade apresentada na trama de *Laranja mecânica* (1971) é uma distopia. A obra homônima, lançada em 1968, pode ser considerada, ao mesmo tempo, uma utopia e uma distopia²⁹.

As distopias tornaram-se um grande fenômeno no cinema, apresentando sociedades em decadência ou em plena ascensão, mas não se preocupando com o bem-estar social dos seus cidadãos. Para Almeida:

esse imaginário da afirmação não é simples de ser reconhecido, pois, em determinado grau, quase todos os filmes de ficção, de um lado, tocam o sofrimento e, de outro, garantem alguma dose de aprovação. A questão fundamental do imaginário trágico é a ausência de justificativa para o sofrimento; o reconhecimento do acaso primordial; a ausência de princípio, objetivo ou finalidade da existência; o caráter egoísta da vontade e seu desejo de potência; a efemeridade inerente à condição humana; a ausência de sentido referencial exterior à própria existência – enfim, o conjunto dos traços que demarcam a tragicidade da vida, mas com a exigência incontornável de que seja acompanhada de sua afirmação incondicional (2018, p. 12).

Dentre obras que podem ser classificadas como distopias, encontram-se: *Blade Runner: caçador de andróides* (1982)³⁰; *Robocop* (1987)³¹; *Exterminador do futuro* (1984)³² e; *Tropas estelares* (1997)³³; dentre outras. Observa-se, principalmente, que dentre as obras aqui citadas, todas possuem um eixo em comum: a sociedade estadunidense liberal e capitalista, tanto em ascensão econômica e tecnológica, quanto devastada e oprimida por este modelo econômico e social.

Porém, como o Cunha alerta, a compreensão de determinadas obras, como utopias e distopias, também parte das concepções e das interações de leitor e autor, os quais apresentam seus juízos e argumentos valorativos. Assim,

podemos ver utopias e distopias como exercícios de imaginação sobre qual será a relação das pessoas diante de certo arranjo – seja uma instituição ou

²⁹ *2001: Uma odisseia no espaço*. Direção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. Reino Unido: Warner Brothers, 1968. (142 min.), son., color.

³⁰ *BLADE Runner*. Direção de Ridley Scott. Produção de Michael Deeley. Roteiro: Hampton Fancher; David Peoples; Estados Unidos: Warner Brothers, 1982. Son., color.

³¹ *ROBOCOP*. Direção de Paul Verhoeven. Produção de Arne Schimidt. Roteiro: Edward Neumeier; Michael Miner; Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1987. Son., color.

³² *O EXTERMINADOR do futuro*. Direção de James Cameron. Produção de Gale Anne Hurd. Roteiro: James Cameron; Gale Anne Hurd. Estados Unidos: Orion Pictures, 1984. Son., color.

³³ *TROPAS Estelares*. Direção de Paul Verhoeven. Roteiro: Edward Neumeier. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1997. Son., color.

dispositivo social, seja um avanço tecnológico (CUNHA, 2015, *apud* CUNHA, 2020, p. 26).

Deste modo, o autor também elenca que ocorrem exercícios que conduzem o leitor a imaginar qual seria sua própria reação àquela situação, possibilitando elaborar reflexões pessoais sobre as tramas. É possível que alguns leitores e autores desenvolvam uma compreensão de que as suas sociedades ficcionais, apresentadas e concebidas, seriam o ideal, e que solucionariam os problemas sociais e políticos. Já outros se aproveitam desta narrativa de “um mundo ideal” para apresentar que não há perfeição fora do que os dirigentes acreditam, elencando as falhas destes modelos sociais, de maneira consciente ou não.

Aldous Huxley apresenta em sua obra, *Admirável mundo novo*³⁴, uma utopia, ou seja, uma sociedade organizada a partir de preceitos científicos, na qual todos possuem um lugar garantido, com liberdade sexual e determinado acesso a drogas psicotrópicas. Mas, ao longo da trama, os personagens principais notam que a sua liberdade é restrita e condicionada a interesses políticos de uma classe superior (HUXLEY, 2009). O autor, deste modo, alerta sobre os riscos de promessas de sociedades perfeitas e organizadas serem somente uma fachada para o controle massivo de sua população.

Já George Orwell, na sua obra *1984*³⁵ (2009), demonstra que sua sociedade não apresenta nenhum traço de uma utopia. O controle social, o medo, a repressão e a manipulação social são os principais “inimigos” do personagem principal da trama. Os avanços tecnológicos, nesta obra, demonstram-se todos produzidos com uma finalidade maior e melhor: o controle social. Se no século XIX a ciência e a tecnologia demonstravam-se grandes aliadas para um futuro brilhante da humanidade, no século XX, junto às distopias, elas tornam-se o fator principal da decadência da sociedade livre. De acordo com Padrós,

a guerra provocou grande crise no sentimento religioso. As posturas das diversas igrejas ante o holocausto e diante do próprio nazismo foram, muitas vezes, ambíguas. A dimensão da destruição humana e material atingiu em cheio a fé das pessoas. [...] O caráter destrutivo da guerra produziu reflexões sobre os limites do uso da ciência e da tecnologia sobre os fundamentos de uma ética civilizatória (2000, p. 245-246).

³⁴ A primeira publicação foi em 1932.

³⁵ A primeira publicação foi em 1949.

Nessa passagem citada, Enrique Serra Padrós não cita diretamente ou faz referência sobre a distopia, nem sequer chega a mencionar o termo em seu artigo, mas pode-se compreender alguns dos sentimentos alterados, em diversos níveis sociais, quanto à concepção de futuro que as guerras provocaram. Esses conflitos tiveram, como já mencionado, grande função no desenvolvimento desse conceito de gênero cultural.

Pode-se notar que o capitalismo e a sua busca por uma criação de um bem-estar social são os eixos nos quais as sociedades dessas tramas desenvolvem-se. Quanto mais ativas e predadoras são as ações econômicas e sociais, mais distópico e sem demonstração de algum aspecto positivo para os personagens, exceto aqueles que são claramente alienados na obra. Para Padrós,

a espantosa recuperação do mundo capitalista, quanto ao crescimento econômico e avanços tecnológicos, revolucionou as pautas de consumo e comportamento até então existentes (2000, p. 229).

Não se deve compreender as utopias como uma mensagem declaradamente negativa quanto ao futuro e as tecnologias, mas sim como um aviso e como um alerta para que as tentativas de melhorias sociais não se esbarrem no relativismo de valores e de formas de vida (CUNHA, 2020. P. 29). Estas reflexões são frutos dos eventos ocorridos no século XX, como por exemplo, os regimes fascistas e autoritários originados após a Primeira Guerra, e com ascensão na Segunda. Para Padrós,

o impacto da guerra sobre a consciência europeia foi considerável. Restou um medo residual da barbárie, da tecnologia destrutiva, dos perversos efeitos das ocupações. Nada mais brutal do que a presença de milhares de crianças órfãs, além das terríveis imagens dos diversos holocaustos (judeus, eslavo, cigano...) (2000, p. 231).

Assim, justificam-se as concepções dos autores e diretores citados até aqui de conceber em suas obras futuristas não mais utopias, mas sim distopias. Estas concepções ruins para com as sociedades futuras desenvolveram-se na Europa, principalmente após as guerras mundiais, mas como já citado, o termo distopia já vinha servindo para classificar os grupos explorados pelas metrópoles europeias na época das expansões.

É observável nas narrativas das obras literárias e cinematográficas citadas, que os personagens principais destas tramas podem se dividir em dois: os que se sentem

bem nessas sociedades que estão sendo conhecidas, afinal são “frutos” destas; e os que, inicialmente, podem ser parte do sistema, ou virem a tornar-se críticos a este. Porém ambos possuem algo em comum na narrativa: mesmo não acreditando ou desejando não saber estão sempre sendo afetados pelos sistemas políticos e sociais vigentes.

Como Ivan da Cunha alerta, justamente, nos identificamos com os personagens que estão descontentes com aquela realidade, e que ousam refletir sobre sua condição, bem como a sua sociedade,

ao percebermos a situação em que vivem e ao exercitarmos nossa imaginação sobre como nos sentimos em tal situação, notamos que nós mesmos teríamos o mesmo destino que aqueles personagens, vivendo uma distopia em um mundo que se apresenta como utopia (2020, p. 30).

As relações entre distopia e História possibilitaram um debate muito maior que o que foi apresentado até aqui na dissertação. Mas conforme pode se observar em linhas gerais, as utopias entram sempre em conflito com a realidade, necessitando fortes alterações em níveis estruturais para alcançar o termo. Já as distopias apresentam-se quase como naturais. Deve-se ter em mente, ao falar sobre estes dois estados sociais ficcionais, qual a importância na ênfase das nossas relações com as instituições à nossa volta, com a sociedade e até mesmo com a moralidade da época de produção de cada filme. De acordo com Cunha,

as reflexões que obtemos nas distopias permitem vislumbrar diferentes possibilidades e caminhos por onde estas possibilidades podem nos levar. E isso contribui tanto para que nos preparemos para o futuro quanto para melhorarmos nossa relação com o presente. Em outras palavras, o pensamento distópico instanciado na arte pode nos aproximar do ideal filosófico de uma vida marcada pela reflexão (2020, p. 33).

Obras distópicas ficcionais possibilitam uma boa compreensão sobre as sociedades que as produziram. Os medos e anseios destas, sobretudo, daqueles que se sentem bem com a realidade, bem como dos que desejam mudanças, são aparentes nestas tramas utópicas e distópicas. Muitos personagens secundários demonstram-se apoiadores destas realidades desigualitárias. Mas o personagem principal, e geralmente o que chama a atenção, é o que se demonstra crítico a estas realidades.

Contudo, em *Laranja mecânica* (1971), não há um herói que está em busca de redenção por vontade própria ou almejando acabar com as injustiças e mazelas da

sociedade na qual vive. Alex demonstra-se completamente imerso e parte da sociedade extremamente violenta de *Laranja mecânica* (1971). Ele pode ser considerado, e é perante a justiça ficcional da trama, um criminoso. Mas como Stanley Kubrick determina na sua narrativa, essa figura social tão indesejada por muitos, o bandido, o criminoso, pode ser tanto infrator quanto vítima. Isso se dá porque o personagem a ser construído, nessa concepção literária de construção de persona, é um anti-herói.

Depois de apresentado o que é uma distopia, em uma abordagem breve será esclarecido o conceito de anti-herói. Para aqueles que desejam buscar mais sobre o assunto, indica-se o artigo de Camila S. C. Nogueira e Rafael Furian Lo Gludice, pesquisadores de Jornalismo e Linguística, com o artigo *O culto ao anti-herói: uma análise do personagem e sua influência sobre o público* (2018). O texto aborda o significado de um personagem receber este título, bem como as relações que podem ser desenvolvidas da narrativa da obra junto aos espectadores.

As reflexões que aqui serão apontadas recaem na conceituação do que significa ser um anti-herói e se Alex se encaixa nesta compreensão. As aproximações junto ao público serão mais desenvolvidas no capítulo referente a estética do personagem Alex. Desta forma, como demonstrado pelos autores, há uma dificuldade de compreender e explicar quem é esse personagem, sendo necessário, assim, elencar que o anti-herói não é oposto do herói (um vilão), mas sim um tipo de herói que poderia ser visto como marginal, por causa de suas ações (VOGLER, 2006, *apud* NOGUEIRA; LO GLUDICE, 2018, p. 327).

Portanto, nossa relação com estes personagens se dá pelo sentimento de uma vez ou outra na vida, sentirmo-nos marginais frente a sociedade a qual se vive (VOGLER, 2006, p. 58, *apud* NOGUEIRA; LO GLUDICE, 2018, p. 327). O herói, diferentemente do anti-herói, não é alguém sobre o qual conseguimos criar uma relação direta e próxima, mas serve como inspiração, demonstrando erros e falhas, sempre possuindo um “poder” do qual somente ele é dono, pois

De acordo com Vogler (2006, p. 52) a palavra herói vem do grego e significa “proteger e servir”. A partir dessa definição já pode-se compreender um pouco mais do herói. O herói típico é aquele que pensa como o todo, não conhece o individualismo, este está disposto a se sacrificar pelo bem maior. Ele aprende com seus erros, e sua jornada é para uma nova e melhor versão de si mesmo, após cada problema. Além disso, o herói é uma pessoa que depende da sociedade, vive uma vida em grupo (NOGUEIRA; LO GLUDICE, 2018, p. 331).

Já o anti-herói pode-se classificar em dois tipos³⁶: o primeiro expressa aqueles que agem de uma maneira quase igual aos heróis convencionais, mas diferentes destes, ao possuírem um cinismo muito grande, uma ferida, ou um momento de dor de sua estória que não superou completamente; e o segundo são os heróis trágicos, que acabam se tornando protagonistas e figuras centrais de uma estória, não sendo admiráveis, pelo contrário, nesse caso, o personagem pode causar revolta e desprezo.

Conforme pode-se observar nesta passagem que será citada, o personagem do filme *Laranja mecânica* (1971) enquadra-se no segundo modelo de anti-herói, o herói trágico. Além disso, Alex, ao narrar sua estória, vê-se como um ser trágico, fadado às mazelas do mundo, sendo que, de acordo com ele mesmo, não deveria ser sentenciado a tal problemática e infortúnios da vida. Para Nogueira e Lo Gludice,

o segundo tipo de anti-herói, apresenta um indivíduo com muitos defeitos, que acaba nunca conseguindo ultrapassar seus demônios e batalhas internas, morais e éticas. Mas os defeitos sempre vencem. Para Christopher Vogler (2006), o público que assiste a queda desse personagem com fascínio, já que sente que poderia ser ele naquela situação. Assistir esse tipo de personagem faz com que a plateia entenda suas emoções e trabalhe para não cair nas mesmas armadilhas (2018, p. 329).

Os autores ainda elencam outros personagens do cinema que podem ser classificados nesta concepção de herói trágico, como Tony Montana, do filme *Scarface*³⁷ (1983), e Michael Corleone, da trilogia *O poderoso Chefão*³⁸ (1972; 1974 e 1990). São figuras que, ao mesmo passo que podem nos encantar pela sua “liberdade” de fazer o que desejam, (além de ganhar muito dinheiro, principalmente por meios ilegais), com o passar da trama, sabe-se que o resultado não será de tornarem-se exemplos ou mártires.

Os autores do artigo, ainda baseando-se em Christopher Vogler, buscam apresentar o que significa, também, ser um vilão, a fim de ampliar a compreensão do que é anti-herói (2006, *apud* NOGUEIRA; LOGLUDICE, 2018). Para o autor, o vilão pode ser chamado de sombra³⁹, pois

³⁶ VOGLER, 2006, p. 58, *apud* NOGUEIRA; LO GLUDICE, 2018, p. 328.

³⁷ *SCARFACE*. Direção de Brian de Palma. Produção de Martin Bregman. Roteiro: Oliver Stone. Estados Unidos: Universal Pictures, 1983. (170 min.), son., color.

³⁸ *O PODEROSO Chefão*. Direção de Francis Ford Coppola. Produção de Albert S. Ruddy. Roteiro: Mario Pazu. Música: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1972. (175 min.), son., color.

³⁹ Expressão de Carl Gustav Jung (2002).

as sombras podem ser todas as coisas que não gostamos de nós mesmos, todos os segredos obscuros que não queremos admitir, nem para nós mesmos. As características a que renunciamos, ou que tentamos arrancar, ainda sobrevivem e agem no mundo das Sombras do Inconsciente. A sombra também pode abrigar qualidades positivas que estão ocultas ou que rejeitamos por um motivo qualquer. A face negativa da Sombra, nas Histórias, projeta-se em personagens chamados de vilões, antagonistas ou inimigos (VOGLER, 2006, p. 63, *apud* NOGUEIRA; LO GLUDICE, 2018, p. 330).

Não se avançará além destas breves passagens sobre essas concepções em torno de como se dá a recepção da narrativa, do personagem e do espectador, pois alongaria muito a discussão, não sendo o tema da presente dissertação. Mas deve-se saber como funcionam estes “mecanismos” cinematográficos e narrativos frente aos espectadores, o que está aprofundado no artigo referido.

Retorna-se, portanto, a algumas destas características específicas quanto ao anti-herói, a fim de auxiliar na compreensão de Alex para a análise das cenas do filme e de sua estória, narrada na trama.

3 O DIRETOR E A OBRA

Para iniciar os debates e compreender melhor o filme *Laranja mecânica*, bem como a forma pelo qual ele se tornou uma obra memorável na História do Cinema, deve-se, também, entender, mesmo que brevemente, a trajetória cinematográfica de seu diretor, assim como suas obras.

Stanley Kubrick nasceu em Nova Iorque, em 1928, vindo a falecer em 1999, em Hertfordshire, na Inglaterra. Ao longo de sua vida, foi cineasta, roteirista, produtor e fotógrafo. Com o tempo, fez a sua residência tornar-se um estúdio de pós-produção, cuidando pessoalmente de suas obras. Teve seu primeiro contato com a fotografia, trabalhando como fotógrafo para uma revista, no final da década de 1940; nesse mesmo período de sua vida, começou a produzir seus primeiros curtas-metragens.

Ao longo dos seus 40 anos como cineasta, Kubrick produziu poucos filmes, porém é visível todo cuidado, atenção e primazia dados, a todas suas obras. Também se deve levar em consideração que o diretor, ao longo da sua carreira, não trabalhou somente com um gênero cinematográfico, mas sim com diversos, sendo que cada uma de suas obras recebeu notórias críticas, tanto positivas como negativas, bem como se tornaram inspiradoras para obras de outros diretores, mesmo após sua morte.

Em 1961, o diretor mudou-se para o Reino Unido, onde residiu a maior parte da sua vida. Em sua casa, ele tinha total controle da produção de suas obras, assim possibilitando que trabalhasse em todos os níveis de produção e pós-produção. Na Inglaterra, ainda contava com o apoio financeiro dos estúdios de Hollywood, sendo a Warner Brothers a empresa que financiava seus filmes; nesse período, produziu obras como *Lolita* (1962) e *Dr. Fantástico* (1964).

Esses dois filmes suscitaram debates nas sociedades que as receberam. Suas críticas, reflexões e estilo único do diretor estão contidos em todas suas obras, como no humor reflexivo de *Dr. Fantástico*, ao abordar a Guerra Fria; já em *Lolita*, explorou os desejos sexuais de uma jovem e um homem adulto; um futuro com a humanidade expandindo para o espaço foi visto em *2001: uma odisseia no espaço* (1968)⁴⁰.

⁴⁰ Em *2001- uma odisseia no espaço*, o diretor parece preocupar-se também com a conjuntura social e política do período, dando ênfase nas problemáticas entre o avanço tecnológico e as relações humanas, junto a momentos de imensa contemplação do espaço e reflexões filosóficas como força, violência e morte.

Após *Laranja mecânica* (1971), o diretor trabalhou em outras três obras antes de vir a falecer. Em 1975, dirigiu *Barry Lyndon*⁴¹; em 1980, baseado no livro de Stephen King, lançou em 1977, dirigiu *The Shining*⁴² (*O iluminado*); no ano que veio a falecer, 1999, dirigiu o filme *Eyes Wide Shut*⁴³ (*De olhos bem fechados*), também baseado em um romance. Como se pode notar, o diretor trabalhou com diversos gêneros de filmes, demonstrando que, independentemente do gênero com o qual trabalhava, sempre deixava sua marca em suas obras.

Pode-se notar que, em muitos de seus filmes, as críticas sociais estão presentes, reflexões de seu período também são apresentadas em tela, conforme a obra. Como já citado, dentre todos os exemplos citados, optou-se por trabalhar com *Laranja mecânica* (1971), não somente por acreditar que esse filme compreende diversas reflexões da sua época de produção, mas por ser uma obra ainda pouco refletida dentre a cinematografia de Stanley Kubrick. Isto não desmerece as suas outras produções, pois cada uma delas pode ser estudada isolada ou em conjunto, assim compreendendo sua produção e os respectivos períodos de lançamentos.

A trama do filme gira em torno do personagem principal, Alex, um jovem que possui passatempos um tanto quanto incomuns junto a seus amigos. Ele possui uma relação diferenciada com a violência, não vendo as suas ações como danosas a outra pessoa, mas sim como um modo dele alcançar o prazer próprio. Junto com seu grupo, os jovens realizam roubos, violentam e estupram pessoas, dentre outras infrações. Durante um assalto malsucedido, Alex é abandonado pelos amigos, sendo preso e sentenciado pela morte de uma mulher. No presídio, o jovem descobre uma maneira dita como “fácil e rápida” para reduzir a pena, um método novo que o governo está utilizando nos presídios.

Este experimento promete reduzir a população carcerária, além de “curar” quem é submetido a quaisquer tipos de violência. Porém o tratamento possui efeitos colaterais não imaginados pelo jovem, assim, ele entra em questionamento quanto à reação de diversas situações, em diferentes contextos.

⁴¹ *BARRY Lyndon*. Direção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Reino Unido: Warner Brothers, 1975. (184 min.), son., color.

⁴² *THE Shining*. Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick; Diane Johnson. Reino Unido: Productions Producers Circle, 1980. (144 min.), son., color.

⁴³ *EYES wide shut*. Direção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick; Frederic Raphael. Reino Unido: Warner Brothers, 1999. (159 min.), son., color.

O filme traz debates sobre o problema da violência e como ela é reprimida pelo Estado, que se utiliza deste meio para alcançar a ordem, podendo agir de diversas maneiras que levam à corrupção moral e críticas a governos autoritários. Até hoje, pode ser visto como uma obra que não envelheceu em suas críticas e problemáticas apresentadas em cena.

Stanley Kubrick e seu filme receberam uma seção no jornal *Folha de São Paulo* (1973), sem menção ao autor do artigo, chamado “*Kubrick: violência e boas maneiras*”⁴⁴. A reportagem é uma entrevista com o diretor, na qual ele é questionado sobre sua carreira e sobre as críticas que seu último filme veio a surtir. *Laranja mecânica*, que havia estreado nos cinemas dos Estados Unidos e Reino Unido, em 1972, teria seu lançamento no Brasil só alguns anos depois, em 1978.

O artigo relata a vida privada do cineasta, mencionando que ele trabalhava em sua casa, e que havia transformado uma parte da residência em seu estúdio particular de edição, no qual ele podia ter contato com quase toda a pós-produção das suas obras. A reportagem procura enfatizar que o diretor é um homem calmo e de voz suave, muito diferente dos personagens e do tom de violência que foi observado em algumas de suas obras.

No fim da reportagem, Stanley Kubrick é questionado sobre quais seriam os motivos de certos filmes dividirem as opiniões do público e da sociedade, ao que ele responde: “se o filme tem algo a ver com o que importa ao povo, a verdade é que tem polarizado reações”, complementando que “essas reações são provavelmente divididas, como o povo é dividido, a respeito de questões importantes”⁴⁵.

Para o diretor, os filmes sempre vão gerar polarização de opiniões, assim como tudo na sociedade. Pode um grupo amar um filme, ao mesmo passo que outro o odeia. Assim, o diretor não vê isso como problema, exceto em críticas infundadas, pois para ele, o Cinema possui essa polarização de opiniões e há muito tempo foi evoluindo, bem como se transformando. Stanley Kubrick também aborda na entrevista o modo com o qual um filme pode desenvolver uma relação junto ao público, afirmando:

A audiência reage a um espetáculo cinematográfico primeiramente dentro de determinado nível emocional. O filme tem de mantê-los interessados, excitados, tirá-los de suas próprias vidas e mantê-los interessados. Os níveis mais poderosos sobre os quais um filme age são o do subconsciente e o

⁴⁴ O.L.F, 1973, p. 32.

⁴⁵ O.L.F, 1973, p. 32.

psicológico. Ver um filme é na verdade tomar parte num sonho controlado (O.L.F., 1973, p. 32).⁴⁶

Conforme o que o diretor alega, sobre a maneira com a qual vê o Cinema, é importante reafirmar o significado do filme para a época, bem como dizer que *Laranja mecânica* (1971) agrega informações pertinentes ao seu período de produção, ali contidas de maneira sutil ou mais escancarada. O filme foi um marco para a carreira de Kubrick, tanto em pontos positivos, como em negativos, visto que, em certo momento, no Reino Unido, o próprio diretor proibiu a exibição da obra nos cinemas⁴⁷.

Como já citado, após produzir *Laranja mecânica* (1971), o diretor idealizou *Barry Lyndon* (1975). Esta obra da sequência é de longe uma das mais “realistas” de Stanley Kubrick, buscando, inclusive, desenvolver novas técnicas cinematográficas para realizar as imagens das cenas iluminadas somente com luz de velas, procurando transmitir um sentimento mais “realista” quanto à iluminação dos castelos feudais.

Pode-se considerar que, após duas obras de origem ficcionais, críticas e filosóficas, o diretor optou por abordar a realidade histórica em diversos graus. Será que essa mudança de estilo teria ocorrido pelos problemas advindos de *Laranja mecânica*? Tal questionamento nunca foi mencionado por Stanley Kubrick.

Na sequência, será apresentado um breve panorama de alguns acontecimentos do século XX, focando, principalmente, nos eventos ocorridos próximos às décadas de 1960 e 1970, as quais, ao longo da pesquisa, demonstraram se relacionar com a narrativa da obra.

O panorama que será expresso busca apresentar questões mais específicas referentes ao pós-Guerra, com os avanços dos Estados Unidos sob a Europa, através do conflito entre os Estados Unidos e a extinta União Soviética, a Guerra Fria, bem como eventos políticos e sociais de alguns países da Europa e dos Estados Unidos, durante o período chamado pelo historiador Eric Hobsbawm de a “Era de Ouro”.

Esses são os eixos principais, os quais partiram as pesquisas para compreender melhor a sociedade na qual Stanley Kubrick vivia, assim vindo a influenciá-lo, em maior ou menor grau, na produção de *Laranja mecânica* (1971).

⁴⁶ O.L.F, 1973, p. 32.

⁴⁷ Fato ocorrido, principalmente, em virtude do diretor e sua família terem sofrido ameaças a suas vidas, especialmente após as exibições do filme, nos cinemas do Reino Unido.

4 CONTEXTUALIZAÇÃO

Ambas as obras intituladas *Laranja mecânica*, o filme de Stanley Kubrick, de 1971, e o livro de Anthony Burgess, de 1961, foram lançadas após alguns momentos históricos marcantes, dentre estes destacam-se as duas guerras mundiais que influenciaram e modificaram fortemente o mundo do século XX. Em 1972, quando o filme foi lançado nos cinemas da Europa, completaram-se dez anos desde a primeira edição do livro de Anthony Burgess.

O autor do livro, conforme entrevistas, em reportagens,⁴⁸ expos que escreveu a trama em um período conturbado de sua vida. O contexto em que ele vivia, próximo à década de 1960, era delicado, pois exames médicos atestaram para ele pouco tempo de vida. Assim, Anthony Burgess dedicou-se a escrever diversas obras⁴⁹, em um curto espaço de tempo, na tentativa de resguardar uma renda para sua esposa e filhos. Contudo, no advento de sua morte só ocorreu em 1993, no Reino Unido.

A obra literária foi a base para o filme de Stanley Kubrick, que realizou mudanças estéticas e narrativas, no processo de transpor a obra literária para a película com cento e trinta e seis minutos de duração. A estética e a composição futurista vistos em cena são uma opção do diretor juntamente com os demais produtores, os debates sobre a sociedade e a violência expostos no filme são características da sociedade que a produziu como um todo⁵⁰.

Como já citado anteriormente, o diretor já possuía certa notoriedade junto a outros cineastas da época, sendo reconhecido pela sua *mise-en-scène* nas obras que dirigiu e roteirizou. Stanley Kubrick, como citado, se destacava pelo refinamento e pelo trato pessoal com os seus filmes, junto aos elementos na trama que chamavam a atenção e que continham suas críticas sociais.

⁴⁸ Após o lançamento do filme, Anthony Burgess faz um comentário em um texto publicado na revista *The Listener*, em 1972, intitulado *Clockwork marmalade*, encontrado nos extras da edição especial de 50 anos do livro *Geleia Mecânica* (2012).

⁴⁹ Algumas obras foram traduzidas para o português, mas os seus títulos originais e datas de publicação são os seguintes: *The Wanting Seed* (1962), *Honey for the Bears* (1963), *Inside Mr Enderby* (1963), *Nothing like the Sun: A Story of Shakespeare's Love Life* (1964), *Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader* (1965), *Tremor of Intent: An Eschatological Spy Novel* (1966), *MF* (1971), *Napoleon Symphony* (1974), dentre outras. Interessante observar que *Laranja mecânica* não foi sua única obra produzida na década de intervalo até a produção do filme.

⁵⁰ Como no caso da influência da obra cinematográfica japonesa, título original: *BARA no Sōretsu*. Direção de Toshio Matsumoto. Produção de Mitsuru Kudo; Keiko Machida. Japão: Art Theatre Guild, 1969. (105 min.), son., P&B; traduzido no Brasil para *O funeral das rosas*. Obra que claramente inspirou o filme *Laranja mecânica* (1971) de Stanley Kubrick.

Para compreender como a obra cinematográfica, *Laranja mecânica*, lançada em 1971, se relaciona com o seu período, buscou abordar não somente autores que refletem sobre o Século XX⁵¹, mas também os que apresentam reflexões mais pontuais sobre a sociedade e sobre como a juventude e a violência de grupos jovens na Europa e nas Américas⁵², no período de 1960 e 1970 (e alguns anos anteriores), eram descritos e classificados pela mídia.

Críticos e espectadores, como já mencionado, julgaram o filme como um culto à violência sem sentido, no qual a juventude é vista como um período perigoso da vida; interpretaram a obra como uma má influência para os jovens, questão que se pode melhor verificar ao longo da pesquisa, junto a documentários e jornais da época.

O autor do livro, Anthony Burgess, também se pronunciou algumas vezes sobre o filme que se originou de sua obra literária. A opinião do próprio escritor era um tanto quanto ambígua. Em uma reportagem do jornal *Folha de São Paulo*, edição de 28 de junho de 1975, numa seção com o título “*Anthony Burgess: o cinema matou minha obra*”⁵³, o escritor alega que Stanley Kubrick desvirtuou muito das questões e das opiniões por ele expostas no livro, quando transpôs a trama para o Cinema, vindo a focalizar unilateralmente os aspectos físicos da violência⁵⁴.

Além disso, nesta mesma entrevista, o autor do livro é questionado sobre como foi a produção do livro e como esta sociedade violenta e distópica veio a surgir em sua mente. Ele explica o que já foi abordado anteriormente, que, por erros médicos, acreditava que viria a falecer em cerca de um ano, assim, dedicou-se a escrever diversos romances. Entre estes, criou *Laranja mecânica*, finalizado em 1959. O autor também informa os motivos que levaram à criação da história do livro e como a obra se relaciona com outro fato ocorrido em sua vida.

⁵¹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve Século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; IANNI, Octavio. *A violência na sociedade contemporânea. Estudos de Sociologia*, Araraquara, ano 7, n. 12, p. 7-28, 1º sem. 2002. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/index.php/estudos/article/viewFile/644/647>. Acesso em: 24 ago. 2019.

⁵² RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (Orgs.). *O Século XX: o tempo das dúvidas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.; IANNI, Octavio. *A violência na sociedade contemporânea*. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/index.php/estudos/article/viewFile/644/647>. Acesso em: 24 ago. 2019.

⁵³ SILVA, Walter. O cinema matou minha obra. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 jun. 1975. p. 42. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=5527&anchor=4403726&pd=c2c35951585b8c74d309b36c64fe2bc0>. Acesso em: 02 dez. 2020.

⁵⁴ SILVA, Walter. O cinema matou minha obra, 1975. p. 42.

Durante os anos finais da Segunda Guerra Mundial, próximo a 1945, Anthony Burgess residia com sua primeira esposa, em Londres. A cidade estava tomada por desertores militares estadunidenses, que viviam cometendo furtos e outros crimes pela região. Certa noite, um desses grupos espancou a sua esposa, na época, grávida, que acabou perdendo o bebê por conta das agressões sofridas. Ele também menciona que ela havia ficado muito abalada e doente, tanto física como psicologicamente, vindo a falecer após dois anos do ocorrido⁵⁵.

Em contraste, o autor, em outro momento, fez elogios ao filme. Como citado inicialmente, uma dessas críticas positivas sobre a obra encontra-se em arquivos adicionados na versão de comemoração aos cinquenta anos de lançamento de *Laranja mecânica* (2012). Neste, há uma reportagem de Anthony Burgess⁵⁶, elencando que o filme *Laranja mecânica* não devia ser visto como a obra dele transposta para o Cinema, mas sim como uma verdadeira obra de Stanley Kubrick, em todos os seus aspectos⁵⁷.

Antes da metade do Século XX, alguns países sentiram e participaram dos acontecimentos da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, com o surgimento dos fascismos⁵⁸, e ainda mais na ocorrência das guerras civis em diversos países, além de ditaduras instauradas na América Latina. Estes incidentes modificaram a sociedade em diversos níveis, com maior ou menor grau de impacto na vida de diversas pessoas ao redor do mundo, houve mudanças sociais, tecnológicas, econômicas e farmacêuticas. Estas moldam o mundo que conhecemos até hoje.

Após estes acontecimentos, como por exemplo, o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, muitos países se encontravam em crescimento econômico proporcionado pelo Pós-Guerra. A volta dos soldados para as suas casas surtiu efeitos, como foi o caso do *Baby Boom*, nos Estados Unidos. Nunca o Mundo teve tantos jovens de uma só vez. Desta forma, um confronto de gerações foi criado, resultando na

⁵⁵ Muito similar ao ataque que Alex e seu grupo cometem ao personagem, conhecido em primeiro momento como escritor, mas que ao final da trama apresenta seu nome, sendo Frank.

⁵⁶ A reportagem foi concedida pelo escritor ainda em vida e incluída na obra no seu *post mortem*. Texto de Anthony Burgess originalmente publicado na revista *The Listener* (v. 87, n. 2238, p. 197-199, 17 de fev, de 1972) sob o título de “*Clockwork marmalade*” (Geleia mecânica).

⁵⁷ O autor discorre sobre a sua experiência ao assistir ao filme *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick. No texto, Burgess (2012) fala que este é um típico filme de Kubrick, tecnicamente brilhante, profundo, relevante, poético de abrir a mente. O autor também cita que não vê a película de Kubrick como uma cópia de seu livro, mas sim como uma nova visão sobre aquilo que ele escreveu, porém, ainda sendo a obra escrita por Burgess. A entrevista do escritor pode ser encontrada na *Folha de São Paulo*, “Anthony Burgess: o cinema matou minha obra”.

⁵⁸ Na Itália e na Alemanha.

reivindicação de diversos grupos sociais em prol da liberdade sexual e do desejo de uma vida alternativa e pacifista, com características indicadas por Zenha:

Datam do pós-guerra o fast food, a TV, a penicilina, a pílula anticoncepcional, o *gay power*, os *Black panthers*, a Aids, a Guerra Fria, o fim da União Soviética, a crise do petróleo, a viagens espaciais, os sucessos de John Lennon, Tom Jobim e Madonna (2008, p. 227).

O século XX também foi repleto de agitações sociais ocorridas nos mais diversos países do globo. Algumas críticas foram surgindo, ao mesmo passo que ocorria um avanço tecnológico, farmacêutico e cultural, e isto alterou diversas estruturas da vida privada e pública. Foi um período de muitas criações, desde a pílula anticoncepcional, que permitiu maior liberdade para a vida sexual das mulheres, até bombas, que se demonstraram capazes de aniquilar quilômetros em extensão.

Esse momento histórico é conturbado, com fortes mudanças nas políticas nacionais e internacionais, lembrando que o filme, objeto de estudo da presente dissertação, é lançado após os eventos que serão citados. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, os países europeus foram perdendo suas posições hegemônicas no cenário mundial. Duas superpotências em ascensão na época tomaram seus lugares: Estados Unidos e União Soviética. Esta “bipolarização” de poder, intitulada de “Guerra Fria”, gerou novos conflitos entre estas respectivas nações. Este termo seria oriundo da não declaração de guerra formal por parte de nenhum dos dois países, mas do atrito que ambos mantinham em suas relações e , devido às diferenças ideológicas.

No entanto, o momento Pós-Guerra não gerou problemas apenas no Continente Europeu. Tanto na América Latina, no caso, pela influência dos Estados Unidos, como nos países geograficamente abaixo da União Soviética, houve efeitos colaterais violentíssimos, demonstrando que o título de uma guerra sem conflitos diretos ficou reservado somente aos dois países principais do atrito.

Com o fim dos conflitos na Europa, os países locais envolvidos na Segunda Guerra encontravam-se com graves déficits sociais e econômicos, além da destruição territorial. O resultado foram milhões de mortos, parques industriais e regiões agrícolas devastados, cidades destruídas, dívidas enormes adquiridas pelos países europeus, uma economia instável, falta de empregos e problemas sociais como a violência.

Em contrapartida, os Estados Unidos saíram da Guerra com a vitória econômica. O país, além de ter se tornado um forte exportador de seus produtos para a Europa, durante o conflito, não teve nenhuma perda material em seu território, exceto pelo ataque de Pearl Harbor. Assim, puderam facilmente financiar a reconstrução dos países destruídos, criando dívidas com estes, fortalecendo rapidamente sua economia capitalista.

Já a União Soviética foi o país decisivo para os rumos tomados no final da Segunda Guerra, pois além de derrotar os alemães na Europa Oriental, emergiu como força política antagônica aos Estados Unidos capitalista, principalmente graças à sua experiência socialista. O país já vinha sofrendo fortes mudanças desde o início do século XX, conforme os bolcheviques tomaram o poder, com a Revolução Soviética. Deste modo, o país modificou, após muito conflito, as suas bases políticas e estruturais, se contrapondo ao imperialismo dos Estados Unidos, uma vez que as ideologias políticas e econômicas de ambos eram conflitantes.

Um fator que fomentava o medo dos estadunidenses de haver uma nova ascensão econômica do bloco rival era de que, ainda na primeira metade do século XX, os Estados Unidos passaram por uma grave crise econômica, em 1929. Essa crise abalou as estruturas burguesas do país, do dia para a noite, deixando diversos investidores falidos, causando uma quebra bolsa econômica dos Estados Unidos.

A crise de 1929 não abalou somente os Estados Unidos, mas o mundo capitalista como um todo. Onde antes existia um bloco firme, com uma economia desenvolvendo-se a passos largos, desestruturaram-se as suas certezas tecnológicas. Por sua vez, mais tarde, depois de solucionada essa adversidade, os Estados Unidos foram um dos financiadores dos regimes ditatoriais implantados na América Latina, ampliando seu controle nestes locais, tornando-se forte influenciador dos seus países vizinhos.

Assim, as classes dominantes burguesas da época, como banqueiros, industriais, grandes comerciantes e pecuaristas, dentre outras, uniram-se para mistificar um “Estado mais forte”, no qual se busca proteger os habitantes da América para que não fossem “cooptados pelo comunismo”, tornando este o principal discurso dentro de diversos grupos sociais e políticos.

Os países da América Latina possuem uma forte e íntima ligação a resistências sociais, visto que, em 1959, se estabeleceu em Cuba um governo apoiado pelos comunistas, gerando assim mais atritos entre as duas potências. Os Estados Unidos

possuíam próximo ao seu território nacional e geográfico um país que seguia os preceitos de seus inimigos e que não sucumbiria aos seus diversos ataques.

Esses feitos, ao mesmo tempo em que possibilitaram uma nova concepção de futuro utópico, também traziam consigo um sentimento de que as coisas poderiam dar errado política e tecnologicamente. Essa concepção de futuro era modificada todos os dias, sendo também efeito da Guerra Fria, pois acreditava-se em um confronto nuclear que a qualquer momento poderia iniciar-se entre as novas potências mundiais da época (Estados Unidos e União Soviética), a exemplo da Crise dos Mísseis, em 1962⁵⁹. A guerra nuclear não ocorreu, mas foi uma realidade possível por cerca de quarenta anos (HOBSBAWM, 1995, p, 224). Ainda, e de acordo com Padrós,

o impacto da Segunda Guerra Sobre o conjunto da sociedade europeia teve características inéditas. O fato de ter sido uma guerra total, envolvendo a mobilização de todos os setores produtivos e recursos naturais, deixou cicatrizes profundas entre os sobreviventes (2000, p. 229).

De fato, é complexo afirmar que todos nas Américas viveram tal realidade, mas os efeitos destes acontecimentos geraram algum efeito colateral, em maior ou menor escala. Como já citado anteriormente, as imagens foram importantes e caracterizaram o século XX, pois, nunca na História se teve tanta oportunidade de captar em fotos diversos registros sobre uma sociedade.

Os Estados Unidos no pós-Guerra, como já citado, foi um dos países que obteve mais lucros com os eventos ocorridos na Europa, durante a primeira metade do século XX. Isto possibilitou com que o país financiasse o apoio econômico para a reestruturação dos países europeus que tiveram perdas. Para compreendermos com amplitude esse período de difusão cultural e econômica estadunidense, deve-se elencar também o plano Marshall⁶⁰. Alguns dos objetivos claros dos Estados Unidos eram:

⁵⁹ A Crise dos Mísseis ocorreu em outubro de 1962, sendo um incidente diplomático e resultando em conflitos armados entre os Estados Unidos e a União Soviética, junto à Cuba. Os Estados Unidos instalaram diversos mísseis nucleares em países da Europa e da Ásia. Todos estes poderiam atingir a cidade de Moscou. Além disso, ocorria o embargo estadunidense à Cuba, desde que o país iniciou seus contatos com a União Soviética. Em outubro, um avião espião norte-americano que sobrevoava Cuba localizou construções de estações de lançamento de mísseis na ilha, apontados para os Estados Unidos. Era inadmissível, para este país, tal armamento tão próximo ao seu território. Assim, o presidente Kennedy (1917-1963) inicia as primeiras repressões mais fortes contra Cuba; os Estados Unidos realizaram incursões diretas à ilha, mas todas foram derrotadas por Fidel Castro e seu exército.

⁶⁰ George Marshall, secretário de Estado dos Estados Unidos, em 1948, apoiava e inclusive defendia o aumento da ajuda econômica à Europa.

a) Reconstruir a sociedade capitalista global; b) recompor a economia europeia; c) integrar o Ocidente europeu à economia americana; d) adequar a imensa defasagem entre os dólares e ouro existentes nos EUA e a falta deles entre os aliados ocidentais (PADRÓS, 2000, p. 233).

A Formação Histórica Brasileira, por exemplo, já conhecia outra realidade durante a década de 1960. Em 1964, após diversos acontecimentos na sociedade civil do país, foi instaurada uma Ditadura Civil-Militar, que assumiu após João Goulart ser deposto da presidência por um Golpe de Estado. João Goulart era vice-presidente de Jânio Quadros, ambos eleitos em 1960. Jânio renunciou ao cargo, oito meses depois da posse, e Jango assumiu a presidência da República, em 1961, depois da breve, mas significativa crise política, marcada pela vitoriosa Campanha da Legalidade.

As classes dominantes brasileiras, instrumentalizando a maioria das Forças Armadas, que antes da metade do século XX já haviam também realizado várias tentativas de golpe, no intuito de retomar o controle político do país, viram, em 1964, a oportunidade e o momento perfeito para instaurarem sua ditadura. Após construírem um clima de desconforto social e político, denunciando um suposto ataque comunista que seria realizado no Brasil, com o intuito de derrubar Jango, alegaram que o presidente João Goulart também sabia de tais ações e era favorável a elas.

Deste modo, os militares passaram a governar o país utilizando-se do medo, da tortura, da censura e da violência, a fim de manter o funcionamento do seu modo de governo, o Terrorismo de Estado, conseguindo estabilizar-se no comando entre os anos de 1964 e 1985. Por conta desses eventos ocorridos em 1964 no Brasil, autores como Marcelo Ridenti, em seu artigo “1968: *rebeliões e utopias*” (2008), explicam que os eventos de 1968, sem desmerecer sua importância, ocorreram de maneiras diversas, dado os cenários que os países viviam politicamente na época. O Brasil, por exemplo, já vivia a Ditadura Civil-Militar desde 1964, e presenciou eventos, principalmente, realizados por estudantes e outros grupos, geralmente ligados à esquerda, que buscavam fazer mudanças na sua realidade anos antes de 1968. Como explica Padrós,

a partir dos anos 60 verificou-se uma retratação em diversos países desenvolvidos. Vários foram os motivos: o medo da superpopulação, a generalização de métodos contraceptivos, a legalização do aborto em alguns países, o temor de novos problemas econômicos e a conscientização da relação entre famílias reduzidas e bem-estar social (2000, p. 237).

Sem dúvidas, naquele ano, de certa maneira, havia uma proximidade entre os diversos “gritos” de mudanças em prol de determinadas críticas “universais” para a época, dadas às realidades e às necessidades de onde cada evento ocorreu. Ridenti explica melhor aquele contexto:

Foram características dos movimentos libertários de 1968 no mundo todo: inserção numa conjuntura internacional de prosperidade econômica; crise no sistema escolar; ascensão da ética da revolta e da revolução; busca do alargamento dos sistemas de participação política, cada vez mais desacreditados; simpatia pelas propostas revolucionárias alternativas ao marxismo soviético; recusa de guerras coloniais e imperialistas; negação da sociedade do consumo; aproximação entre arte e política; uso de recursos de desobediência civil; ânsia de libertação pessoal das estruturas do sistema (capitalista ou comunista); mudanças comportamentais; vinculação estreita entre lutas sociais amplas e interesses imediatos das pessoas; aparecimento de aspectos precursores do pacifismo, da ecologia, da antipsiquiatria, do feminismo, do movimentos de homossexuais, de minorias étnicas e outros que viriam a desenvolver-se nos anos seguintes (2008, p. 156-157).

Por sua vez, o autor alega que não se deve mitificar o ano de 1968, mas também que não se pode minimizar a sua importância, pois as contestações desse ano marcaram a História Contemporânea.

Stanley Kubrick, em uma reportagem⁶¹, focada em sua personalidade e seu modo de dirigir seus filmes, incluindo opiniões sobre *Laranja mecânica* (1971), último lançamento do diretor, na época, explicou, quando questionado se o seu filme poderia, em maior ou menor grau, influenciar os espectadores a cometerem algum tipo de crime:

Não existe absolutamente nenhuma evidência de que tal fato ocorra. Cometer um crime apenas por que assistiu a um determinado filme? Já ficou comprovado que, mesmo sob hipnose profunda, no estado de pós-hipnose, pessoa alguma pode cometer atos contrários à sua natureza. Há muita hipocrisia que confunde muita gente (O.L.F., 1973. p. 32).

Complementando seu argumento, ao responder à questão, Kubrick alega que “a arte reflete a vida. A vida não reflete a arte”; portanto, a violência da obra é um reflexo dos tempos em que ele viveu (O.L.F., 1973). O autor busca apoiar sua teoria, argumentando sobre como já somos, há muito tempo, expostos à violência; para isso,

⁶¹ O.L.F. Kubrick: violência e boas maneiras. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 jun. 1973. p. 32 Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=4801&anchor=4401072&pd=8e6df68df1a52de6e1db24482606ca4b>. Acesso em: 02 abr. 2021.

cita a *Ilíada*, de Homero, questionando se esta já causou algum mal, uma vez que no livro, há descrições dos assassinatos do período em que foi escrito.

Finalizando sua entrevista, alega que:

a violência é empregada em filmes e aceita há anos. O que parece chocar as pessoas agora é mostrar as consequências da violência. É o reverso do problema. A violência irrealisticamente exposta, distorcida, gera a confusão, se não for analisada de forma realista. Não se deve esquecer que uma das coisas fundamentais do filme é a questão de como a autoridade combate o desrespeito às normas da lei e a violência, sem se tornar repressiva e ditatorial (FOLHA DE SÃO PAULO, 1973).

Nos capítulos à frente, será mais elucidado como foi a recepção da Ditadura Civil Militar Brasileira ao filme de Stanley Kubrick. De antemão, pode-se adiantar que a obra somente foi lançada nos cinemas nacionais em 1978, permanecendo anos reclusa aos órgãos de censura que atuavam conjuntamente com o governo ditatorial.

Mas antes, como mencionado, maio de 1968, é exaltado e lembrado até hoje, sendo considerado um marco para as gerações da época e as que sucederam. Assim como já dito anteriormente, o início da Ditadura Civil-Militar Brasileira enquadra-se também nesta década.

Os fatos ocorridos naquele ano não foram uma explosão súbita de revolta e de desejo de mudança, mas sim um agregado de inúmeras questões que vinham sendo debatidas e refletidas muito antes. As agitações sociais se deram em torno de diversos eixos de reivindicação, sendo algumas pautas gerais e outras referentes à sociedade em desenvolvimento.

Um exemplo foi a revolta social frente à Guerra do Vietnã e a intervenção estadunidense no país, que foi iniciada por alguns grupos, especialmente de jovens estudantes e universitários, nos Estados Unidos. Rapidamente, se tornou pauta de vários outros grupos sociais: movimentos estudantis pró-pacifismo tomaram as ruas naquela época, na mesma conjuntura em que organizações sociais ampliaram mobilizações pelos direitos civis. Aqui, destacam-se os movimentos sociais negros, pacifistas ou armados, como o grupo dos Panteras Negras, que lutavam contra o racismo estrutural; assim como grupos de mulheres a favor de uma maior participação feminina na política, além do desejo de mudança da cultura vigente na época e das lutas ecológicas, dentre outros.

Vale destacar a importância do cenário cultural da época, com alguns exemplos como a Música, o Cinema e as Artes Plásticas. Esses auxiliaram na maneira de

propagar e apresentar as contestações de diversos grupos frente à sociedade da época. O comportamento social também sofreu mudanças. Theodore Roszak, em sua obra *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil* (1972), elenca algumas mudanças: nas relações entre os gêneros⁶², na utilização ou não de anticoncepcionais e de drogas, e na importância crescente da televisão, tornando-se, talvez, o mais significativo e influente meio de comunicação junto à população.

A televisão apresentava essas lutas sociais conforme o desejo de quem a dirigia, algumas vezes moldando o modo como o público deveria receber tais informações. Grupos políticos, em sua maioria, oriundos da esquerda, desejavam modificações sociais mais profundas, através de sentimentos e de lutas unificadas em prol de uma alteração social nos moldes de uma revolução. Os grupos conservadores, em sua maioria, de direita, militavam contra tais mudanças, alegando que essas feriam a moral, os bons costumes e as noções da família tradicional católica ocidental capitalista.

Muitos desses movimentos de esquerda, também chamados de contracultura, se estenderam por diversos campos das expressões artísticas, políticas e sociais, difundindo seus ideais. Os jovens estavam à frente de inúmeras destas movimentações, tanto das que ocorreram antes, como também daquelas de 1968, sendo classificados e difundidos pela mídia da época como uma geração problemática e destrutiva, sem o menor respeito às instituições sociais e sua estrutura. Essa posição tomada pela mídia certamente era para tentar amenizar as agitações sociais que vinham ocorrendo, principalmente nos Estados Unidos. Entretanto, os movimentos estudantis não se restringiram somente aos Estados Unidos, França e Inglaterra, tendo suas ações organizadas em diversos locais ao redor do globo.

Enganam-se aqueles que acreditam que tais agitações sociais tiveram a participação somente dos estudantes; por exemplo, os operários franceses, cansados dos modelos sociais antigos, uniram-se aos demais grupos, especialmente aos estudantes, indo para as ruas e exigindo modificações políticas e sociais. Muitas destas manifestações foram reprimidas pelo Estado e o governo vigente de cada local, como se viu na Primavera de Praga.

⁶² Principalmente pela emancipação feminina crescente, exigindo a participação ativa na sociedade democrática através de movimentos feministas de Segunda Onda.

Como citado anteriormente, não foi diferente o ano de 1968 no Brasil, mesmo com as suas especificidades. O país demonstrou-se participativo nas manifestações naquele ano, através das greves de Osasco e Contagem, e pelas grandes manifestações estudantis que pediam o fim da Ditadura, particularmente na Passeata dos Cem Mil, ocorrida no centro do Rio de Janeiro, depois do assassinato do estudante Edson Luís, no restaurante Calabouço⁶³.

Por conseguinte, voltando à Europa, pode-se notar que a concepção acerca deste período da vida, a juventude, já vinha sendo cunhado pela mídia britânica há muito tempo, muito antes de 1971 ou da década de 1960. Os jovens eram vistos, inclusive em 1968, como “perigosos”, que se reuniam em gangues, praticavam roubos e realizavam suas atividades “imorais”, principalmente no período noturno.

Dessa forma, os grupos “conservadores” ou reacionários da época buscaram demonstrar essa fase complexa da vida naturalizando-a, muitas vezes, instrumentalizando a violência e consolidando a questão social como um caso de polícia e digna de repressão político-social, desejando minimizar as reivindicações de luta, orientando para a necessidade de tomadas de ações sociais para com os jovens, uma vez que estes “agridem o Estado”.

No Brasil, em 1977, foi publicado um artigo, também na *Folha de São Paulo*, com autoria de Orlando L. Fassoni, intitulado de “*Um show de sangue e violência, como na TV*” (FASSONI. Orlando, 1977a)⁶⁴. Nessa reportagem, o autor menciona uma nova série estadunidense, lançada há pouco no país, pela Rede Globo, denominada *SWAT*, referindo-se à polícia tática dos Estados Unidos; a série demorou um ano para ser liberada pelos censores.

Além disso, na opinião do autor, quando esta série foi liberada, demonstrava a falta de critérios dos censores para realizar os julgamentos das obras, elencando que a trama policial, mesmo com cenas de violência, demorou apenas um ano para ser liberada pelo órgão de censura; em contraposição, *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick, já estaria há mais de seis anos na fila dos filmes inéditos não lançados no país.

⁶³ KONRAD, 2013.

⁶⁴ FASSONI. Orlando. Um show de sangue e violência, como na TV. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 maio 1977a. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=6219&anchor=4316113&pd=7b23c7ff533dff56005330983e875335>. Acesso em: 13 dez. 2020.

No mesmo jornal, mas em edição de 29 de junho de 1972, há apenas uma menção ao filme de Stanley Kubrick, em uma breve descrição do livro de Anthony Burgess. Este último e o resumo de sua narrativa se encontram na seção “*Livros - roteiro e guia prático*”, logo abaixo dos lançamentos. Esta publicação do jornal vem alguns meses após a estreia do filme, tanto nos Estados Unidos como no Reino Unido, mas não há menção específica à obra de Stanley Kubrick, em nenhum momento.

Nos arquivos disponibilizados *online* pelo jornal, ainda em 1972, no mês de julho, foi publicado um *copyright* do jornal *Le Monde Opera Mundi*, de autoria de Claude Sarraute. Essa reportagem, com o nome “*O melhor dos mundos de Stanley Kubrick*” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1972a), destaca-se no modo pelo qual a estória do filme foi apresentada. Sigamos a matéria:

O filme é um grito de alerta e de esperança, uma revelação otimista e futurista de um mundo [...], povoado e não superpovoado por homens equilibrados e disciplinados, com comportamento não mais determinado cientificamente pelas obscuras leis da evolução, mas pelos claros imperativos do meio ambiente. [...] conta a história de um tratamento de desintoxicação – já usado para álcool e fumo – baseado nos reflexos de condicionados, tão caros a Pavlov. [...] um jovem malandro, chefe de uma quadrilha que assassina, rouba, bate e viola alegremente tudo o que há nas habitações coletivas da Londres de amanhã, devastadas pela violência e crime

Essa explanação demonstra-se estranha em alguns pontos, mas ao mesmo tempo explicita algumas das relações mais visíveis do período junto ao filme. Alega-se, por exemplo, a existência de um tratamento parecido ao “Método Ludovico”⁶⁵, explorado por Pavlov⁶⁶, além de apresentar estranhas concepções acerca de como o filme apresenta um grito de alerta e esperança em um futuro. No fim da descrição, é pontuado que os acontecimentos do filme situam-se no futuro, e que este, de acordo com a reportagem, viria a ser o ano de 1980, enfatizando e alertando a proximidade com tal época, mesmo que no filme de Stanley Kubrick, não haja menção à data dos acontecimentos em cena.

Essa concepção sobre a violência e a juventude também foi utilizada para descrever os grupos sociais de 1968, em diversas partes do globo. Podem-se notar

⁶⁵ O tratamento consiste em forçar o paciente a assistir filmes. As pálpebras são presas com grampos, para que não se fechem ou que os olhos virem para evitar ver; é administrada conjuntamente uma injeção de uma droga que estimula fortíssimo mal-estar. Assim, essa sensação, somada às imagens utilizadas no tratamento, que contêm, por exemplo: sexo, violência e uso de drogas, causariam ao paciente aversão ao que foi visualizado.

⁶⁶ Também na primeira metade do século XX.

relações dessa visão sobre os adolescentes com o filme, como por exemplo, na cena que será apresentada mais à frente, durante o discurso de um personagem idoso, enquanto é agredido pelo protagonista, em que um homem idoso é agredido pelo protagonista e sua gangue, ainda no início do filme. Esse personagem faz diversas referências a como ele vê esta idade: com desrespeito pelos mais velhos, além de serem perigosos e violentos. Ele também faz referência à corrida espacial, questão muito debatida e em foco durante a década de 1960, bem como em um momento posterior, quando alerta que a sociedade parou de preocupar-se com problemas terrestres para enviar homens ao espaço⁶⁷.

A violência, ao longo do filme, mostra-se presente de diversas maneiras, partindo de diversos personagens. O conceito de violência pode ser visto como algo mutável, que veio sofrendo transformações em sua forma de agir e de conceituar ao longo do tempo, e isso é visível também ao decorrer do filme.

A trama de *Laranja mecânica* (1971) já foi tema de outras obras que também abordam o Cinema. Como já elucidado, o filme é considerado um dos mais importantes da cinematografia de Stanley Kubrick. No livro *À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70* (2001), o autor analisa películas com temáticas sobre a sexualidade nos anos 70. Para ele, *Laranja mecânica* (1971) não deve ser concebida e, unilateralmente, compreendida pela violência de seu enredo, mas sim como a relação pela qual os poderes sociais da trama buscam obter controle sob esta pulsão⁶⁸.

O século XX trouxe alterações em diversos setores da sociedade, tendo consequências para o debate de questões nunca levantadas, pois algumas dessas temáticas eram vistas com preconceito. Algumas discussões só foram possíveis por ter ocorrido uma excepcional aceleração nas realizações científicas, farmacológicas e tecnológicas naquele século. Ao mesmo tempo, desenvolveram-se formas novas de violência social, que se desdobraram em práticas políticas, econômicas, culturais, étnicas e religiosas, dentre outras⁶⁹.

⁶⁷ Fato ocorrido em 1969, com a Missão Apollo 11, patrocinada pela NASA e pelo Governo dos Estados Unidos. A corrida espacial, a energia nuclear, a eletrônica e a robótica foram alguns dos novos setores privilegiados por essa revolução tecnológica (PADRÓS, 2000, p. 238).

⁶⁸ Na resenha de Alice Fátima Martins (2002), ela elucidada que Paulo Menezes deseja explicar como a violência do filme não é explícita na trama, e que Alex é o único a ser submetido a uma “domesticação”, argumentando que a amoralidade de Alex explicita a moralidade das “forças” sociais “controladoras”, o Estado e a Igreja. Ao mesmo tempo, por meio da conduta do personagem, ressaltam-se os critérios e parâmetros com os quais o espectador constrói sua moralidade e valores que o orientam.

⁶⁹ IANNI, 2002, p. 8.

Da mesma forma, as imagens foram criadas para apresentar ao público como funcionavam essas agressões e as justificativas para tais ações, conforme o desejo de quem as produzia. Inegavelmente, pelo menos no que tange à América Latina, fomos quase “acostumados” e “naturalizados” com a violência, uma vez que ela aparece nos filmes, nos noticiários, nos jornais e nos *smartphones*, que a todo momento traz novas informações.

Os jovens foram os que tiveram a violência como fator relacionado a seu período da vida, sendo apresentados como “rebeldes” e “perigosos”. O período da juventude pode ser visto como um momento preparatório, de transição para a vida adulta; por outro lado, há uma visão de alguns grupos que acreditam que a juventude é, também, uma etapa problemática na vida⁷⁰. Logo, carece ser visto como um período no qual se deve ter maior cuidado, tendo em vista que o Estado, em princípio, visa a realização de políticas públicas voltada para estes grupos, alegando “querer proteger” e “evitar perigos” oriundos dos problemas sociais, tais como a violência e o uso de drogas.

Assim como na Inglaterra, outros locais do mundo tornaram-se palco destas reivindicações, como já foi citado, mas aqui, destacam-se o Movimento *Hippie* e os *Skinheads*, em Londres e em São Francisco, nos Estados Unidos⁷¹. Esse primeiro grupo pregava, através dos seus ideais, a liberdade sexual, a paz e um estilo de vida alternativa, não consumista, bem diferente das concepções adotadas pelo personagem Alex. Tal diferença no modo de conceber e visualizar o mundo pode ser encontrada nos confrontos de gangues, na Inglaterra no período daquela época.

Posto que diversos grupos sociais, entre jovens, vieram a se formar entre os anos de 1950 até o fim da década de 1960, destaca-se o outro grupo que se faz importante para o debate e as relações do filme com o período: os *Skinheads*. De maneira distinta, pode se notar em Alex algumas características do grupo dos *Skinheads*, como a personalidade e as atitudes, compreendendo, como será elaborado à frente, que Alex é um personagem estético da juventude do período, carregando consigo os estereótipos dos jovens.

Questões críticas referentes ao avanço do capitalismo também podem ser vistas no filme de Kubrick, não muito explorado através do avanço tecnológico, mas sim através dos resíduos gerados por ele e representados em cena. Ao acompanhar Alex

⁷⁰ CARA; GAUTO, 2018, p. 1.

⁷¹ GOULD, 2009, *apud* BIAGI, 2017, p. 95.

em seu caminho para casa, no início do filme, é perceptível uma grande quantidade de lixo jogado no chão do trajeto, inclusive, acumulando-se dentro do prédio do rapaz. Essa questão será melhor abordada nos capítulos em seguida.

De maneira sucinta, esses são alguns pontos importantes de serem elencados, quanto às relações da sociedade que produziu o filme e a obra. Esta, junto à análise fílmica, , por mais extensa que venha a ser, apresenta muitas dificuldades para conseguir demonstrar-se em sua totalidade. Mesmo que possuindo uma quantidade julgada suficiente de leitura para a pesquisa, esta ainda se demonstra mínima, em alguns pontos, e mais latente, em outros.

Na continuidade desta dissertação, planeja-se agregar mais autores que versem sobre este período da História, para assim fortalecer as teorias quanto à maneira como a sociedade via os jovens de 1960 e como as reivindicações sociais ocorridas, em 1968 influenciaram no modo com o qual Stanley Kubrick optou por dirigir seu filme em 1971, além de entender-se por quais circunstâncias o filme só é liberado pela censura da Ditadura Civil-Militar Brasileira anos após, em 1978.

5 ANÁLISE FÍLMICA

Este capítulo será dedicado para a explanação dos termos utilizados na pesquisa, a fim de realizar a análise fílmica, na finalidade de auxiliar a leitura sobre o filme *Laranja mecânica* (1971).

No decorrer do texto, serão utilizados termos oriundos da análise fílmica, baseando-se, principalmente, na obra *Lendo as imagens do Cinema* (2009), de Laurent Jullier e Michel Marie. A obra, no seu início, oferece ferramentas para a análise, explicando como cada uma delas funciona, partindo de três pontos: nível do plano; da sequência; e do filme, como um todo.

Em virtude de buscar auxiliar o leitor, serão expostos alguns dos termos que aparecerão inúmeras vezes ao longo do texto, como por exemplo: *travelling*, que é utilizado para explicar a movimentação da câmera, quando ela desloca-se da direita para a esquerda, ou de cima para baixo. Muitas vezes, junto ao *travelling*, se tem outro modo de movimento, o panorâmico, que corresponde à ação de virar a cabeça. Por exemplo, o ponto de vista é a localização da câmera, sendo importante para a compreensão em nível do plano.

Dentro do nível do plano, ou da imagem que está em cena, podem-se notar três posições de câmera, as quais acentuam o sujeito e a sua ligação com o ambiente: a primeira é o plano médio, que apresenta o sujeito em sua unidade com imagens pré-planejadas; a segunda é o *close-up*, que busca romper com a unidade, isolando uma de suas partes em cena (classicamente, a passagem em *close-up* pode apresentar uma “aproximação” no sentido próprio e no figurado, que obedece a um desejo de aumentar a intimidade com um personagem), mas também possuindo motivações psicológicas, artísticas ou voyeuristas (termo constituído do vocabulário básico do filme pornô); a terceira é o plano geral, que insere o sujeito no ambiente, dando ideia de relação entre eles, e com o plano anterior, em maior ou menor grau, variando conforme o filme.

Ao observarmos um plano, também é possível conseguir extrair informações como a centralização e a descentralização. Ao centralizar algo em cena, algumas opções são oferecidas ao diretor, pois em algumas condições elas dão ideia de um personagem equilibrado, “central” ou egocêntrico. Na descentralização, por outro lado, busca-se, junto a linhas imaginárias, compor uma grade frente ao plano analisado, possibilitando ver mensagens de maior cunho subjetivo nas cenas, com os

personagens em seus lugares. Isto pode ser feito seguindo algumas regras derivadas da pintura, variando conforme o sentido que se deseja dar à cena.

O ângulo de câmera também transmite conotações, mas sem ser de maneira automática; por exemplo, um ângulo inferior não obrigatoriamente torna magnífico ou endeusa quem está por cima, assim como o superior não minimiza ou menospreza o que está em cena abaixo, porém estes são os significados que o diretor Kubrick procurou dar no filme *Laranja mecânica*.

Sabe-se que as películas mais modernas são uma combinação de audiovisuais. As músicas e os sons fazem total diferença para o sentido que o diretor deseja passar ao seu público. A música, desde que a tecnologia possibilitou sua utilização concomitantemente com as imagens, transformou o cinema drasticamente⁷². No filme *Laranja mecânica* (1971), a trilha sonora tornou-se emblemática, além de ser um detalhe importante para compreensão de determinadas passagens da obra.

Um dos modos em que esses áudios podem aparecer é através de ruídos, os quais se explicam pelo próprio nome, podendo fazer os telespectadores sentirem desde apreensão, por não saberem de onde vem um som, até os situar em uma floresta ou em uma cidade, por exemplo.

A música, sem saber-se muitas vezes de onde vem, nem com que instrumentos é produzida, ou sem ser familiarizado com determinado estilo, pode encantar ou causar medo. Por si só, ela não pode descrever um objeto, mas os instrumentos que a compõem não são neutros. A música tem como objetivo comunicar com um só instrumento, por exemplo, a ênfase na solidão de um personagem. A música de fundo em um filme, seja uma ópera ou uma trilha sonora circense, tira a ideia do espetáculo que está em tela, assim, gerando um distanciamento do público com a cena que está vendo.

Diferentemente, pode ser a relação dos personagens em cena, ao estarem ouvindo a trilha sonora junto com o público, fazendo com que haja uma nova concepção de tais músicas. Quando o personagem está optando por ouvir algo em cena, ele possui uma determinada relação com a música, que pode ou não ser apresentada pelo diretor, mudando a trilha sonora a fim de criar a atmosfera para o momento.

⁷² O jornalista João Máximo em sua obra *A música do cinema: os 100 primeiros anos* (2003), apresenta explicações sobre a utilização da música e dos sons para os filmes, demonstrando a importância desse avanço tecnológico para o Cinema, bem como sua utilização pelo mesmo.

As colocações até aqui expostas são feitas para a compreensão em nível do plano que está em cena. Para tanto deve-se entender a montagem do filme.

Os pontos de montagem são a interrupção do fluxo visual em tela, se dando de diversas maneiras; o filme analisado utiliza-se bastante da técnica clássica de corte. Esse corte raramente afeta ao mesmo tempo o som e a imagem, a não ser que se busque criar algum efeito. Por exemplo, há o *L-cutting*, imposições ou *compositing*, cada qual único e aparecendo em mais de um formato de corte, variando conforme filme e época de produção.

A montagem, a grosso modo, é praticamente o que guia o espectador entre o plano A e o plano B. De nada adianta um corte, se a sequência acaba por retirar de ordem aquilo que está em tela, pois quando isso ocorre, torna-se visível pelo espectador, em algum momento. São várias as técnicas e cuidados para organizar a montagem, assim como há diversos *raccord* de movimento, que é ligado a algum objeto em cena, a fim de dar continuidade ao plano.

Em seguida pode-se notar a cenografia. Essa é, em termos técnicos, a colocação dos atores em cena e da câmera. É possível distinguir cinco modos de cenografia: a vitrine; o tribunal; o circo; e o parque. A vitrine é o espetáculo organizado em profundidade, em um sentido de eixo objetivo. Quando o ângulo de visão permanece mais ou menos o mesmo, mas a distância do sujeito varia ao longo do eixo (quer por deslocamento físico, quer por mudança da distância focal), estamos falando de *raccord* no eixo. A vitrine, então, busca acompanhar o personagem e sua passagem de um local para outro, não se importando com paredes ou obstáculos aos atores.

Em um tribunal, a câmera assume sucessivamente os lugares do acusado, do júri e do juiz, buscando demonstrar uma concepção de que “todos tem seus motivos e razões”, permitindo ao público analisar e classificar os “culpados” e “inocentes” das tramas.

No circo, o sujeito, encontrando-se em um centro de uma pista circular, pode fazer um giro completo no sentido figurativo e literal, utilizando o recurso para demonstrar todas as faces de uma situação. Essa cenografia se exprime muito diretamente no *travelling* circular.

No parque, a câmera segue qualquer direção, independentemente do espaço, com trajetos livres.

Ainda tratando sobre a sequência, podem surgir inúmeros momentos no qual a narrativa cria suspense. Esses momentos baseiam-se, ao mesmo tempo, na

distribuição do saber e no bloqueio dele ao longo da narrativa do filme. A distribuição do saber fica a encargo do filme (informações fornecidas ao longo do filme), restando ao espectador o investimento afetivo (quanto mais ele investe, maior o benefício que colhe), assim desse modo, sua decepção pode ser grande.

O suspense pressupõe saber e investimento para especificar para o público quais são esses efeitos que irão funcionar, necessitando que o espectador, ao mesmo tempo em que imagine uma saída esperada, também veja uma temida situação que está acontecendo.

O *coup théâtre*, ou simples surpresa, exige muito menos percepção a longo prazo do que o suspense. Buscando surpreender, ao mesmo tempo em que deseja frustrar o espectador, gerando expectativas de imaginar o que pode vir a ocorrer.

Há também a surpresa automática, ao retratar, através de uma conciliação, e efeitos sonoros bruscos e violentos, que dependerá inteiramente dos mecanismos psicológicos para dar o tom à cena.

As informações sonoras e visuais se complementam em um filme, tendo em vista que o espectador, na maioria das vezes, está pronto para detectar sincronismo e simultaneidade, bem como para perceber o audiovisual. Cada um dos componentes na análise fílmica é suscetível de agir sozinho ou de induzir o outro a servi-lo.

Em suma, esses são alguns dos termos propostos no livro *Lendo as imagens do Cinema* (2009). Com esta breve explanação, espera-se auxiliar o leitor a compreender melhor os termos que serão utilizados em alguns capítulos desta dissertação, além da tentativa de possibilitar uma breve noção sobre alguns pontos de análise que podem ser vistos em vários filmes. Assim, procura-se instigar o leitor na busca sobre o método aqui utilizado, bem como ajudar aos que gostam de Cinema, como ferramenta de divertimento ou com maior grau analítico, para que possam ver suas obras favoritas com outros olhos e outra concepção.

5.1 ERGUEM-SE AS CORTINAS E SE INICIA O ESPETÁCULO – MINUTAGEM (00:00:00)

Ao iniciar o filme, pode-se ver surgir um rosto que, aos poucos, vai sendo mostrado: é Alex deLarge, em primeira vista mais um jovem excêntrico, com seu chapéu e seus cílios chamativos, que buscam representar seu estilo. A trilha sonora vai aumentando conforme a câmera se afasta do rosto de Alex; os cílios recebem um

destaque especial na conjuntura desses *takes*, apresentando ao espectador que seu narrador é também o personagem principal da trama, além de gerar um ar misterioso no rapaz.

Em um olho de Alex, nota-se um cílio extenso e escuro, enquanto no outro não há maquiagem, levando a uma interpretação com relação à personalidade “boa” e “má” do jovem. A idade exata do rapaz não é referenciada ao longo da obra, mas pode-se acreditar que tenha mais de 15 anos e que ainda frequente a escola.

Logo no início do filme, se conhece a gangue de Alex, reunida em uma leitaria, na qual se vende *moloko* (leite com drogas). As suas vestes são notoriamente algo que chama a atenção: os quatro utilizam roupas sociais antigas brancas, com suspensórios junto a um protetor de virilha, enfeites de olhos grudados nas roupas, chapéus únicos para cada um e botas pretas lustradas. Além disso, outro fato que chama atenção na leitaria é que se pode ver inúmeras bonecas femininas nuas, que servem de mesas, e o leite com drogas que é servido sai de seus seios.

Figura 1 – Frames do filme *Laranja mecânica* (1971).



Fonte: Cenas extraídas do filme *Laranja Mecânica* (1971).

Nesse conjunto, surge a voz do narrador, apresentando quem são os jovens de trajes antigos que estão no local, e em seguida, porque eles estariam ali. Alex explica que o leite que bebem auxilia a desenvolver melhor a sua ultraviolência, que irá ser conhecida nos próximos trechos da obra.

A gangue sai da leitaria, e então, encontra um idoso, morador de rua, que está bêbado e deitado debaixo de uma ponte enquanto canta. Conhece-se, então, um pouco sobre o que seria a “ultraviolência” de Alex, ou seu passatempo noturno favorito, bem como algumas informações sobre a moralidade e os ideais do jovem.

Assim que o homem termina a cantiga, os jovens batem palmas para ele. Em troca, o morador de rua pede alguns trocados, mas eles se recusam a dar, e Alex apoia-se na barriga do senhor com sua bengala. A trilha sonora da cena é, de certo modo, simples, somente com a cantiga do senhor, que ecoa pela ponte, assim como o foco nos sons dos passos da gangue até chegar no idoso.

A maneira pela qual se dá a movimentação da câmera busca apresentar ao espectador a visão de um olhando para o outro. O idoso está em *plongée* - de cima para baixo - e assim dando a sensação de estar sendo subjugado pelo rapaz, vendo a conjuntura total do momento, também, a partir da visão de Alex. O garoto narra o que ele vê e o que sente ao ver a cena do homem bêbado deitado no chão, demonstrando uma grande repulsa pelos mais velhos, principalmente pelo fato de estar embriagado naquele momento. Alex explica que nunca suportou ver alguém bêbado e imundo, mas que tinha uma repulsa, em especial, pelos idosos que se encontravam nesta situação.

O senhor, ao ser agredido, clama para que os jovens o matem, pois não aguentaria mais viver naquele “mundo fedido, estranho e sem leis”. Alex o questiona sobre o que ele acha “fedorento” no mundo, e a resposta é de que não há mais respeito dos mais jovens pelos mais velhos, sendo um mundo estranho, no qual os homens vão para o espaço e esquecem de estabelecer leis mundanas.

Observa-se, na fala do personagem mais velho, um desgosto por aquela sociedade em que vive, demonstrando ter presenciado as mudanças sociais ocorridas até chegarem àquele momento, demonstrando uma visão pessimista e justificada para com aquele mundo. Então, o grupo ataca o idoso, agredindo-o com socos, com chutes e com correntes.

5.2 UMA VISITA INDESEJADA - 00:09:10 ATÉ 00:13:22

Após roubar um carro⁷³, a gangue dirige-se ao interior da cidade, onde, em uma estrada, assustam outros motoristas com manobras arriscadas. Chegando ao fim da rodovia, pode-se visualizar um letreiro na entrada de uma casa de campo, escrito “Casa” na caixa de correios. Os jovens param o carro, se entreolham e dão risada. Então, a gangue entra sorrateiramente no pátio da residência e vai em direção à porta da casa.

A cena muda, já se está dentro da casa, podendo-se ver um homem, sentado em frente à uma mesa, digitando em uma máquina de escrever. A câmera faz um *travelling* lateral, da esquerda para a direita, demonstrando mais do ambiente da casa.

No cômodo ao lado, está a esposa do escritor, mostrando que a residência possui um vasto espaço e é bem iluminada. O escritor, Frank, demonstra-se um homem culto, principalmente pela estante de livros que compõe o cenário atrás da mesa.

Ao fundo, ouve-se a campainha sendo tocada, em cena é mostrado quão grande é a residência por dentro, além dos objetos de decoração, que dão um ar moderno aos cômodos. O homem questiona à sua esposa quem poderá ser, enquanto a campainha toca novamente, e a mulher diz que vai atender a porta.

Figura 2 – Frames da sequência do assalto a residência do escritor e o estupro de sua esposa.⁷⁴



Fonte: Cenas extraídas do filme *Laranja Mecânica* (1971).

⁷³ Mais precisamente um Durango 95.

⁷⁴ Tempo: 00:07:39 – até – 00:11:03.

Ela pergunta quem é, sendo que, neste momento, ouve-se a voz de Alex, pedindo ajuda e dizendo que havia ocorrido um terrível acidente, que um amigo seu estava gravemente ferido na estrada e que precisava utilizar o telefone.

A mulher diz que não possui telefone em casa e que ele deve pedir ajuda em outro lugar, empurrando a porta contra o rapaz, que a contesta. O homem escuta a discussão ao longe e pergunta à esposa quem está ali, ela responde contando o que Alex lhe disse. Então, o escritor ordena para que ela deixe o jovem entrar para poder ajudar.

Assim que a mulher abre a porta e explica que não possuíam o costume de aceitar estranhos na casa, àquela hora da noite, os jovens colocam as máscaras e invadem a casa, invadem a casa desorganizando-a e segurando a mulher pelos braços.

Já dentro da residência, Alex corre em direção ao homem e chuta seu queixo, fazendo-o cair para trás. Imobilizam-no, mas antes ele pede para que não machuquem sua esposa. Enquanto isso, os jovens destroem a casa e um dos membros da gangue imobiliza a mulher.

Alex assobia alto para pôr ordem no grupo, ordenando que Pete, um dos membros de sua gangue, dê uma olhada nos cômodos. Ao mesmo tempo, Dim, outro membro do grupo, leva a mulher em seus ombros até o líder da gangue, o qual começa a cantar "*Singin'in the rain*"⁷⁵.

Durante a canção, Alex aproveita para espancar o homem que está imóvel no chão, sendo segurado por Georgie, o último membro do grupo, vale dizer que cada tapa e soco ocorrem no ritmo da melodia da música.

Alex amordaça a mulher e o homem, enquanto os agride, o jovem destrói a mesa do escritor e derruba sua prateleira de livros. Depois de pegar uma tesoura no chão, ele vai novamente em direção à mulher, enquanto Dim a coloca de pé, ainda cantando muito contente. Alex corta a sua roupa da mulher e começa a baixar suas próprias calças. O rapaz, então, se ajoelha ao lado do homem e diz para este "videar" bem o que está para acontecer.

⁷⁵ Nos documentários sobre o filme, já foi mencionado que a escolha pela canção foi do ator Malcolm McDowell, intérprete de Alex. A música já havia sido utilizada em outras obras cinematográficas, mas a referência que se faz aqui é a do filme com o mesmo título, *Singin'in The Rain*, de 1952, dirigido por Stanley Donen e Gene Kelly.

5.3 A CASA E A FAMÍLIA - 00:16:47 ATÉ 00:21:33

Ao terminar a noite agitada do grupo, Alex, assobiando enquanto olha para as casas, retorna para seu lar, no Conjunto Municipal 18-A Linear Norte, em Londres, onde mora com seus pais.

Durante o trajeto percorrido pelo jovem, pode-se ver que ele está cruzando um local que remete a uma praça, mas que mais parece um local de despejo a céu aberto. Percebem-se inúmeras folhas de papel jogadas ao chão, móveis velhos abandonados, uma arquitetura moderna e iluminada ao fundo e canteiros com grama, que também estão cheios de papéis. Assim, gera-se um contraponto entre a modernidade e a sujeira.

O rapaz demonstra-se indiferente quanto ao cenário que compõe sua caminhada. Ele chuta algumas garrafas, assobia e gira sua bengala, parecendo natural o modo com o qual se encontra aquele ambiente.

Figura 3 – Sequência da praça e Alex chegando em seu apartamento.⁷⁶



Fonte: Cenas extraídas do filme *Laranja Mecânica* (1971)

O *hall* de entrada do prédio onde Alex mora não se diferencia muito do exterior, em relação à sujeira e ao descaso. Pode-se observar que há lixo jogado pelo corredor,

⁷⁶ Tempo:00:16:58- até- 00:21:51

que o elevador está quebrado e com a porta entreaberta, e que há paredes com desenhos de várias figuras masculinas trabalhando, ao mesmo tempo encontram-se desenhados vários pênis por cima de suas virilhas e na altura de suas bocas. Igualmente, pode-se ver, no início do corrimão, um sutiã preso no apoio de mão.

Ao adentrar a residência de Alex, é possível observar um apartamento pequeno, com papéis de parede de cores fortes e chamativas. Comparada à última residência apresentada na trama, a casa o lar de Alex é minúsculo, sendo um terço do tamanho da casa do escritor.

O quarto do jovem, completamente branco, traz itens que chamam a atenção do espectador, como um pôster com uma mulher nua, com as pernas abertas e as partes íntimas cobertas por um galho, no qual Alex deixa descansando sua cobra de estimação.

Ele abre uma gaveta, abaixo de sua cama, onde guarda os seus “espólios” adquiridos ao longo da noite. Observa-se que ali, há diversos relógios, dentre outros itens mais tecnológicos, além de várias notas de dinheiro de procedências distintas.

Pode-se notar, também, uma cortina com um retrato de Ludwig Van Beethoven, e o gosto do personagem por música, em especial pelas sinfonias. Ao ouvir Beethoven, a melodia excita o jovem, com imagens de morte e explosões que inundam a sua mente, e ele se deleita imaginando tais situações.

A mãe do rapaz é apresentada ao espectador, indo acordar o jovem para ir à escola. Após questionado se iria à aula, pois havia faltado mais de uma semana, o jovem alega que está com dor de garganta e que necessita repousar. Sem muito questionar o filho, a mãe desiste de convencê-lo, diz que precisa ir trabalhar e sentar-se à mesa junto do pai.

O café da manhã, no pequeno e apertado cômodo, tem delicadeza com uma flor em cima da mesa; durante a refeição, os pais questionam os motivos pelos quais o jovem passa a noite fora de casa. Não se nota muita preocupação dos pais com as atividades noturnas do jovem, pois eles acreditam que o filho trabalha nesse horário. A mãe explica que não viu a hora que o filho chegou em casa, pois havia tomado suas pílulas para dormir, enquanto o pai demonstra também não saber nada sobre o que o rapaz faz.

O figurino dos dois personagens é interessante de ser observado, pois a mãe utiliza roupas com diversas peças em plástico, além de ter seus cabelos

ornamentados e coloridos, já o pai porta-se menos chamativo, pois suas roupas expressam um terno convencional, cabelo aparado e penteado para o lado.

5.4 O CRIME E A PUNIÇÃO - 01:05:07 ATÉ 01:07:31

A gangue de adolescentes resolve pôr em prática um plano de assaltar um antigo hotel, no qual vive uma senhora. De acordo com eles, o dinheiro seria fácil e suficiente para todos. Durante o assalto, Alex acaba invadindo sozinho a casa e assassinando a moradora.

Toda a sequência da invasão do rapaz na residência segue momentos de tensão, mostrando a mulher, que pode ser chamada de *cat lady*⁷⁷. Ela termina de ligar para a polícia no exato momento em que Alex invade o cômodo onde ela está.

O rapaz acusa a mulher de ser uma depravada, principalmente, após observar que, ao lado da porta, há uma escultura em plástico, possuindo um formato fálico. Além deste item, há quadros no estilo *art pop* de mulheres nuas, com suas pernas abertas, dentre outras posições. O rapaz utiliza a escultura fálica para acertar o rosto da mulher, ela cai no chão e ele avança sobre ela.

Na hora da fuga do local, os amigos de Alex resolvem trai-lo, acertando-o com uma garrafa de leite na cabeça, deixando-o atordoado e caído no local, enquanto a polícia chega.

⁷⁷ Em referência aos gatos que a mulher possui em sua casa.

Figura 4 - O roubo e a prisão.⁷⁸

Fonte: Cenas extraídas do filme *Laranja Mecânica* (1971)

A sequência mostra Alex, condenado a ficar encarcerado durante dois anos, e ansioso por sair logo daquele local. Na prisão, ele começa a frequentar a igreja da penitenciária como ajudante do padre.

Pode-se ver e ouvir o narrador descrevendo como são os outros presidiários - homens mais velhos, sendo que alguns assediam o jovem. Alex demonstra estar lendo a Bíblia, mas possui uma compreensão própria para as passagens do livro sagrado para os cristãos, inclusive em partes que ele julga ser “melhor que os sermões” que mencionam as batalhas, ao que é mostrada a imaginação do rapaz, sobre os homens deitando-se com suas criadas.

Durante uma conversa com o padre, o jovem cita saber sobre um tratamento que promete a redução da pena para duas semanas, bem como dar uma cura para a violência. Alex se interessa por esse novo método, mas o pároco demonstra-se receoso com a escolha. Desejando livrar-se de sua condenação, e demonstrando não confiar nos reais efeitos do tratamento, Alex busca participar como cobaia.

O Ministro do Interior do Estado vai visitar a penitenciária onde Alex está, procurando uma cobaia para ser submetida ao método do Tratamento Ludovico.

A cela de Alex é apresentada, com diversas referências a Beethoven. Na sequência, se conhece o pátio da instituição. Lá, o Ministro encontra o jovem, enquanto

⁷⁸ Tempo:00:33:27 – até – 01:01:20.

o guarda alerta que o rapaz é um perigo, um assassino e sem remorso, o que desperta no político mais interesse ainda, pois, de acordo com ele mesmo, Alex “seria perfeito” para o tratamento.

Além disso, o político cita que não há mais tempo para o Estado perder dinheiro em métodos antiquados para punir os seus presos, sendo que o tratamento é rápido e prático, somando para um futuro melhor, principalmente, uma vez que agora os presídios seriam voltados para presos políticos e não mais para “bandidos comuns”.

O jovem, então, é selecionado para participar do tratamento e vai conversar com o diretor do presídio. Durante a cena, não há muitos efeitos ou uma trilha sonora. Com a câmera fixa em um ponto, pode-se observar o guarda que leva Alex até uma sala, na qual o diretor sentado atrás de sua mesa cheia de papéis.

Este explica para Alex que o novo Ministro do Exterior é “um linha dura” e que estão buscando programar novas ideias, vistas por ele como algo obtuso, desaprovando-as. Como ele fala, são leis e ele deve segui-las, porém, explica o motivo pelo qual vê como obtuso tal tratamento: para ele, a justiça deve basear-se na regra “olho por olho”. Assim, aquela sociedade, já esfacelada pela violência dos delinquentes, deveria ter a oportunidade de revidar contra seus agressores, e não os tratar em instituições médicas.

Observa-se, nesta fala, explicações mais elaboradas de como ocorrem questões políticas daquela sociedade em relação aos seus habitantes e aos transgressores. Quando o diretor alude que a nova política é de dizer não à violência e transformar o mal em bem, ele reforça o discurso proferido pelo homem bêbado debaixo da ponte. De acordo com o diretor, uma grande injustiça seria não revidar.

Em seguida, Alex tenta se expressar, mas é calado pelo guarda ao seu lado, o qual grita com o jovem. Então, é elucidado a Alex o que ocorreria: primeiro ele seria transferido para o Centro Médico Ludovico, no qual seria reabilitado e, em seguida, submetido ao tratamento, não deixando claro no que este se consistiria.

Na sequência, o jovem é obrigado a assinar inúmeros papéis para poder ser submetido ao método, contudo, no momento que tenta ler o que está assinando, o guarda grita novamente com Alex e ele volta a assinar os papéis, sem reclamar.

5.5 O TRATAMENTO E A RESSOCIALIZAÇÃO - 01:19:19 ATÉ 01:28:09

Alex, então, é levado para o Centro Médico Ludovico, um local que parece ser uma instituição de pesquisa. Os personagens deste ambiente possuem jalecos e óculos, demonstrando serem médicos ou pesquisadores. Ao chegar ao local e realizar suas ações rotineiras de fazer continência, o guarda mostra-se um completo intruso dentro daquele ambiente, deixando claro ao espectador que não se está mais no presídio.

A seguir, o rapaz é levado para seu novo quarto, um local com bastante espaço e que ele ocupa sozinho, diferente do seu cômodo da prisão. Uma médica, também encarregada pela aplicação do Método Ludovico, visita-o, explicando para ele que o tratamento consistia em ver diversos filmes. O rapaz demonstra-se entusiasmado com a “facilidade” que ele imagina ser o tratamento, quando lhe é administrado, com uma seringa e agulha, um medicamento. A médica alega serem vitaminas e diz que o doutor chefe do tratamento vai gostar de conhecê-lo.

Nos dias seguintes, o rapaz é levado a uma sala de cinema, que, de acordo com o próprio, seria “bem diferente das que ele já conhecia”. Alex fica preso em uma cadeira na primeira fileira, com diversos cabos presos em sua cabeça e suas pálpebras presas a ganchos, os quais o impedem de fechar os olhos. Ao seu lado, há outro médico, que está administrando doses constantes de colírio em seus olhos.

No fundo do cinema, há diversas máquinas de monitoramento, além de um grupo de médicos com cadernos e canetas em mãos. O tratamento demonstra-se ainda em fase de pesquisa, objetivando compreender como ele funciona aos que são submetidos a ele. O médico chefe ainda ressalta que a sensação de mal-estar que os pacientes sentem com o tratamento assemelha-se à sensação de morrer, e que é uma reação às “vitaminas” que o rapaz recebe todas as manhãs, antes da exposição aos filmes.

Quanto a estes, os primeiros seguem uma questão visual muito similar às demais cenas de violência do filme, exceto pela falta de melodia que compõem as cenas nas quais, por exemplo, Alex e sua gangue brigam com outro grupo.

Os filmes que o rapaz é obrigado a ver – muito parecidos ao estilo de *Hollywood*, principalmente pela violência, conforme Alex também menciona – possuem uma realidade sonora muito grande. Além dessas películas, há trechos de um documentário real, cortes de *Triunfo da vontade*, da cineasta Leni Riefenstahl, além de filmes com estupro e agressões, bem como uma propaganda nazista de 1935. .

Após completar as duas semanas de tratamento do Método Ludovico, o rapaz recebe sua liberdade, porém antes deve fazer uma apresentação para demonstrar a real funcionalidade do Método.

Então, o Ministro reúne a imprensa e inúmeras pessoas para testemunhar sua “cura”. Em um largo salão, pode-se observar que há uma plateia organizada de frente para um palco, momento em que, ao fundo, entra a jovem cobaia do teste.

Figura 5 – Método do Tratamento Ludovico e apresentação dos resultados.⁷⁹



Fonte: Cenas extraídas do filme Laranja Mecânica.

O Ministro do Exterior é o primeiro a se pronunciar, elucidando sobre o ilustre e incrível momento que a plateia vai presenciar. Ele fala que o jovem ali presente agora está apto a voltar à sociedade por estar completamente curado da violência, realizando ainda um adendo de que o rapaz não se encontrava violentado ou mal alimentado, e de que não fora submetido a nenhum tipo de hipnose.

Na sequência de sua fala, o Ministro também aproveita para realizar uma crítica ao sistema carcerário, discorrendo que aquele jovem delinquente teria uma punição “não construtiva” durante os dois anos que seria encarcerado e que não surtiria resultados, mas sim despesas ao governo. Agora, de maneira “prática e rápida”, estava “curado”, pois no sistema prisional tradicional, não haveria contribuição para que

⁷⁹ Tempo: 01:11:16 – até – 01:26:36.

o jovem buscasse se redimir de suas atitudes e o vício que ele já possuía somente se reforçaria, além de aprender novos, naquele espaço.

Neste momento, o foco da câmera volta-se para o guarda prisional que acompanhou Alex desde o início do seu cárcere, expressando sua desaprovação através de sua expressão facial, ao ouvir os argumentos do Ministro.

Durante o discurso, o Ministro ainda faz referência ao seu partido, o qual havia prometido “limpar as ruas da violência para o cidadão de bem”, sendo que, agora, estava a mais um passo de cumprir a promessa, frisando que os problemas relacionados à criminalidade eram coisas do passado. O espetáculo para demonstrar a eficácia do curado é iniciado após uma salva de palmas.

Para demonstrar a efetividade da cura, Alex vai para o palco, onde há luzes fortes em sua direção. Um homem desconhecido entra em cena e chega perto dele. Suas primeiras atitudes são ofender o jovem, que busca não revidar, mesmo demonstrando-se não contente com a situação, apenas explicando não ter nada contra o sujeito.

A seguir, Alex é agredido fisicamente, beliscado, empurrado e xingado, caindo no chão. O homem coloca o pé no peito de Alex e pede para que o jovem revide, mas, assim que cai ao chão, o jovem começa a ter enjoos e náuseas (como as vistas durante o tratamento), evitando que responda à agressão.

Ainda no chão, Alex implora para levantar-se, quando o homem diz que somente vai deixar que o rapaz se levante após lamber a sola de seu sapato. Novamente, a câmera dá foco no rosto do guarda, o qual, ao ver o jovem sendo agredido e humilhado, esboça uma expressão de aprovação. O jovem, em desespero, conforme narrado por ele mesmo, coloca sua língua para fora e lambe a sola do sapato.

A sensação de morte causada pelo tratamento e como ela age no paciente se torna mais elucidativa, coibindo qualquer reação de Alex diante de qualquer situação que ele compreenda como violenta⁸⁰. A câmera volta a apresentar a reação do público presente, ao ver tal cena, alguns sorriem com a felicidade da eficácia do tratamento e outros em choque com a reação do rapaz.

A seguir, Alex é submetido a um segundo teste, quando entra uma mulher seminua no palco. Todos os homens que estão na plateia demonstram sentir algo ao ver a jovem quase nua, até mesmo o padre.

⁸⁰ Trata-se de uma problemática fortíssima para Alex, uma vez que, ao longo da trama, compreende-se que tudo que o rapaz sente como prazeroso está associado de alguma maneira à violência.

Ela caminha lentamente na direção de Alex, o qual esboça feições de desejo, ao ver a mulher seminua, mencionando a vontade dele de "possuí-la ali mesmo". Mas assim que ele estende as mãos em direção aos seios da jovem, é novamente interrompido pelo enjoo que o deixa imóvel e sem reação.

Novamente, se vê a reação do público e observa-se a felicidade do Ministro, junto dos seus aliados políticos, com a eficácia alcançada com o tratamento (no caso, a não reação de Alex às situações que o próprio jovem julga como violentas).

Com o fim da apresentação, o Ministro levanta-se, bate palmas e sorri constantemente, a plateia o acompanha nas palmas. Então, o governante pergunta a Alex se agora ele sentia-se melhor. O jovem responde que sim, e logo em seguida indaga se conseguiu sair-se bem. O Ministro lhe dá os parabéns e diz que ele se saiu muito bem, voltando-se para a plateia e explicando que, de maneira simples, o tratamento consiste em "empurrar para o bem quando pensasse no mal". Todas as vezes, , em que Alex tiver a intenção de agir com violência ou sentir algo violento, o enjoo e o desconforto físico irão atacá-lo, imediatamente, coibindo-o de movimentar-se.

O padre da penitenciária intervém durante o discurso, explicando que o jovem não havia sido "curado", pois não existia ali, por parte do rapaz, uma real intenção em tornar-se uma pessoa melhor, e que o tratamento também infringiu o livre arbítrio dele, citando que, mesmo que o jovem deixasse de ser um malfeitor, ele também deixaria de ser uma criatura de Deus, pois não teria mais a opção de ter escolhas morais.

O Ministro o responde, afirmando que isto era apenas uma sutileza, pois não deveriam e nem estavam preocupados com dilemas éticos, mas sim em reduzir a violência a todo custo, acabando com a superlotação dos presídios. Ao terminar de falar, com conteúdo simplista, as outras pessoas que estão no salão ovacionam a fala do oficial, demonstrando concordância com o discurso.

O Ministro ainda elucida ao padre que os detentos a serem submetidos ao tratamento seriam os verdadeiros novos cristãos, sem desejo ou capacidade de realizar atos violentos, de acordo com ele, "oferecendo a outra face". A apresentação termina com a seguinte frase do governante: "o importante é que funciona!", ao que, novamente, é aplaudido. Assim, Alex ganha sua liberdade, no dia seguinte.

Logo que o rapaz sai da prisão, ele vai diretamente para sua antiga casa, chegando sem avisar os pais. Ao ver que seus pertences não estão mais ali e que outro jovem mora agora em seu quarto, o jovem fica choca-se.

Os pais de Alex estão sentados junto do rapaz na sala, todos estão lendo jornais, enquanto ouvem música. Nas capas dos jornais, a manchete é que “o rapaz assassino foi libertado graças a um tratamento novo do governo”.

Os pais demonstram não acreditarem que o jovem tenha mudado, agindo com receio frente a ele e alertando-o de que ele não possuía mais bens por conta de uma nova lei que confiscava os pertences dos presos, a fim de indenizar as vítimas. Eles informam também que não poderia voltar para o quarto, pois o outro rapaz já havia o alugado por vários meses. Com isto, Alex sai da residência extremamente magoado e pensa em suicidar-se.

Figura 6 – Alex reencontra velhos conhecidos.⁸¹



Fonte: Cenas extraídas do filme *Laranja Mecânica* (1971).

A primeira pessoa com a qual Alex se encontra é o idoso que forá espancado pela gangue logo no início do filme. O homem chega para pedir uns trocados e o jovem o reconhece. Ele tenta esquivar-se, mas o efeito do tratamento impede-o de fugir, acabando por ser segurado pelas costas pelo homem e os enjoos começam a atacá-lo.

Então, um grupo de moradores de rua, que estão próximos ao local, vão para cima de Alex, a fim de vingar seu amigo. O rapaz explica em sua narrativa o que está

⁸¹Tempo: 01:35:42 – até – 01:42:35

vivendo no momento. Durante a agressão, pode-se ver as feições de ódio dos idosos durante o ato.

Logo, dois policiais chegam e acabam com o tumulto em volta do jovem, nesse momento é possível ver quem são os agentes da lei que vem para salvar Alex.

Os policiais, na verdade, são dois dos antigos amigos e membros da gangue de Alex: Dim e Georgie. Eles ficam surpresos, bem como Alex, pelo encontro não combinado. Os antigos amigos pedem ao rapaz que não se assuste e que acredite no que está vendo, pois são apenas dois jovens, em idade de trabalhar, que escolheram a polícia. Então, eles o colocam dentro de um furgão e o levam para uma cidade do interior.

Ao chegar ao local, os policiais alertam o rapaz que vão ajudá-lo a não recair novamente para a violência. Alex explica que está ciente da agressividade, enquanto os jovens policiais alertam já saberem sobre isto e que apenas vão garantir que ele se mantenha dentro das regras. O rapaz recorre ao passado, às memórias de seus colegas, falando para lembrarem-se dos velhos tempos; eles dizem não se recordar muito bem, mas claramente estão mentindo. Então ali mesmo, ele é agredido pelos policiais, torturado e quase afogado dentro de uma caixa com água, sendo forçado a ficar com o rosto submerso. A seguir, é deixado sozinho no local.

A cena muda e uma forte chuva começa a cair, enquanto o jovem caminha cambaleando por uma estrada de chão, reclamando de sua situação. Pode-se observar na cena que o jovem está de volta à casa invadida por ele e sua gangue, logo no início do filme, onde residiam o escritor e sua esposa. Ele então rasteja até a porta da residência, a fim de pedir ajuda.

A cena muda novamente, para dentro da casa já conhecida pelos espectadores, porém agora com mudanças. Se vê o escritor sentado em uma cadeira de rodas, frente à sua mesa onde, na primeira parte do filme, se via sua esposa sentada, agora se encontra um homem forte, fazendo exercícios físicos. A campainha toca inúmeras vezes, e este homem vai abrir a porta. Alex cai instantaneamente para dentro da residência, encharcado de água e de sangue e é carregado no colo.

Então, Alex entra em choque quando percebe onde havia ido pedir socorro: a mesma casa na qual havia cometido as atrocidades antes de sua “cura”. Pela primeira vez, é mencionado diretamente o nome do escritor, Frank, o qual questiona o que havia acontecido ao rapaz para estar naquele estado.

Alex tranquiliza-se ao lembrar que na noite na qual invadiu a casa do escritor, ele e sua gangue estavam protegidos por máscaras, o que fazia com que não fosse reconhecido. Frank, contudo, alega conhecer o jovem, enquanto faz uma expressão confusa, afirmando que o reconhece do jornal, como ele próprio diz, “a pobre vítima do terrível método”.

O escritor demonstra solidariedade com Alex, falando que ele havia acabado aquela noite, ali, em sua casa, por alguma providência divina. Frank pede para que Julian, o outro homem presente na casa, prepare um banho e algo para o jovem comer. Alex agradece o escritor que fica extasiado pela presença do rapaz submetido ao tratamento em sua casa, enquanto ele liga para alguns amigos.

Durante a ligação, a situação é explicada: o governo está contratando jovens violentos para trabalharem na polícia e, em contrapartida, utiliza-se de técnicas destrutivas de condicionamento para os vistos como transgressores. Frank cita já ter visto algo semelhante ocorrer em outras partes do mundo e diz que isso seria apenas o início, para que regimes totalitários consigam se instaurar totalmente no poder, expondo, também, que a tradição da liberdade deve ser mantida, e que de acordo com sua opinião, era seu dever “guiar” e liderar a população, população esta que troca sua liberdade por um pouco de paz.

O escritor, então, após desligar o telefone e esperar seus amigos irem até sua casa, escuta Alex no seu banho cantando “*Singin’ in the rain*”, mesma música entoada por ele durante a invasão à casa, enquanto o escritor parece estar tendo reações similares às de Alex com a violência.

Essas sequências buscam afirmar ainda mais uma concepção de que nenhum personagem na trama, independentemente de sua posição social ou serviço, acredita que a violência é a resposta para os problemas, seja através da violência física ou da psicológica.

5.6 O FIM DO JOVEM ALEX - 01:58:19

Após Frank se recordar do ocorrido na noite fatídica do ataque de Alex e sua gangue à sua residência, o escritor e seus outros amigos, um casal que demonstra-se simpatizante com as ideologias do escritor, drogam Alex e o sequestram, levando-o para outra casa.

A cena inicia com o jovem deitado em uma cama, recobrando a consciência aos poucos, explicando que está com fortes náuseas e não sabe o motivo, até perceber que, do chão, ouvia-se a nona sinfonia de Beethoven. É essa música causa o mesmo efeito em Alex de quando ele tenta realizar algum ato de violência, pois mesmo sendo a sua sinfonia favorita, isto não impediu os médicos de a utilizarem durante o tratamento.

O jovem, em desespero, tapa os ouvidos com as mãos e começa a gritar, pedindo, desesperadamente, que parem a música. Trancado neste quarto desconhecido e sozinho, o rapaz é torturado pela melodia. Enquanto isso, no andar inferior, se pode ver Frank junto de seus amigos, ao lado de gigantescas caixas de som que fazem com que a música ecoe pela casa.

A expressão facial do escritor é de extremo prazer ao ouvir os gritos de agonia do seu antigo agressor, sendo uma vingança ótima para ele. O jovem começa a bater com a cabeça no chão, quando visualiza, no fundo do quarto, uma janela. Sem pensar duas vezes, ele tem certeza de que o suicídio seria melhor que tal tortura. Assim, o jovem se lança pela janela do quarto com as mãos nos ouvidos. Pode-se escutar o grito dele e, em seguida, a escuridão tomando conta da cena.

Descobre-se que a tentativa de suicídio cometida por Alex falhou, mas deixou o jovem em coma e com diversas fraturas. Não é explicado ao público por quanto tempo ele fica em coma.

Logo, inúmeras folhas de jornal são apresentadas, todas elas com um tom diferente, para noticiar sobre a tentativa do rapaz de tirar sua própria vida. As mídias que antes chamavam Alex nas primeiras páginas de monstro e assassino, o tornaram uma vítima, culpabilizando o governo que o submeteu ao tratamento.

O jovem consegue recuperar-se do coma, os pais do garoto vão visitá-lo no hospital. Alex questiona o que eles estão fazendo ali e o seu pai responde que havia visto nas notícias que seu filho havia sofrido muito, desde o momento que foi preso, e que os jornais falavam que ele era uma vítima do sistema e por causa do que o sistema havia feito com ele, Alex tentou se suicidar.

O pai também toma parte da culpa pelo ocorrido ao filho, afirmando que não deveria ter expulsado o garoto de casa. Alex diz para que eles se sintam culpados mesmo, que saiam dali e não voltem mais.

A cena muda e se vê uma médica empurrando um carrinho, ao longo do corredor do hospital. Ela explica que é a psiquiatra de Alex, estando ali para fazer alguns

testes para ver se ele está se recuperando. Ela apresenta algumas figuras desenhadas, nas quais o jovem deve dar uma resposta ao que está apresentado na imagem com a primeira coisa que vier à sua mente. Em todas as figuras, Alex assume um tom mais violento com suas respostas, não sofrendo as náuseas de antes. A médica felicita Alex por todas suas respostas, quando o jovem a questiona se teria ido bem durante o teste, ela lhe responde que sim, e que em breve estaria apto a receber alta do hospital.

Alex indaga a médica sobre um sonho recorrente que ele alega estar tendo, desde que estava em coma, querendo saber se isto era um efeito colateral do estado em que se encontrava. Ele menciona sonhar com diversas pessoas colocando as mãos em sua boca, mexendo, como ele mesmo diz, diretamente no cérebro dele. A médica muda de assunto, repentinamente, e sorri, deixando em aberto se o rapaz realmente só sonhou com esses acontecimentos ou se sofreu alguma cirurgia cerebral durante o coma.

Alex também recebe a visita do Ministro do Interior, que havia enviado o jovem para o tratamento e que se gabou da efetividade da “cura” da violência. Este pergunta a Alex como ele estava se sentindo e pede aos médicos da sala que o deixem conversar a sós com o jovem.

O político explica que sempre esteve observando de longe qual era a situação na qual ele se encontrava no hospital, complementando que seu governo assumia, em parte, a culpa pelos fatos ocorridos a ele, na realidade, a intenção era ajudá-lo, porém antes estavam seguindo recomendações erradas, e um inquérito iria apontar os verdadeiros responsáveis por isso.

O governante também fala sobre as pessoas que queriam fazer mal a Alex, ou seja, o escritor e seus amigos, explicando ao garoto que estes queriam utilizá-lo para fins políticos, desejando matar o jovem e pôr a culpa no governo atual. O Ministro procura tranquilizar Alex, afirmando que não havia o que temer, pois o escritor e os seus amigos já haviam sido presos, e o governo estava cuidando dos interesses do rapaz e continuaria fazendo isso após a sua saída do hospital, oferecendo, inclusive, um emprego e um bom salário a ele.

É então explicado que as autoridades haviam perdido muita popularidade após os eventos ocorridos com Alex, principalmente, pelos escândalos na mídia. O Ministro relata que a mídia havia emitido muitas opiniões desfavoráveis ao governo, mas que as estas estavam em constante modificação, e que é neste exato ponto que precisava

da ajuda de Alex, informando que somente com o jovem ao lado da administração poderiam mudar as opiniões. O rapaz sorri com a frase e em seguida espera o Ministro levar uma colher de alimento à sua boca, quando aceita o compromisso.

Figura 7 – Alex é torturado, tenta suicidar-se, na sequência recupera-se em um hospital e sente-se “curado”.⁸²



Fonte: Cenas extraídas do filme *Laranja Mecânica* (1971).

Na sequência, o governante presenteia Alex com inúmeras flores, além de dar ao garoto um novo aparelho de som em troca de sua ajuda. Assim que estes presentes entram no quarto, um grande grupo de jornalistas os seguem, com suas câmeras prontas para tirar fotos. O Ministro posiciona-se ao lado de Alex, o qual, com o polegar erguido, faz um sinal de positivo para as fotos, demonstrando apoiar o político.

Enquanto isso, uma sinfonia toca ao fundo, e o jovem se encontra feliz e animado com todo o ocorrido, entrando em êxtase com o momento. Alex se imagina deitado nu, na neve, com uma mulher, que tenta empurrá-lo para longe conforme ele a puxa para perto dele, enquanto várias pessoas vestidas com traje de gala batem palma, ao ver o que está acontecendo. Por fim, ouvimos a última frase de Alex: “eu estava curado mesmo!”.

Então, sobem os créditos, ao que se escuta, novamente, a música “*Singin’ in the rain*”, mas na versão do filme com o mesmo título de 1952.

⁸² Tempo: 02:00:03 – até – 02:13:48.

Alex, desse modo, demonstra que não está mais sob os efeitos do tratamento a que fora submetido, conseguindo “curar-se” dos enjoos. Dessa forma, pode-se imaginar livremente qual será o futuro do rapaz, se ele realmente foi curado, se mudou, se o governo manteve a ajuda a ele e qual poderia ter sido o fim daqueles eventos.

6 DEBATE SOBRE AS SEQUÊNCIAS

As sequências selecionadas e extraídas do filme *Laranja mecânica* (1971), as quais serão apresentadas no presente capítulo, seguem quesitos como: a escolha pessoal do autor e os cortes em que se podem verificar relações da narrativa histórica junto à narrativa cinematográfica, que compõem o filme. As cenas que serão debatidas aqui possuem conteúdo suficiente, tanto visualmente, quanto em suas falas, para que se possa realizar a comparação entre a narrativa cinematográfica⁸³ e a conjuntura histórica e social do período de sua produção⁸⁴.

O capítulo anterior expôs a obra como um todo, utilizando-se dos termos técnicos abordados nos capítulos referentes à metodologia empregada pelo trabalho. Algumas cenas do filme, através do presente debate, expressaram questões históricas do período, mas não são tratadas diretamente na fala dos personagens. É importante adiantar, concordando com Padrós, que:

o período posterior à Segunda Guerra Mundial foi marcado pela reconstrução da europeia e japonesa, pela Guerra Fria, pela descolonização e pela internacionalização da hegemonia americana. Denominados de anos gloriosos ou de idade de ouro, o fato é que os primeiros trinta anos do pós-guerra constituíram uma era única na história contemporânea (PADRÓS, 2000, p. 229).

As primeiras cenas e sequências da trama buscam, sem sombra de dúvidas, criar uma ordem e uma lógica para a compreensão e a explicação de uma trama cinematográfica. São apresentadas aos espectadores as informações da trama, referentes a questões como: onde se está/onde os personagens estão, quem se vai acompanhar ao longo da trama, podendo haver ou não, algum personagem que represente a realidade que se está vendo e por fim, a delimitação de quem é o ou quem são os personagens principais para que se situe o espectador na realidade visível em tela, junto a dados visuais e falas dos personagens.

As primeiras sequências, assim, são as mais importantes para a compreensão da sociedade que se vai conhecer na trama, bem como as relações que Alex, o personagem principal, tem com a sociedade e com outros indivíduos ao longo do filme.

Como abordado anteriormente, a instabilidade política e os confrontos entre as potências mundiais da época davam o tom para que o sentimento de que alguma

⁸³ A trama do filme, bem como tudo que compõe a linguagem cinematográfica.

⁸⁴ Eventos históricos e sociais ocorridos na década de 1960, ou em anos anteriores ou posteriores, que possam, em algum grau, ter influenciado na produção da trama dirigida por Stanley Kubrick.

destruição ocorreria mais cedo ou tarde, principalmente dados os eventos do século XX.

Laranja mecânica (1971) demonstra não se basear nas concepções de uma destruição social acarretada por algum confronto entre países, inclusive nem são mencionadas tais questões na trama, fora a alusão do senhor bêbado sobre “homens no espaço”, que pode-se compreender como uma referência direta a um futuro remoto, excetuando-se a viagem à lua, ocorrida em 1969, antes do lançamento do filme, mas depois do lançamento do livro.

Através da análise histórica, se pode observar que Stanley Kubrick utiliza-se da realidade social do período, o qual o historiador Eric Hobsbawm classifica como “Era de Ouro”, que são os momentos vividos na Europa e Estados Unidos no Pós-Guerra, mas que demonstram as fragilidades que este já encontrava em 1971.

Através dos cenários, das roupas, das atitudes e da formulação dos personagens, encontram-se dados sobre uma distopia baseada na realidade liberal, que buscava demonstrar-se positiva quanto aos avanços tecnológicos.

O diretor do filme, no entanto, utiliza-se da trama escrita por Anthony Burgess, tomando liberdade narrativa cinematográfica para adaptar a obra, tanto esteticamente para o seu tempo de produção quanto para as mudanças narrativas que existem entre ler um livro e assistir a um filme.

Quanto às questões referentes à conjuntura histórica, inicialmente, deve-se compreender que ambas as guerras mundiais, em especial a Segunda Guerra, gerou e transformou diversas questões, suscitando novos debates em nível mundial. Econômica e culturalmente deve-se compreender que esse período histórico é aquele em que os Estados Unidos conseguiram expandir-se mundialmente no quesito, com seus produtos televisivos, tecnológicos, cinematográficos, literários etc., e no seu quesito econômico, com sua moeda, o dólar, o qual passou a ter valor referencial nas economias de outros países.

Porém este sonho da hegemonia estadunidense não foi um sucesso. Os países latinos, principalmente através de suas juventudes e os grupos de esquerda e guerrilheiros, não aceitaram a expansão norte-americana tão facilmente. Pode-se destacar, aqui, uma revolução importantíssima para a América Latina e a desestruturação dos planos americanos, que foi a Revolução Cubana, de 1959, liderada pelos jovens Fidel Castro e Ernesto “Che” Guevara.

A Revolução Cubana, vitoriosa em sua ilha, próxima aos Estados Unidos, foi marcante para a História da América Latina como um todo. Com os seus “inimigos”, os comunistas, cada vez mais perto de suas casas, os Estados Unidos buscaram revidar, não desistindo de tentar recuperar a ilha. Por exemplo, o ataque à Baía dos Porcos, em Cuba, evento televisionado, no qual muitos americanos viram os acontecimentos iniciarem e acabarem na derrota das tropas estadunidenses.

Não somente a derrota preocupava os Estados Unidos e o presidente John F. Kennedy, mas também o alerta de que Cuba portaria mísseis nucleares cedidos pela União Soviética. Essas informações desencadearam, cada vez mais, a tensão entre esses dois grupos, fora a mídia e a sociedade como um todo, que confabulavam que uma guerra nuclear poderia iniciar-se, mais cedo ou mais tarde⁸⁵. Assim, como Hobsbawm aponta em seu texto, por mais que não tenha ocorrido de fato tal conflito, ele tornou-se uma possibilidade diária.

Com o tempo, a Europa conseguiu reerguer-se, buscando qualificar cada vez mais a mão de obra de seus trabalhadores. Os países envolvidos na Segunda Guerra conseguiram reerguer-se especialmente por terem se submetido aos investimentos predatórios realizados pelos Estados Unidos.

Esses investimentos, bem como as reivindicações dos trabalhadores, a longo prazo, auxiliaram a gerar melhores condições salariais, mas não de trabalho. O fordismo⁸⁶ foi um dos pilares dessas mudanças econômicas, sendo a base para o chamado Estado de bem-estar social, gerando demandas de maquinaria e de capital, em países da Europa, incluindo a Inglaterra. (PADRÓS, 2000, p. 236)

No que diz respeito à organização do trabalho, a fim de explicar o crescimento do Pós-Guerra, o que predominou na reconstrução do período foi a expansão do sistema americano de reestruturação produtiva do capitalismo, conhecido como fordismo. A base de concepção para esse modelo era o de tornar os trabalhadores em consumidores de produtos até então inacessíveis, através do aumento salarial, deste modo, criando uma sensação de que a melhoria material esvaziava as pressões sociais (PADRÓS, 2000, p. 237).

⁸⁵ Tais tensões podem ser refletidas, conforme já citado, como sendo um dos motores para a concepção das distopias, a partir do século XX.

⁸⁶ O fordismo é baseado no modelo produtivo criado por Henry Ford, o qual acelerava os modos de produção de seus automóveis, colocando trabalhadores parados frente a uma longa esteira. Nela, o automóvel que seria construído ia ganhando forma a cada setor cruzado.

Laranja mecânica (1971) já buscava realizar uma analogia quanto ao período no qual ele foi concebido. Em reflexão, a “laranja” é uma referência ao que é natural, algo ainda não modificado pelo homem, além de cada laranja ser diferente, mesmo originando-se da mesma árvore. Já a “mecânica” vem a ser uma analogia das intervenções produzidas pelos seres humanos, não sendo algo natural. Pode-se compreender, então, esse sentido mecânico do título como uma alusão às mudanças econômicas, tecnológicas, sociais e, até mesmo, naturais que os seres humanos tendem a realizar sobre a natureza como um todo. Os sinônimos de “evolução” para o período eram baseados nessa concepção. A ideologia de progresso dominante tinha como certo que o crescente domínio da natureza pelo homem era a mesma medida do avanço da humanidade (HOBSBAWM, 1995, p. 257).

No livro especial de cinquenta anos da obra *Laranja mecânica* (2012), Anthony Burgess falou brevemente onde ouviu a primeira vez o termo. Alegou ter sido em um bar em Londres, onde rotineiramente os operários das fábricas locais reuniam-se para beber após o expediente. Um dia, ele escutou a expressão, uma gíria, ter sido utilizada por um destes homens, “tão estranho quanto uma laranja mecânica”. Anthony Burgess diz não ter dado muita atenção para a palavra, a não ser pelo fato dela soar de maneira engraçada para ele, mas ao terminar a trama de *Laranja mecânica* não pensou em outro título a não ser a gíria⁸⁷.

O nome da obra literária, também, está ligado ao personagem principal e a todo o tratamento a que este vai ser submetido na trama. Transformou-se o rapaz, alterando um processo natural de compreensão e assimilação de seus erros, mudanças de atos e de ideologias, que geralmente ocorrem ao longo do tempo, sendo único para cada ser humano, em algo mecânico, prático e rápido, tal qual a necessidade da época, como os modelos de produção.

Não há como negar a associação das influências do capital na trama do filme *Laranja mecânica* (1971), demonstrando aquela sociedade não ser acometida por outro mal a não ser este. As mazelas geradas pelo capital são um fator presente em diversas tramas de obras distópicas, muitas vezes, declarando que os problemas das sociedades são causados, ou foram, pelos sistemas econômicos predatórios do capitalismo, através da acumulação de riqueza nas mãos de poucos e o esgotamento dos recursos naturais, bem como governos autoritários.

⁸⁷ BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Ed. comemorativa de 50 anos (2012).

A obra cinematográfica, objeto de pesquisa da presente dissertação, demonstra em sua narrativa uma distopia, quase que inteiramente baseada nessas concepções econômicas vigentes do período. A trama pode ser compreendida como uma contra análise da utopia vendida como a “Era de Ouro”. Como já mencionado, em *Laranja mecânica* (1971) não visualiza-se uma sociedade destruída por alguma guerra ou com falta de algum recurso natural, mas sim por um capitalismo e um governo que busca vender-se como democrático, mas não é.

A “Era de Ouro” tem sua duração de aproximadamente trinta anos, iniciando com o Pós-Guerra e com o seu término próximo aos anos 1970, conforme historiadores, como Eric Hobsbawm. Assim, pode-se compreender melhor os conceitos visuais adotados por Stanley Kubrick em sua obra, bem como os motivos pelo qual ela é diferente das demais manifestações artísticas da época, mantendo sua narrativa atual.

Iniciando pelas informações acerca da sociedade ali demonstrada, sobretudo na sequência dos primeiros momentos do filme, mais precisamente quando Alex locomove-se para sua casa. Interessa observar, mais minuciosamente, o lixo espalhado desde a praça em que ele passa até o *hall* de entrada do prédio onde ele reside

É importante voltar-se ao contexto histórico descrito por Padrós:

O período posterior à Segunda Guerra Mundial foi marcado pela reconstrução europeia e japonesa, pela Guerra Fria, pela descolonização e pela internacionalização da hegemonia americana. Mas foi, também, um período de enorme crescimento produtivo nos países desenvolvidos (2000, p. 229).

A trama apresentada na sociedade, como já mencionado, não demonstra ter sofrido com uma guerra ou algo do gênero, apresentando-se muito mais “evoluída” para algumas questões, como por exemplo, a opção de utilização de tratamentos ao cárcere.

Economicamente, observa-se que Alex e sua família não são ricos, mas também não são pobres, contrapondo-os aos moradores de rua, pois apesar de possuírem um apartamento pequeno, da classe trabalhadora, tem diversos aparelhos modernos em casa. O local onde o rapaz reside é um conjunto habitacional, com arquitetura moderna, principalmente, composta por concreto e por metal, bem iluminados.

A criação desses conjuntos habitacionais, voltados aos trabalhadores urbanos, possui uma forte relevância no século XX, especialmente na década de 1960, como indica Padrós:

Em matéria de moradia, o Estado congelou e fiscalizou os valores dos aluguéis (França, Inglaterra, Alemanha) e desenvolveu programas de construção de moradias populares em áreas destruídas pela guerra, de construção muito antiga ou pressionadas pelo crescimento demográfico (2000, p. 255).

Pode-se, assim, refletir mais sobre o *status* social no qual vivem Alex e seus pais, baseados em trabalhadores que viviam sob os modelos econômicos aplicados, principalmente, na Europa, após a Segunda Guerra Mundial. Estes modelos eram difundidos junto aos projetos de bem-estar social aplicados pelos sociais-democratas europeus, a fim de desenvolver uma “humanização do capitalismo”⁸⁸, visto também como uma proteção contra os fascismos.

A concepção dessa suposta humanização do capital parte de uma visão de que todos os trabalhadores são consumidores em potencial, aumentando então as possibilidades aquisitivas dessa classe social, os quais, conseqüentemente, com seus ganhos materiais, para maior conforto e de usabilidade nos afazeres domésticos, esta iria perder as ideologias de classe e não se voltaria contra o sistema.

Como já mencionado, um detalhe que chama a atenção nos minutos iniciais do filme é a quantidade de lixo que se encontra espalhado no chão, onde antes seria uma praça para o convívio social dos moradores dos conjuntos habitacionais. Ao se observar, ao longo da caminhada de Alex, conclui-se que não há somente papéis e garrafas jogados ali, mas também há móveis antigos abandonados, tornando o local muito similar a uma área de depósito de lixo. Somando-se ao que já afirmou Padrós, anteriormente, o historiador Eric Hobsbawm trata um pouco mais sobre as moradias para os trabalhadores:

As autoridades no Oriente e Ocidente também descobriram que se podia usar métodos industriais para construir rapidamente conjuntos habitacionais baratos, enchendo os arredores das cidades de prédios de apartamentos visivelmente ameaçadores, a década de 1960 provavelmente ficará como a mais desastrosa na história da urbanização humana (1995, p. 157).

Alex não se demonstra incomodado com todo o lixo apresentado no cenário, onde ele caminha tranquilamente, assobiando e, inclusive, chutando algumas garrafas, ao longo do percurso. Ao chegar no *hall* de entrada de seu apartamento, a situação exterior demonstra-se igual ao interior, com um elevador quebrado, pichações nas

⁸⁸ Estas questões são melhor abordadas no capítulo referente ao assunto, no artigo do historiador Enrique Serra Padrós, “Capitalismo, prosperidade e Estado de bem-estar social” (2000).

paredes, lixo extraviado pelo chão e um sutiã preso no corrimão das escadas, no sentido dado por Hobsbawm:

Mal se notava ainda um subproduto dessa extraordinária explosão (de consumo), embora em retrospecto ele já parecesse ameaçador: a poluição e deterioração ecológica (1995, p. 257).

O filme de Stanley Kubrick não busca realizar uma crítica ecológica direta na trama, sendo esse o trecho em que mais se pode notar este descaso com o espaço público. Outras obras produzidas no século XX, principalmente a partir de 1970, já apresentavam distopias ou apocalipses gerados pela exploração indevida dos recursos naturais e a poluição⁸⁹.

As pichações feitas por cima da fachada, que continham desenhos de homens trabalhando, demonstra que, primariamente, o complexo habitacional era para esses grupos sociais, com aquela imagem original de um provável exemplo para a época em que foi pintada na trama. Mas a pichação, que é o que mais chama a atenção, por estender-se pela parede toda, busca “atualizar” a imagem para a realidade na qual o enredo do filme se desenvolve, pois supostamente não haveria respeito, somente desordem e depredação.

Deve-se lembrar de que este período da década de 1960 também compreendeu um grande avanço tecnológico e econômico para países como os Estados Unidos, Inglaterra, França, dentre outros, com a disponibilização de produtos para facilitar trabalhos diários. Sendo produzidos e atualizados constantemente, tornavam-se obsoletos muito rapidamente. Também havia a possibilidade econômica de compra, expressando o consumismo. Isto é traduzido na trama através do lixo que se encontra jogado na praça, somando-se à normalidade com a qual o personagem principal tem em relação ao local. Pode-se interpretar que o rapaz se criou em meio àquela realidade.

A quantidade de plástico visível no filme, distribuído entre objetos e figurinos, faz menção a esse produto revolucionário que surgiu no entre guerras, sendo predominante em diversos itens da trama. Segundo Hobsbawm,

alguns produtos revolucionários, como os materiais sintéticos conhecidos como “plástico”, haviam sido desenvolvidos no período entre guerras, ou até

⁸⁹ Obras como *Mad Max*, de 1979, a qual a crise de combustíveis fósseis vai levando pouco a pouco a sociedade à destruição.

começado a entrar em produção comercial, como o náilon (1935), poliestireno e polietileno (1995, p. 260).

A sociedade ocidental⁹⁰ do fim dos anos 1950 ficou fortemente marcada como individualista e consumista. Uma marca dessa sociedade foi a criação da *pop art*, também referenciada na trama do filme, mais especificamente quando Alex assassina a mulher com a escultura plástica em formato peniano.

Na cena em que o rapaz fica por cima da mulher e acerta-a diretamente na face, enquanto esta grita, recebendo um *close-in* em direção à sua boca. Diversos quadros do estilo artístico citado estão espalhados no cômodo, onde ocorre o crime e são apresentados em cortes rápidos. Para Padrós,

a *pop art* foi a grande representação plástica dos anos gloriosos, mostrando o efeito da massificação e a mercantilização de tudo através da transformação de ícones em produtos de consumo (2000, p. 246-247).

Outra continuação que apresenta essas relações da realidade histórica encontra-se na fala do homem bêbado debaixo da ponte, antes de Alex e seu grupo o agredirem. Na cena, o idoso fala algo interessante e que busca exemplificar mais ainda aquele contexto. Ao mencionar que os homens não se preocupam mais com as leis mundanas, somente com os homens no espaço, demonstra-se que esse seria o motivo da problemática daquela sociedade.

Nesta mesma época, a década de 1960, tal como apresenta outra obra do diretor, *2001: uma odisseia no espaço* (1968), a chamada corrida espacial era um tema em voga e presente nas discussões, tanto academicamente quanto nos espaços residenciais, a ideia de um humano fora da terra demonstrava-se anteriormente loucura, mas tornava-se cada vez mais possível.

O governo vigente na trama não é um governo totalitarista, como já mencionado anteriormente, na entrevista de Stanley Kubrick, devendo-se ater à maneira com a qual a autoridade busca não demonstrar esses seus traços.

O Primeiro-Ministro, o diretor do presídio, o agente social de Alex, os médicos, o escritor e os seus amigos, o guarda prisional e os amigos de Alex, os quais, ao fim da trama, tornam-se policiais, demonstram possuir, em maior ou menor grau, aspectos de suas personalidades, parecidas com a de Alex, mas apresentam-se, também, muito mais perigosos, em certos momentos, que o próprio rapaz.

⁹⁰ Em especial países influenciados pelas políticas e ações econômicas dos Estados Unidos.

Pode-se, assim, notar algumas proximidades da conjuntura histórica política da Europa e da Inglaterra (e do Brasil) da década de 1960 e 1970, com a narrativa cinematográfica da obra. Como já citado acima, o Estado de bem-estar social, gerado juntamente ao fordismo e ao Plano Marshall, demonstrou ter fortes efeitos na política.

Com bases em uma atuação de governos sociais-democratas, que pensavam que se não eliminaram as condições do capitalismo, ao menos ajudavam a combater as tensões mais visíveis entre este e os trabalhadores⁹¹ (PADRÓS, 2000, p. 248). Assim, políticas voltadas para tentar introduzir algumas reformas de caráter social foram inseridas nos debates políticos dos países europeus, no Pós-Guerra. Explica-se:

Com este tipo de atuação, defendendo programas de moradia popular, luta contra o desemprego ou pensão para os idosos, consideravam que cumpriam com seu papel (PADRÓS, 2000, p. 248).

Todos os personagens demonstram buscar ou almejar a ordem, coibindo a violência⁹². Mas eles faziam isto justamente através de mais violência. Esse é o fio que relaciona todos os personagens da trama, ou seja, a busca por controlar a violência e as pulsões sexuais, extraindo psicologicamente esse traço de uma pessoa, sem pensar nos efeitos colaterais que isto venha gerar.

O governo do filme é chamado de “linha dura” pelo diretor do presídio. Pode-se interpretar como uma referência ao espectro político da direita⁹³. Nas décadas de 1960 e 1970, foi muito forte o impacto desse tipo de proposta à sociedade, assumida por setores políticos direitistas, mesmo que parcialmente. Assim, se explica o porquê dos conservadores, na Inglaterra, ou da democracia-cristã, na Alemanha, preservarem parte do Estado de bem-estar (PADRÓS, 2000, p. 250).

Isto também elucida os motivos pelo qual Alex torna-se, ao fim da obra, um objeto de manipulação do governo vigente. Anteriormente, na apresentação do rapaz, o Ministro apresenta para a plateia algo que ele chama de “futurista” e que ainda cumpre com os objetivos do seu partido de acabar com a violência, a fim de que o “cidadão de bem” possa circular sem medos durante o dia e a noite.

⁹¹ Neste sentido, tinham razão, pois não modificaram a estrutura econômica, nem a relação de forças existentes (PADRÓS, 2000, p. 248).

⁹² Diferente de Alex, que vê em tudo o que faz traços de violência e gosta de compreender o mundo desta maneira.

⁹³ Podemos refletir mais ainda sobre esta alegação ser referente a direita, graças à dublagem do filme, quando o dublador do personagem do diretor utiliza tal termo para se referir aos novos governantes da sociedade do filme.

Mas isto é somente uma fachada, como demonstra a sua fala junto aos outros políticos que o acompanham na cena, quando afirmam que a popularidade do partido conseguiria mascarar qualquer falha que o tratamento do rapaz demonstrasse.

Os pais de Alex, primeiramente, com a liberdade de seu filho e com as manchetes que utilizavam os termos “assassino” e “culpado” para descrever o rapaz, tomam isto como verdade, e alteram sua opinião após os jornais descreverem o rapaz como “vítima”, demonstrando a importância da mídia para a formulação das opiniões populares.

Enrique Serra Padrós faz uma síntese de quatro itens, nos quais explica algumas ações tomadas pelos governos de direita, na conjuntura histórica do Pós-Guerra até os anos finais da década de 1970, bem como trata sobre o modo como se utilizaram de diversas ações encadeada com foco no “bem-estar”, adotando algumas concepções desta para seu modo de agir na política:

1) assumiu as atividades que não interessavam ao setor privado, mas que eram globalmente importantes; 2) regulou, mediante mecanismos políticos, as relações econômicas entre o capital e o trabalho e compensou os efeitos distributivos do mercado; 3) desempenhou papel econômico, fornecendo serviços e insumos a baixo custo, financiando a atividade privada, realizando obras públicas e capacitando a mão-de-obra; 4) incorporou múltiplos programas sociais (assistência familiar, habitacional, auxílio financeiro, saúde) (2000, p. 250).

Deve-se entender a realidade que é abordada na trama, buscando demonstrar o discurso distópico frente ao discurso utópico vendido pelo capital da época, demonstrando precarização referente aos objetivos citados pelo autor e à corrupção moral de alguns personagens da sociedade de *Laranja mecânica* (1971).

A corrupção moral de referência no trabalho se relaciona aos personagens que se apresentam, ou se demonstram compostos por uma moralidade definida, enquanto Alex é uma figura com uma moralidade já desvirtuada. Mas a partir do momento que Alex é preso, a moralidade de diversos personagens mais velhos, que se apresentam na trama, também entra em conflito.

A corrupção moral, por exemplo, pode ser mais bem compreendida no personagem Frank, o escritor, o qual seria a representação que Stanley Kubrick optou para caracterizar um indivíduo do espectro político da esquerda. Ao encontrar Alex, após este ser agredido pelos policiais, o personagem escritor deseja ajudá-lo pelas

questões sociais e políticas nas quais acredita, mas quando descobre que aquele é seu agressor, não mede esforços para vê-lo sofrer.

Durante a fala de Frank, ao chamar seus aliados para ajudarem Alex, ele demonstra uma sede por um controle mais "totalitário". De acordo com a fala do personagem, este julga que as "pessoas comuns" não sabem proteger sua liberdade, vendendo-a por migalhas, assim necessitando de alguém para guiá-las e proteger sua liberdade.

Essa moralidade corrupta é notada, também, na figura do agente social que fiscaliza Alex. Em sua fala, ele aparenta desejar que o rapaz não estivesse mais cometendo crimes, pois não queria prendê-lo, mas, ao mesmo tempo sabe que o jovem não parou com seus delitos noturnos. Ele ainda finaliza seu alerta assediando o jovem rapaz que está de cueca na cama junto a ele, necessitando tomar um gole de água para se acalmar.

Os amigos e companheiros de Alex, no início da trama, são muito parecidos com o seu líder, em diversos aspectos, sendo que a única diferença é que Alex é levado para prisão, e os outros jovens não. Ao reencontrar esses personagens, ao fim, mesmo que pareça um choque para o espectador, surge a questão de como rapazes que partiram do mesmo ponto no início da trama tomaram caminhos tão distintos. Os jovens alegam que se lembram dos tempos em que viveram na gangue, mas que agora não poderiam mais participar, pois eram dois rapazes na idade de trabalhar e que optaram por um emprego na polícia. Então, se pode compreender que a violência utilizada pelos jovens ainda se mantém ali, porém, justificando manter a ordem e a segurança e promover o bem, ao mesmo tempo que mantiveram seus velhos costumes violentos, porém agora justificados pela sua profissão.

Já Alex, que foi submetido à prisão e ao tratamento, torna-se um dos personagens do filme que foi subjugado em relação ao início da trama, sendo, inclusive, violentado pelos velhos aos quais ele cultivava rancor, como no caso do escritor Frank e de seus amigos, os quais deveriam lhe prover a segurança.

Por sua vez, o Estado de bem-estar social,

assumiu obras de infraestrutura. Além da oferta de trabalho previsível, as demandas de mais recursos para obras, que por sua vez, multiplicaram e dinamizaram outros setores produtivos, inclusive o privado (PADRÓS, 2000, p. 252).

Essa dinamização dos setores privados pode ser compreendida como um dos motivos de que o tratamento do Método Ludovicco não seja aplicado diretamente dentro do presídio e sim em um hospital privado, com pesquisadores cientistas, sendo todo o local bem iluminado e melhor cuidado que os espaços públicos visualizados anteriormente. Essa cena demonstra claramente uma referência aos modelos adotados pelo Estado, de transferir certas áreas de políticas públicas e sociais que eram de sua responsabilidade para os cuidados da iniciativa privada. Na trama, isto apresenta-se como em fase de testes, mas é defendido como de “bons” resultados, rápido e prático, com pouco custo.

Assim, pode-se notar que a sociedade apresentada na narrativa cinematográfica por *Laranja mecânica* (1971) possui grandes proximidades à conjuntura histórica, social e política da época de produção do filme, que são as décadas de 1960 até 1970. Questões referentes a esse período de suposta bonança econômica, de maior desenvolvimento do capitalismo, de hegemonia da cultura dos Estados Unidos, de mal-estar social gerado pelas guerras, dentre outras, podem ser encontradas diretamente na trama, demonstrando aspectos negativos de um futuro que viria a existir se o modelo econômico vigente na época seguisse o rumo que estava apresentando.

Como abordado, o discurso histórico da época era uma concepção de um “Estado de bem-estar social”, somado ao capitalismo, a fim de “transformar o trabalhador em consumidores ativos”, para assim ignorar as problemáticas de classe que poderiam vir a existir. A obra busca apresentar um futuro em que esse desejo de uma população “controlada”, pode até ter existido, mas no fim ela torna-se a sociedade na qual Alex vive.

O jovem, como personagem, demonstra ser mais caricato quanto ao que ele representa, ou seja, a juventude. O rapaz é um amante da violência, mas ama música clássica, demonstra-se um criminoso, mas carrega todos os aspectos de uma pessoa elegante e com cultura.

Deve-se, então, compreender como a juventude era apresentada, e uma dica de onde iniciar esta pesquisa encontra-se na própria trama, quando os jornais descreviam a maneira de agir desses grupos, vide a importância desses para a década de 1970.

7 O PERSONAGEM ALEX E A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DE UMA GERAÇÃO

A “Era de Ouro”, como historiadores apontam, vinda desde o Pós-Guerra, já na década de 1960 já demonstrava decadência, e acabou ruindo, após 30 anos. Gerações muito diferentes foram surgindo a partir do Pós-Guerra, momento em que mudanças na sociedade estavam ocorrendo, desde o início do século XX, mas pode-se identificar em maio de 1968 um marco em que as elas entraram em conflito.

Alex não é uma representação direta e fiel dos jovens da década de 1960, pois mesmo que ele carregue traços mais estéticos e pitorescos referentes à essa juventude é apresentado como um jovem tal qual a mídia da época descrevia nessa fase da vida. Supostamente perigoso, subversivo, drogado, e violento, mas em contraponto, é detentor de uma cultura mais elevada, ouvindo música clássica, ao contrário dos jovens, tão associados ao *rock-and-roll* nos anos das décadas de 1960 e 1970.

Essa questão geracional do período é apresentada por Eric Hobsbawm e Marcelo Ridenti, respectivamente:

Após vinte anos, tornara-se adulta uma nova geração, para a qual a experiência do entre guerras- desemprego em massa, insegurança, preços estáveis ou em queda- era história, e não parte de sua experiência (1995, p. 279).

As novidades dos movimentos sociais e culturais de 1968 levaram o jornalista Zuenir Ventura a chamá-lo “o ano que não terminou”, pois, as bases em que se apoiam as sociedades do presente teriam um forte laço de continuidade com aquele ano de ruptura com o passado (2008, p. 135).

A concepção sobre a juventude ser uma fase extremamente perigosa da vida humana já vinha sendo cunhada, pelo menos na Inglaterra, antes mesmo do século XX. Segundo Savage,

na Grã-Bretanha, o crime juvenil tornou-se uma questão nacional quando as crianças da classe operária urbana forçaram a passagem para a conscientização pública. Como uma notícia de jornal em 1898 dizia: “Quem lê os jornais de Londres, Liverpool, Birmingham, Manchester e Leeds sabe que o jovem rufião e vagabundo de rua, com seu cinto pesado, sua faca traiçoeira e sua perigosa pistola está entre nós. A dúvida de todo homem que se preocupa com a segurança das ruas quando anoitece, que elas sejam decentes quando já está escuro, e não desgraçadas por gritos obscenos e atos brutais, é saber o que deve ser feito com este novo desenvolvimento do menino da cidade e cidadão dos bairros pobres? (2009, p. 57).

Por conseguinte, pode-se notar que a concepção acerca da juventude vinha sendo utilizada pela mídia britânica há muito tempo, muito antes de 1971 ou da década de 1960. Os jovens eram vistos, inclusive em 1968, como “perigosos”, “terroristas” ou “subversivos”, que se reuniam em gangues, praticavam roubos e realizavam suas atividades “ímorais”, principalmente no período noturno.

Dessa forma, os grupos "conservadores" ou reacionários da época, buscaram demonstrar essa fase complexa da vida, naturalizando, muitas vezes, a violência, consolidando a questão social como um caso de polícia e digna de repressão político-social, desejando minimizar suas reivindicações e alertando para a necessidade de tomadas de ações sociais, uma vez que esses jovens "agridem o Estado". Diante deste quadro histórico, como indica Padrós,

No espaço universitário, desde o início dos anos 60, surgiu intensa crítica de costumes, valores e política, ao poder institucional. [...] Na América Latina, a tentativa de resistir às ditaduras e às doutrinas de Segurança Nacional da matriz americana (Brasil e Argentina), ou a tentativa de evitá-los (Uruguai, México...). Conflito de gerações, sim; mas também, conflito de classes (2000, p. 259).

Continuando as referências das sequências iniciais, além da apresentação do universo da trama do filme, logo surge o personagem principal. As informações sobre Alex se dão além do que se pode ver o personagem fazer na trama, pois ele é o próprio narrador de sua desventura. Cita-se:

A reação da imprensa e da maioria da população foi de indignação com a violência policial, mas também de temor em relação às atitudes dos jovens, vistos como drogados, libertinos e arruaceiros que buscavam desestabilizar o sistema político constituído (RIDENTI, 2008, p. 141).

O rapaz apresenta-se logo nos primeiros minutos do filme, junto de seus amigos e comparsas de crime, descrevendo o que o grupo gosta de realizar nas horas vagas para relaxarem, demonstrando ser, suas ações, um passatempo que vem ocorrendo há anos. Além disso, em determinados pontos, a narrativa do jovem explica melhor o que ele está sentindo em relação ao que estamos vendo em cena. Assim, cria-se um vínculo mais próximo entre o espectador e o personagem, uma vez que Alex busca utilizar o público como seu confidente, em certos momentos, conversando com este.

Ao passo que se demonstra um criminoso, o jovem se expressa como uma pessoa de certa educação e cultura mais refinadas, questões que podem ser compreendidas junto às vestes sociais utilizadas pelo rapaz e o grupo. Ele também possui um fanatismo com a música clássica (uma diferença significativa para este período, uma vez que o gênero vinculado aos jovens era o *rock*), e uma argumentação bem desenvolvida, conseguindo manipular alguns personagens da trama facilmente.

Iniciando pela característica principal de Alex, o seu gosto pela música, pois o rapaz adora as sinfonias de Beethoven, e reproduz elas no seu quarto, com seu aparelho de fitas K-7. Quando ele vai à loja comprar novas fitas, vemos diversas revistas e muitos LPS; inclusive, um destes discos faz referência ao filme anterior de Stanley Kubrick.

Além desses itens, ao chegar em casa, Alex busca largar os espólios que adquiriu na noite em uma gaveta, embaixo de sua cama. Dentro dela, pode-se observar esses objetos novos para a época, como relógios digitais, uma máquina Super 8, itens em ouro, câmeras fotográficas e notas de dinheiro de diversos valores e tipos monetários.

Todos esses itens, furtados anteriormente, exceto as cédulas de dinheiro, são itens tecnológicos novos para a época de produção, além de serem de alto valor comercial, mesmo com as possibilidades econômicas para compra.

Pode-se interpretar, então, que os roubos dos rapazes eram frequentes, mas assim como Alex explica, eles não necessitavam de grandes golpes, o que leva a crer que esses furtos foram realizados em residências e com pedestres. Explica-se:

Quanto aos produtos que visivelmente representavam novidades tecnológicas, a lista é interminável, e não exige comentários: televisão; discos de vinil (os LPS surgiram em 1948), seguidos de fitas (as fitas cassete surgiram na década de 1960) e dos *compact discs*; pequenos rádios portáteis transistorizados, relógios digitais, calculadoras de bolso a bateria e depois a energia solar; e os eletrodomésticos, equipamentos de foco e vídeo (HOBBSAWM, 1995, p. 261).

Os rapazes do grupo de Alex gostam de drogar-se para realizar suas atividades criminosas durante a noite. Mas a mãe do jovem demonstra-se, também, uma pessoa favorável à utilização de drogas permitidas. A liberação dos fármacos era outro tema importante no contexto da produção do filme, pois

nas indústrias mais voltadas para o mercado de massa, como os produtos farmacêuticos, uma droga genuinamente nova e necessária, sobretudo quando protegida da competição por direitos de patente, podia fazer várias fortunas, que eram justificadas por seus produtores como necessárias para mais pesquisas (HOBSBAWM, 1995, p. 261-262).

Ao se buscar compreender como os personagens relacionam-se com o *moloko*, o leite com drogas psicoativas, é importante entender o contexto da contracultura e as formas como as mídias viam os jovens que se entorpeciam. Theodore Roszak afirma que, de fato, havia um fascínio por drogas alucinógenas, por parte de alguns grupos, sendo a experiência psicodélica um elemento radical de rejeição à sociedade adulta por parte dos mesmos jovens (ROSZAK, 1972, p. 161).

Não é muito explícito o cotidiano dos outros personagens na trama cinematográfica. A mãe de Alex, por exemplo, pode ser vista como uma vertente das gerações de 1968, porém mais velha, na sociedade de *Laranja mecânica*. Essa temática torna-se importante para o que se quer dizer aqui, pois

as principais inovações que começaram a transformar o mundo assim que a guerra acabou talvez tenham sido as do setor químico e farmacêutico; seu impacto na demografia do Terceiro Mundo foi imediato. Os efeitos culturais foram um pouco mais lentos, mas não muito, pois a revolução sexual no Ocidente, nas décadas de 1960 e 1970, se tornou possível em função dos antibióticos [...], e das pílulas anticoncepcionais, cuja disponibilidade se ampliou na década de 1960 (HOBSBAWM, 1995, p. 265).

Pode-se, então, perceber que esses eventos de 1968 são extremamente reflexivos para construção da trama da obra cinematográfica, uma vez que somente na década de 1960 a pílula anticoncepcional vai tornar-se mais difundida, possibilitando as mulheres a escolha de engravidar ou não, dentre outras especificidades. O método contraceptivo foi o motor para muitas das críticas levantadas pelas mulheres, em 1968, expressando parte da liberdade sexual e da igualdade.

No filme, a representação feminina sempre aparece sendo submissa e tendo um papel de uma figura voltada somente à questão sexual. Parte disto pode se dar pela própria concepção de como Alex compreende as mulheres, bem como os conceitos de Stanley Kubrick quanto ao feminino. É importante lembrar que o jovem vai ser preso não somente pela traição de seus amigos, mas por ter assassinado uma mulher⁹⁴.

⁹⁴ O diretor, inclusive, dá foco com a câmera no objeto que Alex utiliza para matar a mulher, uma escultura grande de plástico que lembra um pênis. Na hora que o rapaz acerta-a no rosto com a

No início da trama, os rapazes agredem o idoso bêbado, mas não o matam; a mulher do escritor é torturada e estuprada. Assim como as meninas que vão para o quarto do rapaz, a *cat lady* e a modelo do teste, todas são sexualizadas, mostrando mulheres sendo submissas a alguém, inclusive, os manequins do bar; o único personagem morto é uma mulher com uma “libertinagem” maior, como o próprio rapaz a acusa antes de começarem a lutar.

Voltando-se novamente a Alex e sua representação da juventude, na Inglaterra, bem como em outros locais do mundo, esses tornaram-se sujeitos para as reivindicações dos grupos já apresentados aqui. Mas vale destacar dois deles que tiveram grande influência na Inglaterra: os *hippies* e os *skinheads*.

Os *hippies* eram um grupo que pregava, através de seus ideais, a liberdade sexual, a paz e um estilo de vida alternativo, não consumista, bem diferente das concepções adotadas pelo personagem Alex. Essas diferenças foram marcadas, principalmente, pelos confrontos que envolviam as gangues inglesas do período.

Já os *skinheads*, muitas vezes, têm sua imagem associada ao fascismo. Porém, o início deste grupo não ocorreu dessa forma, já que eram formados, em sua maioria, por filhos de operários ingleses, os quais se reuniam com outros grupos de jovens, iam para o país (Inglaterra) com suas famílias em busca de empregos. Somente com o tempo, alguns segmentos do grupo começaram a adotar as concepções e ideologias fascistas, sendo estigmatizados como agressores e perigosos.

No princípio, os *skinheads* foram uma dissidência dos *modernists*. Os *mods*, como também eram conhecidos, eram jovens que se reuniam portando ternos italianos, sapatos lustrados, chapéus ou cartolas, disputando corridas de lambretas pelas ruas de Londres. Essa cultura foi uma manifestação da classe média burguesa da época, frente aos *hippies*, ou mesmo, uma oposição aos chamados “rebeldes sem causa” em suas motos Harley Davidson, existentes desde o final da década de 1940, conhecidos como *rockers* (VEGA, 2019, p. 46).

Estes *mods*, com o tempo, vieram a dividir-se em duas vertentes: a mais intelectualizada e refinada e a proletária. Os primeiros ficaram conhecidos como “*mods de Escola de Arte*”⁹⁵. Já a classe operária passou a enfatizar sua condição

escultura, há um foco mais inferior, quando a câmera é posta no lugar onde a mulher cai, e se tem a visão dela para com Alex e, na sequência, do rapaz para ela.

⁹⁵ Foi importantíssimo para a música universal, influenciando a origem de bandas como The Who e Pink Floyd (VEGA, 2019, p. 46).

trabalhadora e recrutar pessoas pobres que geravam brigas, dando origem aos *skinheads* (VEGA, 2019, p. 46). Explica-se:

Os primeiros *skinheads*, ao contrário do que o senso comum costuma ver, não surgiram na Alemanha e estavam longe do racismo politizado. Ainda na década de 60, na terra da rainha Elizabeth, uma subcultura, derivada da cultura *Mod*, surgiu entre a classe operária necessitada de uma expressão para combater a exclusão (VEGA, 2019, p. 47).

Pode-se compreender, dessa forma, que Alex é uma versão alegórica desses grupos, uma vez que é a mistura estética dessas mudanças visuais ocorridas dentro dos *mods*, mas com traços do quesito violento dos já classificados como *skinheads*,

caracterizados pelo corte de cabelo muito curto ou raspado, um estilo particular de se vestir, que incluía botas e suspensórios. Cultuavam a virilidade, a cerveja, o futebol. Ouviam música reggae jamaicana e jamais deixavam passar uma briga. Levar desaforo para casa era sinônimo de covardia. A violência era considerada a mais alta manifestação viril (VEGA, 2019, p. 47).

Como se vê, são muito similares ao jovem e seu grupo, exceto pelos quesitos dos cabelos raspados (todos os rapazes do filme têm cabelos compridos), a cerveja (aqui bebe-se leite, uma bebida que se pode considerar infantil) e o futebol (na trama trocado pela sexualização feminina constante).

Além dessa influência exterior na obra, ocorreu também o inverso, como denota-se, a partir da seguinte passagem:

Laranja mecânica é um dos mais populares na cena underground, tendo influenciado várias bandas skins: The Violators, Blitz, The Opressed e The Clockwork Soldiers usaram o tema cítrico com bom efeito. O single Teenage warning dos Upstairs (1979) mostrava na capa uma laranja com chave (isto é, uma laranja “de corda”, significado do termo clockwork). A banda Last Resort gravou horrorshow como The Warriors, e a Major Accident, de Darlington, decididamente fissurou no tema (MARSHALL, 1991, p. 43, apud FIDELIS, 2008, p. 41).

Laranja mecânica foi influenciada pela sua época e marcou gerações posteriores, sendo referenciada em diversas obras culturais. Alex não é uma representação direta, como se pode observar, desta juventude da década de 1960. Stanley Kubrick utilizou-se das concepções sobre os jovens “vendidas” nas mídias, para demonstrar um rapaz violento, mas que, fora esses traços e a sua prisão, seria “um cidadão de bem” daquela sociedade retratada no filme, assim como vem a se tornar, no fim da trama, uma vítima e não um criminoso.

A maior diferença entre a obra literária e a cinematográfica é o final que cada criador deu a Alex. Anthony Burgess optou por declarar, no fim da obra, que Alex abandonou os velhos hábitos, tornando-se um adulto, pai de família, mas que ainda guardava, em um velho baú, as suas roupas dos tempos de juventude; dá-se a entender que o que ele fez, foi parte de seu passado, e que, com o tempo, foi deixado de lado. Já Stanley Kubrick pode ser chamado de mais pessimista quanto ao futuro que reservou a Alex, uma vez que o rapaz demonstra continuar o mesmo em sua personalidade. Fica em aberto se ele passou por um novo tratamento para voltar ao que era, mesmo que, agora, no papel de vítima e auxiliado pelo Estado.

Além dessas proximidades estéticas entre a trama e o processo histórico mundial, podem-se ver “semelhanças”, na narrativa da obra, com acontecimentos reais desenvolvidos pela maioria das classes dominantes e dos militares brasileiros, durante a Ditadura Civil-Militar instaurada em 1964. Conforme pode-se observar no fim da trama, após todas suas desventuras passadas e sua prisão, tentando o suicídio, Alex conquista privilégios junto ao Ministro do Interior, desde que cooperasse com o governo.

O filme não deixa claro qual o modelo político social vigente na sociedade, observando-se a busca por demonstrar que todos os cidadãos possuem liberdade de ir e vir, mas que a preocupação com a violência é o motor da eleição dos governantes. Nota-se que há divergências e choques entre os personagens adultos que estão no comando de suas respectivas áreas⁹⁶.

Os personagens mais velhos demonstram-se tão perigosos quanto Alex, mas por que ele seria o único a ser repreendido? A resposta é que violência que ele pratica fere o Estado, enquanto a agressão utilizada pelas outras figuras busca apresentar uma “justificativa” para os seus atos violentos.

Em pesquisa nas fontes presentes no SIAN, foi localizado um dossiê que apresenta questões referentes a uma operação confidencial intitulada: “Operação Búfalo”, que consistiu em utilizar um “terrorista” capturado pela polícia, Manoel Conceição Santos, após interrogatórios e torturas, colocá-lo frente a jornais importantes da época e

⁹⁶ Como o padre, figura representativa da religião; o diretor do presídio, representaria os “atuais” (para a época de produção) diretores do sistema prisional, que são contrários às novas concepções de uma prisão sem agressão; o agente penitenciário, que procura ser o mais correto do sistema carcerário, mas que é demonstrado errôneo na apresentação da “cura” de Alex; ou o próprio Ministro, que é a representação de um governo autoritário mas falho, o qual busca, através da propaganda e da mentira, manter-se vigente e absoluto.

ceder entrevistas alegando não ter sofrido repreensão ou violência dos militares. No entanto, isso só ocorreria após os militares gerarem um tumulto, no qual se acreditaria que Manoel estivesse morto, criando assim indignação social e reportagens negativas. Com Manoel vivo e concedendo entrevistas sendo favorável ao regime, haveria contrariedades dentro dos discursos, gerando assim uma falsa realidade de que “não havia mortos nem torturados pela Ditadura”. Será exposto mais a frente, como essa operação relaciona-se com a presente pesquisa, bem como com o filme *Laranja mecânica*.

Conclui-se, assim, que o personagem Alex, interpretado por Malcolm McDowell, representa diversos aspectos e características difundidas sobre a juventude da época. O jovem, como explicitado, não se demonstra revolucionário, tal qual parte da juventude de 1968, mas representava um amálgama das características pejorativas agregadas a essa fase da vida.

8 BRASIL

Junto da análise fílmica, realizada no capítulo anterior, bem como da compreensão da situação social e histórica mundial da década de 1970, será abordado agora, mais especificamente, o que vinha acontecendo no Brasil da época.

A análise do filme, com suas descrições, foi realizada com o intuito de se compreender melhor certas questões da obra cinematográfica, como por exemplo as ações de Alex, as ações do Estado frente ao protagonista, bem como a corrupção moral que acompanha a maioria dos personagens. Além disso, permitiu entender o rapaz como um personagem caricato, que carrega junto a si os estereótipos e pré-conceitos da sociedade com juventude, principalmente a geração emergente do pós-1968.

Neste capítulo, será dissertado sobre a conjuntura histórica brasileira na época de produção do filme de Stanley Kubrick, mais precisamente no recorte temporal das décadas de 1960 a 1970, com alguma liberdade para distender alguns anos anteriores ou posteriores a essas datas.

Conforme foi verificado junto aos documentos do SIAN, bem como nas reflexões teórico-históricas, o Brasil era um país ativo e situado nos acontecimentos internacionais, cuja imagem refletia-se no exterior, por conta dos crimes cometidos pela Ditadura Civil-Militar.

Assim, primeiramente, será esboçado um pequeno debate sobre as ditaduras ocorridas no Brasil do século XX, demonstrando, em questões gerais, como se deram os acontecimentos. Por sua vez, na sequência, será dada ênfase sobre os órgãos de censura da Ditadura Brasileira e, por fim, será feita uma descrição e um debate a partir dos documentos encontrados no SIAN e no arquivo online da *Folha de São Paulo*.

Ao longo do século XX, países da América do Sul como Argentina, Uruguai, Bolívia, Peru, Chile e Brasil, dentre outros, tiveram a experiência de ditaduras militares sendo impostas à força, destituindo líderes eleitos democraticamente. Assim, os militares, na maioria das vezes, a serviço das respectivas classes dominantes, aproveitaram-se e assumiram os governos desses países com as mais diversas justificativas, criando momentos ideais para os golpes.

Dentre estas ditaduras, a Civil-Militar Brasileira, instaurada durante vinte e um anos, de 1964 a 1985, reflete-se atualmente, demonstrando-se viva nos discursos de seus apoiadores, necessitando assim, debates sobre aquele processo.

Quanto ao tema central desta dissertação, por sua vez, foi possível observar questões relevantes e ainda pouco debatidas sobre *Laranja mecânica* (1971) junto aos órgãos de censura da Ditadura Civil-Militar Brasileira.

Conforme se pode constatar, esse filme é um caso diferenciado, mas ao mesmo tempo muito similar a outras películas estrangeiras⁹⁷ verificadas pelos órgãos da censura da Ditadura. A obra aqui estudada, entre outras que poderiam ser investigadas, possui suas especificidades, por ter ficado retida durante oito anos junto aos órgãos de censura e, ao ser liberada, sem cortes nas cenas do filme, ainda circulou com a chamada censura de bolinhas escuras, estas seguiam os seios das atrizes em tela.

Pode-se verificar que existiam questionamentos de civis para com os censores, sobre os motivos pelo qual esse filme (e outros), ainda não estariam liberados pela censura, demonstrando dúvidas públicas para com o rigor e a seleção de qual obra deveria ou não ficar retida.

Para desenvolver melhor essa temática, diversos pesquisadores foram utilizados para dialogar junto aos documentos, e para melhor compor uma compreensão histórica desse período. Dentre estes, destacam-se: Beatriz Kushnir (2001), Carlos Fico (2001; a2004; b2004), Daniel Aarão Reis Filho, Marcelo Ridenti, Marcelo Motta e Rodrigo Patto Sá Motta (2004) e René Dreifuss (1981 e 1987). Em suas obras, esses autores apresentam diferentes aspectos sobre a Ditadura Brasileira pós-1964, apresentando desde questões gerais sobre a época, até eixos específicos que auxiliaram substancialmente a presente dissertação, como no caso da censura.

Na busca de compreender melhor quem eram os agentes da censura, como se organizavam e para que serviam, serão apresentados os documentos referentes à censura do filme e sua recepção pela Ditadura.

O termo utilizado na dissertação, ao referir-se ao Golpe de 1964, como "Ditadura Cívico-Militar", é baseado na obra *Como eles agiam* (2001), de Carlos Fico. Esse acréscimo do civil vem principalmente de suas reflexões quanto ao apoio expressivo de determinados setores da classe média da época⁹⁸, bem como de empresários de

⁹⁷ Filmes como: *Último tango em Paris* (1972), *Decameron* (1971), *Estado de sítio* (1972), *Z* (1969) e *Emmanuelle* (1979).

⁹⁸ Como aponta Carlos Fico, análises historiográficas e jornalísticas contemporâneas têm caracterizado o Golpe de 1964 como civil-militar, assim destacando-se esse apoio de setores da classe média urbana do período, principalmente quanto à ação efetiva de lideranças políticas civis que ajudaram na eclosão do movimento. Para recordar certo rancor autoritário que se impregna na nossa sociedade e, diga-se também, para não deixar apenas aos militares a "conta a ser paga", necessário dizer que muitas daquelas lideranças civis assumem, hoje, modos democratas. Porém, desde as primeiras horas, o movimento foi indubitavelmente militar. Não há como tergiversar sobre isso. (FICO, 2001, p. 20).

várias frações da burguesia do setor produtivo e do capital bancário. Conforme se verá, essa participação civil foi ativa no apoio para o sucesso do Golpe. O termo civil também se refere às grandes empresas do ramo da comunicação que apoiaram na publicidade, gerando uma insatisfação popular e buscando disseminar medo quanto aos maiores inimigos da chamada Guerra Fria, os comunistas.

Salienta-se, novamente, que não é objetivo específico desta dissertação abordar questões referentes à Ditadura Civil-Militar em torno dos motivos que levaram à sua consolidação razoavelmente já desenvolvida pela historiografia. Porém, caso algum leitor não esteja familiarizado ou não recorde como vieram a ocorrer os eventos desse recorte temporal, na sequência, consta uma breve síntese de alguns eventos, que podem ser compreendidos como importantes para implementação do Golpe, em abril de 1964⁹⁹.

8.1 A DITADURA BRASILEIRA (1964 – 1985)

A Ditadura Civil-Militar Brasileira tem seu início histórico em 1964, mais precisamente no dia primeiro do mês de abril, porém tal data pode ser tomada como concreta para marcar o início dos eventos ocorridos em 1964, pois o Golpe já vinha sendo planejado e organizado desde 1961¹⁰⁰. Herdou-se políticas e sistemas vindouros do anticomunismo do Estado Novo, adaptados às necessidades dos golpistas de 1964, mesmo que fosse, agora, contrária ao varguismo e seus seguidores.

A Ditadura foi implementada no Brasil através de um longo “flerte” entre as classes dominantes, setores majoritários das forças militares e seus aliados estrangeiros, particularmente os Estados Unidos e a França¹⁰¹.

⁹⁹ Porém, para aqueles que desejam autores que versem sobre como se deu o início do golpe, bem como se organizou para a tomada de poder, as influências externas e internas para o acontecimento, podem ser verificadas em obras como: DREIFUSS, 1987, FERREIRA; DELGADO, 2019, KONRAD In: ALVES; PADRÓS, 2013 e; REIS; RIDENTI; MOTTA, 2004.

¹⁰⁰ Referencia-se que o Golpe vinha sendo fomentado no seio das derrotas ocorridas pela União Democrática Nacional (UDN), caracterizando-se a primeira destas aos eventos do suicídio de Getúlio Vargas (1954). Com esse acontecimento, a UDN propôs uma ampla frente política com candidato único para as eleições de 1955, mas, desde a derrota do seu presidenciável, o brigadeiro Eduardo Gomes, em 1950, setores do partido passaram a pregar um golpe político capaz de “regenerar” as instituições (SILVA, 2014, p. 68).

¹⁰¹ Conforme veremos mais à frente, é significativa a importância destes dois países para o desenvolvimento da Escola Superior de Guerra (ESG), bem como para toda concepção de como enfrentar os “inimigos comunistas” e entender seus modos de agir.

O desejo dos militares e de diversos grupos civis era de pôr fim à democracia, visando o estabelecimento de um governo com características ditatoriais¹⁰², apoiado na polícia política, na censura, no medo e na repressão, exilando e torturando opositores políticos.

Conforme será visto, foi desenvolvido e gerado medo e desconforto na população do país, por meio de alegações de tentativas de um suposto golpe comunista e de que seria possível um grande desenvolvimento econômico nacional (o qual, de acordo com os militares, somente não ocorria pela má gestão dos presidentes anteriores). Para que o “golpe comunista” não ocorresse, a melhoria econômica milagrosa só seria possível por meio de uma intervenção militar.

Vale uma ressalva de que 1964 não foi a primeira experiência ditatorial vivenciada no Brasil, pois, durante a chamada Era Vargas, o regime do Estado Novo, antes da metade do Século XX, já houve uma experiência semelhante com tal modelo de governo, no que diz respeito à repressão e ao anticomunismo, deixando marcas e ensinamentos para os eventos que vieram a ocorrer em 1964.

O governo ditatorial brasileiro (1964-1985) conseguiu se manter no Executivo, Legislativo e Judiciário por vinte e um anos, perpetuando suas heranças até hoje, inclusive nas leis atuais. Ao longo desse período, vários militares viraram ditadores, promulgando leis e atos institucionais (dezessete, ao todo), instaurando o medo e o controle sob a população, fatores que auxiliaram o Golpe a manter-se por anos, com apoio de uma parcela significativa da população, caracterizando o que está se convencendo chamar de Terrorismo de Estado¹⁰³.

Ainda hoje, no Século XXI, notam-se as fortes influências que estes grupos de militares possuem em determinados setores da sociedade, obtendo, sem dúvidas,

¹⁰² Este termo é aqui utilizado baseando-se na descrição dada na obra *Dicionário de política*, sobre características fundamentais da ditadura. Ver mais em: BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 372.

¹⁰³ Ou também terror político; conforme nos aponta Norberto Bobbio em seu verbete, apesar de correntemente, o terrorismo deve ser entendido como a prática política de quem recorre sistematicamente à violência contra as pessoas ou as coisas provocando o terror. Porém, como o autor mesmo informa, há distinções entre o terror e o terrorismo, sendo cada um referente a uma concepção das ações ditas terroristas, questões essas melhores explanadas no verbete pelo autor (BOBBIO, 1998, p. 1242). O terrorismo também pode ser explicado conforme o apontamento do dicionário Michaelis: “sistema governamental que se impõe por meio do terror sem respeito aos direitos e às regalias dos cidadãos”; “uso sistemático da violência como meio de repressão”; “Ato de violência contra um indivíduo ou uma comunidade, com o objetivo de provocar transformação radical da ordem estabelecida”; “atitude de intolerância por parte de um indivíduo ou grupo de indivíduos com aqueles que não compartilham suas convicções políticas, artísticas, religiosas etc.” (MICHAELIS, 2020).

uma infinidade de apoiadores que negam e propõem revisionismo histórico junto aos eventos ocorridos à época. Assim, para começar a consolidar a Ditadura,

no dia 9 de abril, o "Comando Supremo" baixou um "Ato Institucional" que, posteriormente à decretação de outros, nos anos seguintes, passaria a ser conhecido como AI-1. Este primeiro ato conferia ao "Comando Supremo da Revolução" o poder de promover as punições desejadas pelos radicais. Tal poder passaria às mãos do presidente da República, por sessenta dias após a posse (FICO, 2001, p. 36).

Deve-se compreender que o medo, mesmo sendo algo importante para compreender o período, não era um mecanismo que funcionava por si só. Junto a ele, os atos institucionais, instaurados ao longo da Ditadura, cada vez mais, permitiam que o poder já exercido pelo governo se estendesse.

Um destes atos autoritários que, para o presente trabalho é importante ressaltar, foi a consolidação de grupos de censores responsáveis pelos conteúdos culturais expostos no país, através do Ato Institucional Nº 5 (AI-5). Esses censores deveriam cuidar para que as obras produzidas não ferissem a "moral e os bons costumes" da época. Assim, trabalhadores de carteira assinada e com plano de trabalho foram contratados para a verificação de diversos tipos de materiais midiáticos e teatrais, com a justificativa de proteção do povo brasileiro, e o cuidado com informações e questões para que os ditadores e seus apoiadores não fossem prejudicados, com a justificativa de proteção.

Então, em 1964, a Ditadura Civil-Militar assumiu o poder, após João Goulart (popularmente conhecido como Jango) ser deposto da presidência por um Golpe de Estado. João Goulart era vice-presidente de Jânio Quadros, eleitos em 1960, e Jânio veio a renunciar ao cargo poucos meses após a posse, quando assim Jango assumiu a presidência da República, em 1961, depois de breve, mas marcante crise política, marcada pela Campanha da Legalidade. Da Legalidade até 1964, a crise política não arrefeceu, nem mesmo com a implementação conciliatória do parlamentarismo, muito menos com o resultado da volta ao presidencialismo, com o plebiscito de 1963. Assim, como indica Silva,

essa história de tentativas golpistas, articuladas por udenistas e militares, descaracteriza ou indica pelo menos que a justificativa da ação civil-militar de 1964 tenha sido simplesmente uma ação imediata aos acontecimentos conjunturais de março daquele ano, entre os quais os ocorridos no Rio de Janeiro: comício de Jango pela Reforma Agrária na Estação Central do Brasil;

levante político de marinheiros quebrando a hierarquia militar; discurso de Jango no Automóvel Clube do Brasil, entre outros (SILVA, 2014, p. 69).

De acordo com Daniel Aarão Reis¹⁰⁴, podemos tomar como a “gênese”¹⁰⁵ da Ditadura Civil-Militar Brasileira o ano de 1961, dado principalmente à renúncia do presidente Jânio Quadros, há apenas sete meses no Executivo, bem como à uma organização dos ministros ligados às Forças Armadas, que se negavam à nomeação do seu vice como presidente, buscando assim evitar a posse de João Goulart. Nesse período, Jango estava na China, realizando uma visita. Deste modo, os seus adversários buscaram alegar uma relação entre o vice-presidente e o comunismo internacional¹⁰⁶.

No ano de 1961, o golpe não prosperou, graças à rápida movimentação e organização do movimento de resistência democrática, liderado pelo governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, cunhado e correligionário de Jango. Brizola mobilizou a população de Porto Alegre, formando uma cadeia nacional de comunicações, a rede da legalidade, e persuadindo o general Machado Lopes a resistir junto a ele ao golpe (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2004, p. 31). Desta forma, graças a essa organização, nesse primeiro momento, conseguiu-se conter a ação dos golpistas, e Jango foi empossado presidente, porém com seus poderes cerceados por uma emenda parlamentarista, votada dias antes de sua posse.

As classes dominantes brasileiras instrumentalizaram a maioria das Forças Armadas, que ainda antes da metade do Século XX já haviam, também, realizado outras tentativas de golpe, no intuito de tomar o controle político do país; no entanto, em 1964, criaram a oportunidade e o momento ideal para instaurarem sua Ditadura. Deve-se compreender, também, que esses fatos ocorridos no país, em 1964, são frutos de diversas conjunturas sociais do período, relacionando-se, assim, a questões também de âmbito internacional.

As relações internacionais, principalmente com o embate da Guerra Fria, entre as duas grandes potências da época, a extinta União Soviética e os Estados

¹⁰⁴ No artigo “*Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*”, na obra *O Golpe e a Ditadura Militar: quarenta anos depois (1964-2004)*, organizada por Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti, Rodrigo Patto Sá Motta (2004).

¹⁰⁵ Ver: REIS, 2004, p. 30. Trata-se de termo utilizado pelo autor a fim de descrever o início dos acontecimentos sociais, que esse julga terem seu início em 1961.

¹⁰⁶ Cf. REIS, 2004, p. 31.

Unidos¹⁰⁷, demonstram-se influenciar direta e indiretamente o Brasil. Os norte-americanos desenvolveram meios para a proteção do seu modo econômico frente ao comunismo que vinha da União Soviética.

No Brasil, comandado pelos militares, o medo do comunismo soviético pode ser considerado um dos eixos no qual se desenvolveu a justificativa de defesa com a implantação da Ditadura, pois ela auxiliaria na proteção da população nacional, contra esse “mal internacional”, sendo que somente uma intervenção militar salvaria o país. Explica-se:

as interpretações políticas conservadoras, no entanto, partiam de um indício que empiricamente parecia real. Havia de fato uma tendência ascensional de movimentos reivindicatórios de setores operários, camponeses e camadas populares urbanas no país, a qual ultrapassava o caráter corporativo e ganhava dimensão política. Tal tendência, porém, não se apresentava no sentido da “revolução socialista” ou “comunista”, mas, sobretudo no sentido do aprofundamento da democracia política associadas às questões sociais fundamentais para a maioria da população (SILVA, 2014, p. 69).

Os Estados Unidos baseavam seu discurso na defesa da livre iniciativa, dos valores liberais e da civilização cristã, enquanto a União Soviética enfatizava a justiça, o progresso, a libertação nacional, as reformas e a revolução social (REIS, 2004, p. 33). Como Daniel Aarão Reis elucida, em seu artigo, ambos os lados buscavam defender a democracia junto a seus discursos, todavia possuíam uma relação mais instrumental com tal regime, não se negando a ignorar alguns valores e instituições democráticas quando isto lhes parecia importante para avançar seus interesses imediatos e ao alcance de seu poder (REIS, 2004, p. 33).

No sul do Brasil, no Rio Grande do Sul, começava a ganhar força e visibilidade uma nova onda nacionalista, reformista e revolucionária, de caráter popular, (REIS, 2004, p. 34). A disseminação dos jornais, do rádio e da televisão possibilitaram com que pessoas que viviam no Brasil, inclusive nas regiões mais distantes, compartilhassem as angústias, os medos e até mesmo as conquistas, junto a outros grupos e camadas sociais do país, bem como do mundo, grupos esses que nunca tinham dialogado anteriormente.

O contexto social brasileiro seguia o modelo de “proteção” dos países abaixo dos Estados Unidos, pois

¹⁰⁷ As duas superpotências empenharam todos os recursos no sentido da polarização das contradições existentes em escala mundial em torno de seus interesses universalistas e expansionistas (REIS, 2004, p. 33).

nesse contexto, importa considerar que também desenvolveu um movimento social pautado (galvanizado) ideologicamente por uma perspectiva que compreendeu (e aceitou) que o comunismo progredia no país, por meio da subversão, infiltração na administração pública e destruição das referências morais da “família cristã”. Tal imaginário social anticomunista e contrário às reformas sociais e às inovações educacionais, estéticas e morais em curso apoiava-se nas classes médias tradicionais e modernas. Principal base social de apoio ao movimento golpista, essas camadas sociais foram articuladas política e ideologicamente a partir de seus medos e preconceitos contra os “de baixo” (SILVA, 2014, p. 69).

Um fato interessante de se observar, nesse período, é que podemos elencar que o conceito Guerra Fria pode ser voltado quase que exclusivamente para essas duas superpotências, conferindo a elas um caráter de um combate sem “ação direta” por parte dos dois países. Porém ao observamos os eventos ocorridos nos chamados países em desenvolvimento¹⁰⁸, entre as décadas de 1950 e 1960, diversos acontecimentos violentos podem ser percebidos, com intervenções, revoluções e lutas armadas¹⁰⁹. Na América, se desdobravam movimentos sociais ofensivos nas cidades e guerrilhas rurais, enquanto a Revolução Cubana se desenvolvia.

Dito isso, pode-se voltar à ação da Ditadura Civil-Militar Brasileira quanto às suas diretrizes e seus “*ethos* persecutório”. Sobre isto, Carlos Fico ressalva que

esse *ethos* persecutório não se traduzida num programa de ação político-administrativo, fundando-se, tão-somente, no anseio de “eliminar o inimigo”, visto como subversivo interessado na implantação de uma “República sindicalista” contrária aos “valores morais da democracia ocidental”. Esse jargão - de forte conotação ético-moral, tendente a identificar a origem dos problemas tanto nas pretensões “subversivas” quanto numa difusa “crise moral” - provinha de consolidada cultura política de direita, por isso mesmo anticomunista, inspirada em certa liderança civil (FICO, 2001, p. 37).

Como já indicado, a consolidação de golpe viria a ocorrer após diversas derrotas dos militares e conservadores, mas desta vez com uma organização diferente por parte das direitas. Essas se articularam conjuntamente com movimentos realizados pelos partidos conservadores, especialmente liderados pela União Democrática Nacional (UDN), com seus dois líderes, Carlos Lacerda e Magalhães Pinto, à frente, além de seus governadores, respectivamente, de Guanabara e Minas Gerais. Somou-se a

¹⁰⁸ A conjuntura vivenciada por diversos países da América Latina durante essa época.

¹⁰⁹ A Guerra do Vietnã, retomada desde o início dos anos 1960, a Guerra da Argélia, encerrada em 1962, as guerras árabe-israelenses, as guerras civis no Congo e as guerrilhas na África Subsaariana (REIS, 2004).

eles o Partido Social Progressista (PSP), liderado por Adhemar de Barros, eleito governador de São Paulo, em 1962, e o Partido Social Democrático (PSD), ex-base política de Jango. Já os setores mais radicais, de direita, iriam ajudar a vertebrar novas organizações políticas, extra ou suprapartidariamente, que apoiassem suas ideologias e prerrogativas para o Golpe.

Deve-se ter em mente que o Golpe de 1964 conciliou uma organização militar para a sua implementação nas primeiras horas, mas a participação civil, composta por grupos de empresários nacionais, também foi fundamental para o apoio da população civil. Uma rede bem-organizada de informações foi de extrema importância para a instauração e a vigência do governo ditatorial brasileiro, como se verá a seguir¹¹⁰.

O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) tiveram forte influência nos rumos tomados pela política nacional antes do Golpe, servindo para “pavimentar” os acontecimentos de 1964. A vitória dos partidos conservadores, em alguns governos estaduais, em 1962, como São Paulo, Rio Grande do Sul e Paraná, entre outros, acabou formando uma base com a maioria na Câmara e no Senado Federal, dando fôlego às direitas¹¹¹. O complexo IPES/IBAD teve forte ação nas eleições de 1962.

Mas o que foi o IPES e o IBAD? Quais os motivos por trás de suas criações e quem foram os engajados para a sua existência? Conforme aponta Dreifuss (1981, p. 37), pode-se compreender melhor o que foi o IPES e IBAD, seguindo a concepção de que estes foram a vanguarda de uma poderosa coalizão burguesa, antipopulista e antipopular da Escola Superior de Guerra (ESG), composta pela sociedade brasileira da época dentro de vários escritórios de consultoria, por anéis burocráticos-empresariais, por associações de classe dominantes e por militares ideologicamente congruentes¹¹². O IPES foi a mais importante organização formada por grupos de natureza conservadora e/ou de extrema direita, para atuar efetivamente contra o governo de João Goulart. Sua criação remonta a 1961, por grupos de empresários do Rio de Janeiro e São Paulo e por alguns oficiais da ESG¹¹³.

¹¹⁰ Reforça-se assim, a justificativa da utilização do termo pelo autor, de Ditadura Civil-Militar, concebendo a ação organizada e sistematizada de pessoas oriundas desses dois grupos para a aplicação do Golpe.

¹¹¹ Ver: REIS, 2004, p. 37.

¹¹² Ver: DREIFUSS, 1981.

¹¹³ Cf. STARLING, 2021.

O IBAD, criado no Rio de Janeiro em 1959, por sua vez, servia os interesses de multinacionais e associados que desejavam compartilhar do governo político e moldar a opinião pública¹¹⁴; era uma organização com ideologias de natureza conservadora e anticomunista, diretamente vinculada à Agência Central de Informações (CIA) do governo dos Estados Unidos¹¹⁵. O embaixador dos norte-americanos, Lincoln Gordon¹¹⁶, o descrevia como um “grupo industrial de moderados e conservadores”¹¹⁷.

Esse grupo possuía duas formas de atuação política. O primeiro, era uma agência de publicidade com sede no Rio de Janeiro, a PROMOTION S. A.¹¹⁸, que estava encarregada de disseminar a propaganda política do IBAD junto às estações de rádio, jornais, revistas e canais televisivos; o outro braço era a Ação Democrática Popular (ADEP), encarregada de intervir nas campanhas eleitorais, auxiliando na criação de uma base política identificada com as ideologias do grupo¹¹⁹, notadamente agindo nas eleições de 1962¹²⁰.

Segundo René Dreifuss, o IBAD conseguiu notoriedade ainda maior, durante a presidência de João Goulart, especialmente durante a campanha eleitoral de 1962 (eleições para os governos estaduais), quando buscou influenciar no processo eleitoral e coordenou a ação política de alguns indivíduos, associações e organizações compatíveis. Após a posse de João Goulart na presidência da República, em 1961, o IBAD atuou intensamente, com o objetivo de estimular, na sociedade brasileira, um amplo processo de mobilização política anticomunista e de oposição ao governo presidencial¹²¹.

¹¹⁴ Para se compreender melhor o cenário político brasileiro no qual fora formulado o IBAD, indica-se a leitura dos primeiros capítulos do livro de René Dreifuss. *1964: a conquista do Estado* (1981). No referido capítulo, o autor busca apresentar como diversos fatores ocorridos no século XX, na política brasileira, influenciaram os acontecimentos históricos de 1964. Também explica como se dava a concepção acerca do populismo, advindo de Getúlio Vargas, o descontentamento das classes burguesas e do mercado internacional.

¹¹⁵ Esta constatação fomenta a linha interpretativa de que os Estados Unidos estavam ligados ao Golpe de 1964. Cf. STARLING, 2021.

¹¹⁶ Embaixador dos Estados Unidos no Brasil, entre 1961 e 1966.

¹¹⁷ Seguindo uma concepção formulada, quando ocorreu a “abertura” da Ditadura, ou seja, a partir de 1978, grupos de pesquisadores que apoiavam uma divisão dos militares do período estavam entre “moderados” (castelistas) e “duros”. Essa questão está apresentada no artigo “Versões e controvérsias sobre 1964”, de Carlos Fico (b, 2004).

¹¹⁸ O diretor proprietário era Hasslocher, conforme mencionado acima, sendo o grupo responsável pela publicidade do IBAD e da ADEP. Sua principal função era disseminar as ideias políticas do IBAD, além de ser uma agência financiadora para suas atividades discretas e encobertas, como menciona René Dreifuss (1981, p. 103).

¹¹⁹ Ação política patrocinada pela CIA (DREIFUSS, 1981, p. 103).

¹²⁰ Cf. STARLING, 2021.

¹²¹ Idem, 2021.

O IPES¹²² reunia a parte mais significativa do empresariado brasileiro, além de diretores de empresas multinacionais com atuação no país, dirigentes das principais associações de classe empresariais, militares, jornalistas, intelectuais e um grupo de jovens tecnocratas. O que gerava a amálgama desses diversos grupos eram suas relações econômicas multinacionais e associadas, bem como seu posicionamento anticomunista, com propósito de subsidiar um novo projeto de governo e de desenvolvimento para o país, aberto ao fluxo do capital internacional e com vocação autoritária¹²³.

Uma das diretrizes utilizadas pelos golpistas para a validação de suas ações era a de que o Brasil teria tudo para tornar-se uma potência econômica, porém a má administração por parte dos grupos que estavam no governo não possibilitaria isso e ainda estaria “flertando” com o comunismo soviético.

Esta organização, o IPES/IBAD, é a que reforça o uso do termo civil-militar, a fim de expressar o caráter do Golpe e da Ditadura Brasileira, uma vez que se pode ver nitidamente a participação ativa civil, com intenções bem elaboradas, através de uma agenda própria e forte investimento, a exemplo das eleições de 1961¹²⁴. Para Dreifuss,

neste processo, a elite orgânica modelaria as forças sociais burguesas em uma classe, processo este que culminaria com a transposição do poder privado dos interesses multinacionais e associados para o governo público do Brasil. Para isso, o bloco econômico dominante teria de vir a ser o Estado autoritário em que efetivamente se transformaria (DREIFUSS, 1981, p. 162).

Há, também, participação da Igreja Católica e de sua cúpula institucional, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), a qual tomava partido por posições conservadoras, buscando caracterizar nos movimentos populares uma inspiração e uma dinâmica comunizante, conforme afirma Daniel Aarão Reis (2004, p. 37). O historiador cita por meio da nota de rodapé, com mais amplitude, como se dava a relação da Igreja e os dogmas frente ao medo que esta possuíam do comunismo, bem como se receava que tal ideologia chegasse aos fiéis brasileiros:

¹²² Ver: STARLING, 2021; DREIFUSS, 1981.

¹²³ Cf. DREIFUSS, 1981, p. 163.

¹²⁴ Heloisa Starling também menciona como o IPES possuía uma estrutura de organização clandestina e que agiu contra o governo João Goulart na preparação e execução de um bem orquestrando esforço de desestabilização do governo, que incluiu custear uma forte campanha de propaganda anticomunista, bancando diversos tipos de manifestações públicas antigovernistas e apoiando grupos de oposição à administração (STARLING, 2021).

A encíclica *Divinis Redemptoris*, de 1937, afirmava: “Velai, Veneráveis Irmãos, para que não deixem iludir os fiéis. Intrinsecamente mau é o comunismo e não se pode admitir, em campo algum, a colaboração recíproca, por parte de quem quer que pretenda salvar a civilização cristã” (REIS, 2004, p. 37).

Pode-se compreender, assim, que o medo do comunismo se estendeu a diversos grupos da sociedade brasileira, e que foi criado, também, para a implementação, vigência e manutenção da Ditadura da Ditadura, em 1964.

Voltando à explanação sobre a utilização do termo de Ditadura Civil-Militar, empregada nesta dissertação, vale ressaltar os movimentos civis no Brasil, ocorridos nesse período e que apoiaram os acontecimentos de 1964.¹²⁵ Conforme já mencionado, empresários apoiaram a aplicação do Golpe e tiveram papel crucial para a organização de apoio para a implementação do regime ditatorial.

Esses grupos conservadores das classes dominantes temiam que as reformas de base, uma vez implementadas, subvertessem os padrões habituais de dominação e as taxas de lucro¹²⁶. Então, as articulações do IPES e do IBAD, junto à grande mídia dos jornais, como por exemplo, a *Folha de São Paulo* e a Editora Abril¹²⁷, organizaram a população sob uma concepção de que era necessária a instauração de uma ditadura para organizar o país. De acordo com Dreifuss,

parafraseando Samuel Finer, o bloco de poder multinacional associado procurou “maximizar sua satisfação” através de processos que não os do mercado e tentou “manipular todo o meio ambiente, criando condições em que o mercado seria manobrado a seu favor” (1981, p. 105).

Vale destacar, aqui, a importância de um general que atuava no IPES, Golbery do Couto e Silva, sendo ele o idealizador do Sistema Nacional de Informações (SNI), criado dois dias antes da protocolização do AI-2, mesmo que, num primeiro momento, essa proposta tenha causado desconforto em vários políticos, como indica Carlos Fico:

Dois dias antes dessa data (julho de 1964), a 13 de junho, foi criado o Serviço Nacional de Informações (SNI). A proposta causou desconforto em vários

¹²⁵ Como é o caso do movimento “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, ocorrido entre 19 de março e 8 de junho.

¹²⁶ Cf. REIS, 2004, p. 38.

¹²⁷ Empresas lideradas por grupos familiares que compunham parte da elite conservadora nacional. Para mais informações, ver o capítulo sete da tese de doutorado de Beatriz Kushnir (2001).

políticos, que temiam a instalação de organismos no molde do antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de Getúlio Vargas. Castelo precisou negociar com as lideranças parlamentares que apoiavam a aprovação do projeto no Congresso Nacional (2001, p. 39-40).

O General Golbery do Couto e Silva era considerado um “moderado” da “Sorbonne” (modo como era conhecida a ESG). De acordo com a descrição de Carlos Fico (2001, p. 40), era um mau escritor, com aspecto de político astuto e de grande analista de geopolítica. Seguem-se mais considerações do historiador:

Golbery estudava a necessidade de um órgão desse tipo desde 1950 e, durante a conspiração, montou uma rede de informações que preparou dossiês sobre mais de 400.000 pessoas. Para a montagem do SNI, Golbery contou com sugestões de consultores norte-americanos. Já existia um Serviço Federal de Informações e Contra-Inteligência (SFICI), criado no fim do governo Kubitschek, ligado à secretaria do Conselho de Segurança Nacional, mas o novo governo sentia-se “desamparado de um sistema de coleta de informações seguras e, sobretudo, queria implantar um serviço que estivesse em conformidade com a “doutrina de segurança nacional” (FICO, 2001, p. 40).

A “doutrina de segurança nacional e desenvolvimento” ou a “ideologia” vigente na época havia sido compreendida com caráter de grande importância para a sistematização do conjunto dos grupos pró-Ditadura. Entender esse ponto da conjuntura social brasileira da época possibilita uma percepção de que os eventos ocorridos tiveram um cunho orgânico para com as ações que desencadeiam a Ditadura, instaurada em 1964. Como cita Carlos Fico (2001, p. 40), a ESG, o IBAD e o IPES eram organizações com participação civil que, desde antes de 1964, vinham criando as situações ideais no país para facilitar a instauração da Ditadura.

Para melhor compreensão do que é a doutrina que os militares ditadores seguiram, relembra-se que o Brasil fazia parte do cenário social e político no qual países abaixo das potências da época (Estados Unidos e União Soviética) vivenciavam na década de 1960, com ênfase na situação gerada pela Guerra Fria, na qual o confronto ideológico demonstrava-se tão importante quanto os embates diretos.

Carlos Fico, em seu livro *Como eles agiam* (2001), apresenta uma breve síntese de como se dava a ação da doutrina da ESG, e reforça questões já elucidadas anteriormente pelo autor:

Produzida, basicamente, no âmbito da ESG, a “doutrina” supunha que o Brasil se integrava ao contexto internacional da Guerra Fria considerando (a) sua grande população e extensão territorial; (b) seu posicionamento geopolítico, que lhe conferia importância estratégica no âmbito das relações políticas

internacionais e (e) sua vulnerabilidade ao comunismo, à luz de supostas fragilidades internas (população “despreparada” e políticos “corruptíveis”). Desse diagnóstico, decorria que (a) o Brasil tinha condições de se tornar uma das grandes potências mundiais e (b) era necessário precaver-se contra a “ameaça comunista” (2001, p. 41-42).

Compreende-se, aqui, como se articula a necessidade da criação do Sistema Nacional de Informações (SISNI) frente às “problemáticas” internacionais, porém requeria adaptações para proteção interna. Dessa forma:

em consequência, a ESG elaborou caminhos brasileiros possíveis para (a) hipóteses de guerra entre os países capitalistas e comunistas; (b) mecanismos internos de combate ao comunismo e (c) um desenvolvimento econômico que reforçasse o destino brasileiro de “grande potência”, isto é, de país superiormente desenvolvido do ponto de vista industrial e, também, estratégico quanto à interlocução política internacional (FICO, 2001, p. 42).

Mais questões sobre o SISNI voltarão a ser abordadas no capítulo seguinte, devido às suas relações com a censura, não diretamente sobre o Sistema, mas sim suas ramificações. Embora seja compreensível identificar o SNI como um “órgão repressivo”, ele era principalmente um órgão de informações. O SISNI foi sendo alterado ao longo da Ditadura brasileira, para cada nova necessidade que o “combate ao comunismo” e seus “infiltrados” (discurso dos golpistas) gerassem ao governo. O historiador Jacob Gorender resume o sentido da articulação destes órgãos:

Embora formulada nos projetos dos conspiradores militares e civis, que conduziram ao golpe de 1964, essa estrutura policial-burocracia-totalitária não surgiu pronta e acabada, mas se constituiu num processo paulatino, que culmina em 1970, quando são implantados o Sistema Nacional de Informações (SISNI) e os Centro de Operações de Defesa Interna - Destacamento de Operações de Informações (CODI-DOI). Este processo não se deu sem contradições e disputas internas nos meios militares e entre eles os setores civis aliados, contradições e disputas nem sempre suficientemente esclarecidas pela conhecida dicotomia “linha dura” / “linha moderada” (GORENDER. In: FICO, 2001, p. 10-11).¹²⁸

Daniel Aarão Reis elucida o quão interessante é observar o modo com o qual as direitas se organizaram, diferentemente de 1961 para 1964. Agora, possuíam posições defensivas, através de seu discurso pautado na defesa de uma legalidade e da democracia, justificando o Golpe como último recurso para “salvar a democracia dos

¹²⁸ Presente na introdução do livro, escrito por Jacob Gorender (FICO, 2001).

comunistas”¹²⁹. Então, em primeiro de abril de 1964, pode-se dizer, alegoricamente, que o Brasil entrou de vez no início da Ditadura Civil-Militar. Assim:

o golpe de 1964 veio, pois, coroar as tentativas anteriormente fracassadas. Destruindo as organizações políticas e reprimindo os movimentos sociais de esquerda e progressistas, o golpe foi saudado pelas classes dominantes e seus ideólogos, civis e militares, como uma autêntica Revolução. Aliviadas por não terem de se envolver militarmente no país, as autoridades norte-americanas congratularam-se com os militares e políticos brasileiros pela “solução” encontrada para superar a “crise política” no país (TOLEDO, 2004, p. 24).

Após a instauração do governo ditatorial, foi anunciada à população um suposto ataque comunista no Brasil, causando desconforto entre as classes médio-alto; utilizaram-se, então, desse argumento para legitimar a derrubada de Jango, alegando que o presidente João Goulart também sabia de tais ações comunistas e era favorável a elas. Desse modo, os militares passaram a governar, utilizando-se do medo, da tortura, da censura e da violência, a fim de manter o funcionamento do seu modo de governo, instituindo o Terrorismo de Estado, conseguindo manter-se no governo entre os anos de 1964 e 1985. Esta

ação golpista foi vitoriosa muito rapidamente, mesmo saindo do roteiro planejado por Castello Branco e outros generais, que previam a ação para o dia dois de abril. seu ponto de partida foi Minas Gerais, base da IV Região Militar de Minas, sob o comando de do general Olímpio Mourão Filho, que, orquestrado como a base política do então governador e banqueiro, o udenista Magalhães Pinto, partiu com suas tropas para o Rio de Janeiro. Havia receio entre os golpistas sobre uma possível resistência militar e popular. Mas isso não ocorreu, como sabemos. O general Amauri Kruel, principal apoio militar de Jango, havia passado para o lado dos golpistas. Do Rio de Janeiro, Goulart deslocou-se para Brasília e, no dia 2 de abril, seguiu para Porto Alegre e, no dia 4 de abril, fugiu para o exílio no Uruguai, do qual nunca mais retornaria. Contrariou a insistência de Brizola sobre a possibilidade de resistir ao golpe a partir do Rio Grande do Sul. Ou seja, lamentavelmente não houve nenhum esquema de resistência política ao processo golpista. As resistências políticas que surgiram foram posteriores, algumas das quais com grande dramaticidade e heroísmo, mas descoladas das condições sociais e da correlação de forças políticas (SILVA, 2014, p. 75).

Por conseguinte, o foco da presente dissertação, ao abordar este período histórico, está relacionado à censura e suas ramificações, mas não se deve tomar a censura como o único pilar de sustentação do governo. Como já citado, ele era mais um dentre vários. Junto à censura nos meios de comunicação, a Ditadura Civil-Militar

¹²⁹ Ver: REIS, 2004, p. 39.

Brasileira também utilizou a tortura, as prisões políticas, o exílio de diversas pessoas e os assassinatos e desaparecimentos políticos, por meio do medo e da repressão violenta, advinda diretamente do Estado.

Como afirma Antônio Carlos Fico, com relação ao funcionamento das estruturas que geriam a Ditadura Civil-Militar:

a censura política da imprensa foi apenas mais um instrumento repressivo. Tal como a instituição do “Sistema CODI-DOI”, a censura da imprensa foi implantada através de diretrizes sigilosas, escritas ou não. Evidentemente, para um regime que afirmava que “a revolução vitoriosa, como o Poder Constituinte, se legitima por si mesma”, a questão da constitucionalidade da censura da imprensa era um simples detalhe. Ela foi implantada porque era indispensável à “utopia autoritária” dos radicais vitoriosos em 1968 (FICO, 2002, p. 8).

Assim, de acordo com os momentos-chaves da censura na Ditadura Civil-Militar no Brasil, propostos por Eleonor Souza Pinto (2006), o filme *Laranja mecânica*, lançado mundialmente em 1971, chegou ao país em um terceiro momento, marcado pela protocolização do AI-5, com um maior cuidado em relação às obras produzidas nacionalmente e às que vinham do exterior.

Em síntese, esses acontecimentos, mencionados anteriormente, explicitam como se deu a organização social, empresarial e militar, bem como elucidam como se organizou a censura e a repressão, questão que voltará a ser debatida nos capítulos seguintes.

Sabe-se que as ditaduras não se baseiam somente no medo e na violência para a execução de seus planos e a manutenção dos seus regimes. A Ditadura Brasileira foi inspiração para ações tomadas nos outros governos ditatoriais instaurados na América Latina no século XX, tendo como exemplo a atuação dos órgãos de censura instaurados no país, antes mesmo de 1964.

8.2 SISTEMAS DE INFORMAÇÃO E CENSURA E REPRESSÃO

A fim de progredir na compreensão sobre os documentos que se relacionam com a obra estudada na presente dissertação, primeiramente serão explicadas as siglas contidas nos registros. Desse modo, então, será apresentado, inicialmente, um

panorama quanto às mudanças que o AI-5 instituiu na Ditadura Civil-Militar¹³⁰, para que, na sequência, se entenda melhor como era gerido esse sistema de informações e censura com um organograma, detalhando como se organizavam os que compunham o SNI. Dessa forma, após esta explanação, os documentos serão abordados junto com citações dos autores que compõem tanto este capítulo quanto o restante da dissertação, com a finalidade de se compreender as motivações sobre a longa censura a qual o filme foi submetido na época.

Como já mencionado, os atos institucionais demonstram-se de grande importância para o entendimento da conjuntura social e política em que o país se encontrava naquela época. Dito isto, é importante salientar que as Forças Armadas concentraram poderes em torno de uma Junta Militar que era constituída por membros do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, chamada de Comando Revolucionário. Assim, o poder ditatorial se auto instituiu como Poder Constituinte, a partir do Ato Institucional Nº 1 (AI-1), de abril de 1964, assinado pelos três militares do Alto Comando.

[...] A revolução vitoriosa se investe de Poder Constituinte. Este se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. [...] Assim, a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma (*JORNAL DO BRASIL*, 10 de abr. 1964, *apud* SILVA, 2014, p. 76).

O AI-1 afirmava que “houve e continuará a haver uma autêntica revolução”¹³¹, com o objetivo de manter a ordem constitucional (SILVA, 2014, p. 76). Assim como os atos que vieram na sequência, tinha função importante de manter o golpe vigente, ampliando cada vez mais os poderes dos ditadores militares.

Conforme se observa, a burocracia era um traço importante do governo ditatorial brasileiro, assim transmitindo um caráter de que cada documento, cada ação e cada informação coletada era de extrema importância, devendo os seus servidores e administradores dos dados datilografá-los, traduzi-los e zelar por sua segurança para que as informações não vazassem para a sociedade civil em geral.

¹³⁰ Conforme o recorte temporal da dissertação, o AI-5 é instaurado antes do lançamento mundial da obra *Laranja mecânica* (1971). Assim, quando o filme chegou em solo nacional, tal Ato Institucional estava vigente e atuante, censurando o filme.

¹³¹ O Ato Institucional número um indicou a eleição do Presidente e Vice pelo Congresso Nacional, após dois dias da sua publicação, com mandato até 31 de janeiro de 1966 (Art. 2º), prevendo a eleição presidencial para 3 de outubro de 1965, com posse em 31 de janeiro de 1966 (Art. 9º). O AI-1 também definia que “os Comandantes-Chefes que editam o presente Ato poderão suspender os direitos políticos pelo prazo de dez (10) anos e cassar mandatos legislativos federais, estaduais e municipais excluída a apreciação judicial dos atos” (Art. 10º) (SILVA, 2014, p. 76-77).

Esta coleta de informações iniciou logo após o Golpe de 1964, sendo que:

não havia dúvida ou constrangimentos quanto à necessidade de um tal órgão. O mesmo não ocorreria com outras instâncias tipicamente ditatoriais, que tardaram: a polícia política, a propaganda política e a censura. Somente no final da década de 1960, com o acirramento das atividades de oposição, o governo militar encontrou boas justificativas para estruturar, de maneira rigorosa, as atividades típicas de regimes ditatoriais, criando organismos próprios e treinando pessoal especializado no campo da censura e da imprensa e das atividades artístico culturais, da elaboração de propaganda política e da repressão *tout court*, através de uma polícia política (FICO, 2001, p. 75).

Conforme o governo foi se estendendo, a censura foi adaptando-se e moldando-se. Leonor Souza Pinto cita, também, que a reestruturação da censura no pós-Golpe tem quatro momentos: o primeiro, entre 1964 e 1966, quando o foco de atuação seria na preservação da “moral conservadora vigente”, protegendo, assim, os interesses dos setores da sociedade que apoiaram o Golpe, período em que as interferências nas obras eram realizadas através dos cortes em partes dos filmes. O segundo, entre 1967 e 1968, quando ocorre a “militarização” gradual do comando nacional e estadual do órgão, iniciando uma preocupação com o conteúdo político das obras, carecendo de pareceres que descrevam as mesmas. O terceiro, de 1969 a 1974, quando a censura assume abertamente seu caráter político-ideológico como um dos pilares fundamentais da Ditadura, instaurado desde o AI-5 e caracterizado pelo enfrentamento e pela repressão direta em diversos setores políticos e civis, além de alcançar as obras cinematográficas; e, por fim, o quarto momento, no período de 1975 a 1988, quando ocorre uma mudança de foco que desmente a noção, comumente difundida e até hoje aceita, de que a censura terminou com a instauração do processo de abertura, período em que a atenção dos censores se voltou para a proibição dos filmes brasileiros na televisão, onde o grande público assistia aos filmes, enquanto liberava estes para as salas de cinema¹³².

A vigência do AI-5 pode ser interpretada como a fase de maior endurecimento político, sendo marcante pelas indefinições e expectativas futuras quanto aos rumos do governo. Não será dada tanta ênfase aos outros atos institucionais, pois a censura e a repressão que foca a presente dissertação estão mais ligadas a este Ato, bem

¹³² Cf. PINTO, 2006, p. 4-5.

como se encontram criadas e adaptadas nestes órgãos, alguns anos antes da década de 1970, época de lançamento do filme e recorte temporal do trabalho¹³³.

A censura não foi algo sutil, muitos grupos da sociedade brasileira conheciam o funcionamento dela. Alguns jornais, como será explorado mais a frente, já abordaram os efeitos que os censores tinham em relação à demora da chegada de determinados filmes nas salas de cinema. O governo buscava explicar a necessidade de tais atitudes, alegando uma “preocupação” e “cuidado” com o povo brasileiro, assim evitando que esses fossem influenciados por ideologias vindas do exterior (por exemplo, o comunismo) e que obras que desrespeitassem a “moral e bons costumes” da época não fossem disponibilizadas no Brasil. Para Silva,

[...] importa considerar que também se desenvolveu um movimento social pautado (galvanizado) ideologicamente por uma perspectiva que compreendeu (e aceitou) que o comunismo progredia no país, por meio da subversão, infiltração na administração pública e destruição das referências morais da “família cristã” (2014, p. 69).

A fim de ampliar a compreensão do imaginário social anticomunista e ser contrário às reformas sociais e às inovações educacionais, estéticas e morais em curso, apoiava-se os defensores da intervenção militar nas classes médias tradicionais e modernas. Aqui, novamente, o IBAD e o IPES tiveram papel destacado na constituição de um universo de sentimentos, explicações e propostas de ação política para aquela conjuntura¹³⁴.

O AI-5, conforme explica Maria Aquino, foi editado pelo ditador Costa e Silva¹³⁵, em meio a brigas parlamentares, nas quais os ministros militares exigiam uma tomada de providências para com os “graves e ultrajantes discursos” realizados por deputados. Houve, inclusive, votação no Congresso, para decidir se seria rejeitada ou não uma punição ao parlamentar Márcio Moreira Alves, porém o Congresso negou o pedido¹³⁶.

¹³³ A repressão política que já existia desde o início do golpe político ganhou nova definição após o AI-5 e, na figura de Médici, a face mais sangrenta do regime político ditatorial. A partir desse momento, definitivamente, o regime consolidou-se, sendo a Comunidade de Informações e os aparelhos repressivos estatais as dimensões políticas mais evidenciadas (SILVA, 2014, p. 80).

¹³⁴ Cf. DREIFUSS, 1981, *apud* SILVA, 2014, p. 69.

¹³⁵ Artur da Costa e Silva, nascido em 3 de outubro de 1899, no Rio Grande do Sul, faleceu em 1969. Esteve à frente do governo brasileiro, durante a Ditadura Civil-Militar Pós-1964, tendo seu mandato entre 1967 e 1969, quando foi afastado, devido a problemas de saúde (SILVA; MEDEIROS; VIANNA, 1999, p. 179).

¹³⁶ Ver: AQUINO, 1999, p. 206.

Porém, conforme a autora também menciona, em menos de 24 horas após a votação, o Executivo publicou o AI-5,

concentrando e conferindo excepcionalidade maior ao presidente; limitando ou extinguindo liberdades democráticas e suspendendo garantias constitucionais. Ao contrário dos atos institucionais anteriores, não havia prazo estipulado para sua vigência e o Congresso Nacional foi fechado por tempo indeterminado. A edição do AI-5 representa para o regime inaugurado em 1964, uma guinada de posição. A partir desse momento, com o endurecimento político propugnado pelo Ato, torna-se claro que as rédeas da condução do país, no âmbito militar, haviam mudado definitivamente de posição. [...] No setor das comunicações não demoraram a se fazer sentir (AQUINO, 1999, p. 206).

Vale destacar que a censura não se inicia somente a partir da protocolização do AI-5 pois ela existia desde antes de 1964, sendo uma dissidência dos acontecimentos do Estado Novo¹³⁷. Para Alves,

o Aparato Repressivo do Estado de Segurança Nacional constituiu-se de três elementos distintos, mas interligados: a vasta rede de informações política; órgãos e organizações diretamente responsáveis pelas ações repressivas em nível local; e os aparatos das Forças Armadas usados no controle político interno¹³⁸ (ALVES, 2005, p. 208).

Como já apontado, a criação do SNI foi de responsabilidade de Golbery do Couto e Silva, sendo regulamentado por decreto em 13 de junho de 1964. O SNI era o órgão central do SISNI, sendo que o chefe desse setor tinha *status* de ministro de Estado e assessorava diretamente o Presidente da República, competindo na superintendência e coordenando atividades de informações em todo território nacional. Paulatinamente, o Serviço foi expandido para o exterior, sobretudo em relação aos países da América Latina¹³⁹. Por sua vez,

O SISNI, não era, obviamente, uma estrutura simplesmente voltada para o recolhimento de informações capazes de subsidiar a tomada de decisões das autoridades brasileiras. Era, antes de tudo, um sistema de espionagem e inculpação que partia do pressuposto de que ninguém estava totalmente imune ao comunismo, à subversão ou à corrupção. Para um membro da

¹³⁷ Para mais questões sobre o Estado Novo, bem como a atuação dos trabalhadores rio-grandenses durante o período de 1937 a 1945, é indicada a leitura da tese de doutorado de Glaucia Vieira Ramos Konrad, *Os trabalhadores e o Estado Novo no Rio Grande do Sul: um retrato da sociedade e do mundo do trabalho (1937-1945)* (2006).

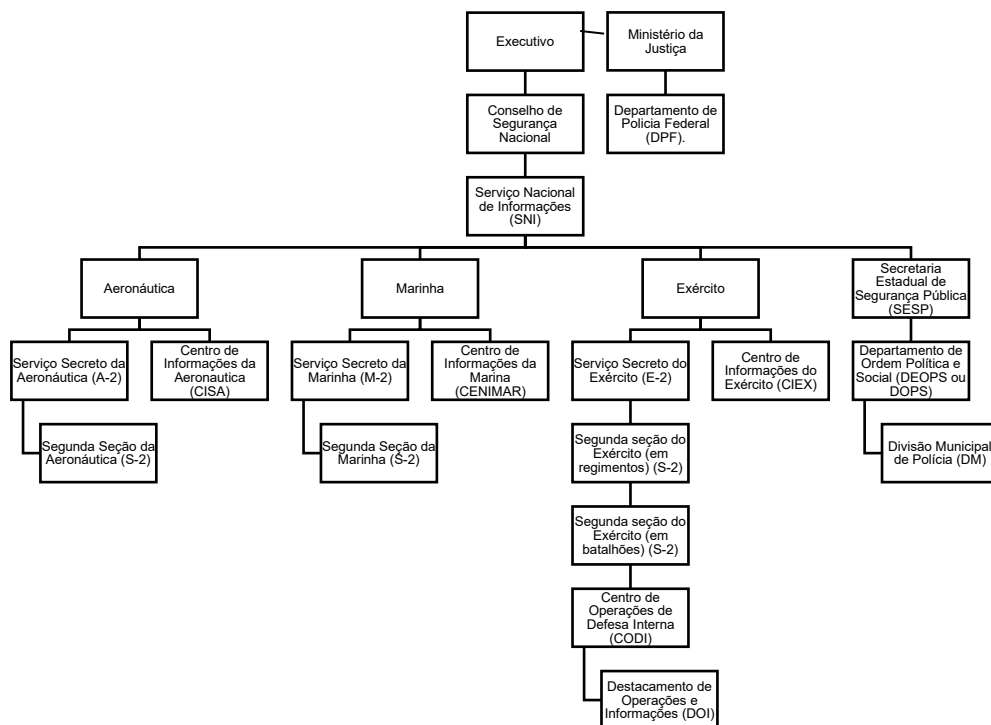
¹³⁸ Uma nota de Maria Helena Moreira Alves afirma que “cabe frisar que nem todos os militares foram envolvidos na tortura ou atuaram diretamente no Aparato Repressivo; muitos na realidade, opuseram-se a estas práticas, integrando os diferentes movimentos de oposição democrática existentes entre os militares” (ALVES, 2005, p. 208).

¹³⁹ Cf. FICO, 2001, p. 81,

comunidade de informações, nunca era surpreendente encontrar indícios de-sabonadores quando se investigava alguém (FICO, 2001, p. 100).

O levante de informações e espionagem¹⁴⁰ não se limitavam, conforme se verá na sequência, apenas ao núcleo central do SNI, pois ele dividia-se em diversos outros grupos que articulavam e colhiam dados, inclusive, estendendo-se para espionagem em ministérios civis, sendo que o órgão central de informações de um deles era a Divisão de Segurança e Informações (DSI).

Dentre estes, podem-se destacar os sistemas específicos da Marinha, do Exército e da Aeronáutica, os quais compunham os “sistemas Setoriais de Informações dos Ministérios Militares”. Esses sistemas militares são os criadores dos documentos que serão apresentados adiante. No organograma a seguir é demonstrado como se dava a organização do sistema de informação:



Fonte: ALVES, Maria Helena Moreira. O estado e oposição no Brasil (1964 a 1984), 2005, p. 211.

¹⁴⁰ Carlos Fico, em sua obra *Como eles agiam*, cita que “é certo que órgãos de recolhimento e análise de informações, que visam assessorar o poder público, são essenciais e compatíveis com a democracia; estes existem em quase todos países do mundo; no regime militar brasileiro, entretanto, esses órgãos não se limitaram ao recolhimento de informações estratégicas, mas integraram o sistema repressivo da Ditadura Militar, fornecendo dados desvirtuados sobre os brasileiros, julgando subjetivamente cidadãos sem direito de defesa, participando de operações que culminaram em prisões arbitrárias, torturas e assassinato político” (2001, p. 104-105).

O Exército contava com o Centro de Informações do Exército (CIE)¹⁴¹, a Marinha, com o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) e a Aeronáutica, com o Centro de Informações da Aeronáutica (CISA). Dentre esses, Carlos Fico (2001) elenca que o que preponderava como mais forte e atuante era o CIE, conforme pode-se ver na seguinte passagem, a partir de depoimento do ditador Ernesto Geisel:

O CIE foi proposto no governo Castelo, por intermédio do Costa e Silva, mas Castelo não aprovou a proposta (...). Assim que Costa e Silva assumiu a presidência, sendo Lyra Tavares o ministro, criou-se o CIE (...). O CIE passou, com a capa do Ministério do Exército, a atuar independentemente, e muitas vezes efetuou ações autônomas¹⁴² (2001, p. 91).

Os sistemas dos ministérios militares produziam o mesmo tipo de informações que os civis, inclusive as de natureza “administrativa”, que diziam respeito à força singular em questão¹⁴³. Tanto o CIE¹⁴⁴ quanto o CISA¹⁴⁵ e o CENIMAR¹⁴⁶, foram reformulados, aproximadamente ao mesmo tempo, a fim de alcançarem maior eficácia no combate à “subversão”.

Essas siglas voltarão a ser mencionadas mais à frente, conforme foi constatado junto aos documentos pesquisados, bem como nas indicações bibliográficas. Aqui, importa ainda destacar que,

dado o caráter militarizado do regime e o perfil policial assumido pelo CIE, CISA e CENIMAR, os órgãos de informações do ministério militares sentiam-se mais capacitados que seus correlatos civis e, muitas vezes respeitaram as cadeias hierárquicas: “Eu cansei de ver assuntos do CIE irem direto para o presidente”, afirmou um dos oficiais do gabinete do ministro do Exército que atuou na área¹⁴⁷ (FICO, 2001, p. 92).

¹⁴¹ Ou como na tabela de Maria Helena Moreira Alves: CIEX

¹⁴² Depoimento do general Ernesto Geisel, publicado em D'ARAUJO, Maria Celina, CASTRO, Celso (Orgs.), In: FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹⁴³ Cf. FICO. 2001, p. 90.

¹⁴⁴ O CIE surgiu em 1967, com a fusão da 2ª Seção do Estado-Maior do Exército e da instância de informações do gabinete do ministro (chamada Divisão de Informações, ou D2). (FICO, 2001, p. 91)

¹⁴⁵ A Aeronáutica, desde 1968, transformou o Núcleo do Serviço de Informações e Segurança (N-SISA) no CISA em 20 de maio de 1970, com propósito de desenvolver “atividades de informações de segurança contrainformações que interessam à Segurança Nacional”. Seu regulamento distinguia “informações internas” e “segurança interna”; portanto, supunha a necessidade de ambas as atividades (FICO, 2001, p. 91).

¹⁴⁶ O CENIMAR existia há mais tempo, desde 1955, como Serviço de Informações da Marinha, mas o órgão também foi modernizado em 1971 com a finalidade não apenas de produzir informações, mas também de realizar operações especiais dentro do campo de ação dos ministérios. (FICO, 2001, p. 91).

¹⁴⁷ Depoimento do coronel Cyro Guedes Etchegoyen, publicado em D'ARAUJO, Maria Celina, SOARES, Gláucio Ary Dillon, CASTRO, Celso (Int. e Org.), *apud* FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Assim, de acordo com Carlos Fico, esses órgãos militares de informações também realizavam operações de segurança, ou seja, o autor os classifica como “órgãos mistos”, de informações e de segurança. Diferentemente das DSI e, em boa medida, do próprio SNI, o CIE, o CENIMAR e o CISA também patrocinavam “operações”, ou seja, saíam à rua para prender pessoas que seriam interrogadas, sendo conhecidos diversos relatos de presos políticos torturados por esses agentes. Contudo, o autor alerta que as operações de segurança deveriam ser coordenadas pelos centros de operações de defesa interna (CODI). Seguimos Fico, nesta temática:

Assim, nos casos do CIE, CISA e CENIMAR, a complexidade da estrutura repressiva ficava sublinhada: “eram subordinados aos respectivos ministros de cada Força, mas deviam agir (...) coordenados pelo CODI, que por sua vez era subordinado ao general comandante do Exército (2001, p. 92)¹⁴⁸.”

Todos os sistemas mencionados compunham, então, uma comunidade de informações, ou como era o desejo do SISNI, diversas comunidades de informações que se distinguiam pelas áreas de atuação (um estado, um conjunto deles, um país estrangeiro) ou pela inserção na esfera civil ou militar.

Esses grupos, mesmo com conflitos entre si, possuíam um elo de colaboração e lealdade, não uma ligação por compromisso ao serviço público, mas algo mais internalizado, um sentimento de estarem “defendendo a pátria do um mal invisível”. Esse compromisso com a defesa estendia-se para além das esferas militares mencionadas, como indica Fico:

O “comprometimento com a causa” possibilita que qualquer pessoa, mesmo fora do governo, integrasse o que chamava de “Comunidade Complementares de Informações”. [...] Elementos empenhados nas atividades de informações em entidades privadas [selecionados pelo SNI para] satisfazer as necessidades de informações para o desenvolvimento, levantamento estratégicos e, eventualmente, para o acompanhamento de determinadas pressões e antagonismos (2001, p. 94)¹⁴⁹.

Um adendo quanto aos sistemas repressivos da Ditadura Civil-Militar: são três ao todo (o SISNI, o SISSEGIN e o Sistema CGI¹⁵⁰), mas para a presente dissertação

¹⁴⁸ As DSI, órgãos tipicamente de informações, costumavam ter um “analista de segurança nacional”, o que não deve ser confundido com “operações de segurança interna”, que tais órgãos não realizavam (FICO, 2001, p. 92-93).

¹⁴⁹ *Estudo-Parecer sobre o Projeto de Lei do Senado*, de nº 16, de 1966, C. jan. 1971. DI/P. Cx: 3547

¹⁵⁰ Para mais informações sobre os sistemas, bem como o modo de atuação de cada um deles, ver: FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001, em especial os capítulos dois e três.

optou-se por abordar somente o SISNI, vide que as documentações trabalhadas se interligam majoritariamente a este sistema. Além da repressão, existia atuante, junto ao governo, a censura, que era um dos esteios do regime militar brasileiro, juntamente com a propaganda política e os três sistemas repressivos¹⁵¹.

Conforme já citado, existia toda uma prerrogativa de uma “ameaça comunista”, tanto em nível nacional como mundial; forjava-se, assim, um inimigo a ser combatido, que já estava, na imaginação dessas pessoas, tanto na população como no governo da época, buscando atuar e “cooptar brasileiros para o comunismo”. Acreditava-se que estes “inimigos” já estivessem atuando, espalhando sua ideologia através da televisão, dos livros, do teatro e de filmes, dentre outros meios culturais. Assim,

a se acreditar nas informações da comunidade, os jornais, as emissoras de TV, o cinema e o teatro estariam dominados por comunistas, subversivos e licenciosos: os jornalistas eram acusados de obedecerem às diretrizes do “movimento comunista internacional”; os escritores, diretores e atores de TV e teatro, segundo os papéis da comunidade, tentavam doutrinar o povo com “ideologia alienígenas” ou corrompiam-no com pornografias (FICO, 2001, p. 166).

Com essa passagem, pode-se compreender mais ainda sobre os motivos primários para a censura agir perante o filme *Laranja mecânica* (1971). A nudez feminina é presente em diversas partes da obra, bem como existem referências eróticas enquanto o próprio personagem principal, Alex, possui como um dos traços de sua compreensão que o prazer é ligado tanto à violência quanto ao sexo. Como já elencado, a criação da persona do rapaz demonstra ser concebida a partir dos piores estereótipos associados à juventude após 1968.

Conforme citado anteriormente, um dos momentos de maior importância para a presente dissertação é o período posterior ao decreto do AI-5, pois como já mencionado, é quando “endureceu-se” a Ditadura, bem como é nesta fase que a obra *Laranja mecânica* (1971) vem a ser lançada. Conforme Fico,

tais práticas ignominiosas, na primeira fase (1964-1968), chegaram a ser denunciadas pela imprensa, mas, a partir da institucionalização da censura política dos jornais advinda com AI-5 (1968), passaram a ser ocultadas da população. Também no terço final dos anos 1960, a ditadura militar patrocinou intensa propaganda política que, de algum modo, podia ser lida como a outra face da censura: ao invés de ocultar a verdade, como fazia a censura, a propaganda veiculava a farsa montada pelo regime, segundo a qual a sociedade

¹⁵¹ Cf. FICO, 2001, p. 166.

brasileira finalmente realizava todas as suas potencialidades (2004a, p. 265-266).

Nessa citação, pode-se observar que os ditadores já sabiam da necessidade de obter o máximo de informações, tanto as advindas de fora do país, quanto as fomentadas internamente, bem como de dominar o que seria de conhecimento público. Além disso, se demonstra muito importante esse primeiro apoio de alguns jornais¹⁵² atuantes no período, para angariar maior engajamento da população em geral, gerando uma concepção de que, ocorrendo o golpe, ele viria para ajudar o país moral e economicamente.

A censura, conforme pode-se perceber, era algo presente nesse período, mas não era novidade, sendo utilizada inclusive antes mesmo de 1964. Podemos conceituar a censura como um dos “pilares” de qualquer regime autoritário¹⁵³.

Todavia, fica o alerta aos historiadores e pesquisadores que desejam abordar tais questões: deve-se ter uma concepção que não foi somente a censura, mas sim as censuras, pois, de acordo com Fico:

Não houve uma censura durante o regime militar, mas duas. A censura da imprensa distinguia-se muito da censura de diversões públicas. A primeira era “revolucionária”, ou seja, não regulamentada por normas ostensivas. Objetiva, sobretudo, os temas políticos stricto sensu. Era praticada de maneira acobertada, através de bilhetinhos ou telefonemas que as redações recebiam. A segunda era antiga e legalizada, existindo desde 1945 e sendo familiar aos produtores de teatro, de cinema, aos músicos e a outros artistas. Era praticada por funcionários especialistas (os censores) e por eles defendida com orgulho (2004b, p. 37).

Cabe ressaltar aqui que, muitas vezes, ocorre de julgar ser uma simples censura a penetração de uma dimensão política junto à censura de costumes, justamente pela ascensão dos militares classificados de “linha dura”, caracterizado na implementação do AI-5. Os censores formados para essa função não eram somente os que cuidavam dos filmes, mas também da atuação frente à liberação de notícias que seriam publicadas, músicas que seriam gravadas, peças e filmes, que seriam exibidos. A censura, desse modo, não era homogênea, porém trabalhava com uma finalidade

¹⁵² Como é o caso do jornal *Folha da Tarde*, debatido na tese de doutorado de Beatriz Kushnir, no capítulo sete, parte um (2001, p. 224).

¹⁵³ Conforme Carlos Fico (2004a) expressa, além da censura, a polícia política, a espionagem e a propaganda política também são pilares basilares para regimes autoritários. O autor ainda alerta que esses são apenas alguns deles.

objetiva e clara: controlar as informações que entravam no país e saber o que se falava do Brasil no exterior.

Durante a pesquisa, os documentos encontrados relacionados com a obra cinematográfica *Laranja mecânica* (1971) estavam distribuídos entre pastas da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) e no CISA, além de haver menções ao filme em letras de músicas vetadas pelos órgãos de censura. Nesses documentos, se consegue localizar nomes de agentes da censura que formularam os textos e pastas. Uma pesquisa com mais afinco sobre essas pessoas não foi possível de executar, apenas se constatando que alguns nomes se interligam a figuras já mencionadas na dissertação, assim como certos censores são citados em múltiplos documentos.

Como menciona Maria Aquino em sua obra *Censura, imprensa, Estado autoritário* (1999), as censuras eram altamente organizadas, servindo como um dos instrumentos repressivos. O objetivo era de manter uma vigilância constante e de qualidade dos mais diversos setores da sociedade, detectando e punindo toda e qualquer tentativa, explícita ou implícita, de “subversão” à ordem instaurada com o golpe¹⁵⁴.

Com essa prerrogativa de proteger a ordem, o filme aqui estudado ficou recluso junto aos órgãos de censura durante oito anos, com visualização liberada somente a pequenos grupos de brasileiros privilegiados. Essa informação foi difundida pelo jornal *Amnistia*, mais precisamente na edição número 3.

Essa edição está dentro de uma pasta classificada como “Reservada”. Carlos Fico explica que a classificação das pastas seguia da seguinte maneira:

(a) Ultrassegredos, os que requerem excepcionais medidas de segurança; (b) segredos, os que requerem rigorosas medidas de segurança; (c) confidenciais, aqueles cujo conhecimento e divulgação possam ser prejudiciais aos interesses do país; (d) reservados, os que não devam ser, imediatamente, do conhecimento público em geral. Somente algumas autoridades podem atribuir tais categorias aos documentos: a classificação de ultrassecreto, por exemplo, pode ser dada apenas pelos chefes dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário federais. A partir do momento em que um documento é produzido como sigiloso, seu acesso fica interdito por um certo tempo – o que se chama “prazo de classificação”. Assim, os documentos ultrassecretos têm prazo de classificação máximo de trinta anos; segredos, vinte; os confidenciais, dez, e os reservados, cinco anos (2001, p. 25-26).

A censura, durante a Ditadura, foi um dos principais pilares da sustentação desta, como afirma Leonor Souza Pinto, pois

¹⁵⁴ AQUINO, 1999, p. 15.

vem o golpe, e com ele, a censura é reorganizada, com vistas a servir aos interesses políticos dos militares no poder. A censura praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi apenas repressão localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar (2006, p. 3).

Conforme já citado anteriormente, a censura já existia antes mesmo de 1964, porém ganhou papel importante após a implementação do Golpe. A partir disso, pode-se compreender a existência de duas censuras: uma ocorria diretamente às atividades artísticas e culturais¹⁵⁵ e outra voltava-se para a imprensa.

O diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF) comandava essa atividade sendo orientado pelo Ministro da Justiça, e ambos atendiam às diretrizes gerais ou à pedidos específicos provenientes das diversas instâncias do governo¹⁵⁶. Exemplo dessa atuação pode ser visto na seguinte passagem:

No início de 1973, o diretor-geral do DPF, general Nilo Canepa Silva, encaminhou ao ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, um relatório geral das atividades “no campo da censura aos órgãos de comunicação social a partir de agosto de 1971” e até janeiro de 1973. Segundo o relatório, estavam submetidos à censura prévia os seguintes periódicos: *Tribuna da Imprensa*, *O Pasquim*, *A Notícia* (Manaus), *Opinião*, *Ele e Ela* e *Pais e Filhos*. Os primeiros, jornais políticos, incomodavam por razões óbvias. As duas últimas, revistas de variedades e comportamento, chocavam-se com o puritanismo de muitos ao estamparem matérias sobre sexualidade, por exemplo (FICO, 2001. p. 168).

O nome do general Nilo Canepa foi encontrado junto à documentação do SIAN, com menção ao filme *Laranja mecânica* (1971). No período em que Nilo Canepa esteve à frente do comando da censura, as notícias desaprovadas diziam respeito aos seguintes conjuntos temáticos: anistia, clero, educação, indígenas, liberdade de imprensa, moral e bons costumes, política, política econômica, subversão, sucessão presidencial, tóxicos e Transamazônica¹⁵⁷. De acordo com Fico,

cada órgão tinha suas próprias necessidades censórias, havendo certa “pertinência” nos pedidos que encaminharam. Por exemplo, boa parte dos pedidos provindos do CIE dizia respeito a ações em que ele próprio devia estar envolvido (prisões, assassinatos mascarados como “suicídios”, invasões de sedes de grupos clandestinos etc.) (2001, p. 169).

¹⁵⁵ TV, cinema e teatro contavam com um serviço próprio de censura, o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) (FICO, 2001, p. 172).

¹⁵⁶ Cf. FICO, 2001, p. 168.

¹⁵⁷ Cf. FICO, 2001, p. 169.

Mas quem eram esses censores? Muitas vezes, ao abordar-se estes agentes da Ditadura, não se sabe direito essa resposta, nem como acreditam estar “protegendo a sociedade brasileira” da “falta de moral e bons costumes” que se alastrava pelo mundo, julgando, na sua concepção, o que poderia “subverter a mente dos brasileiros”, através destas obras culturais e informações, alegadas como falsas pelo governo. Essas pessoas, algumas vezes, são apresentadas em textos como um grupo único, sem nomes nem rostos, mas geradores de medo em parcelas da população, escondendo-se dentro dos documentos com alcunhas, a fim de encobrir os verdadeiros censores e agentes militares.

Beatriz Kushnir (2001) aborda, em sua tese de doutorado, como se organiza e como era gerida a censura, bem como, quem eram os que exerciam esse ofício e como era a formação dessas pessoas que trabalhavam como censores da Ditadura Civil-Militar.

A autora explica, primeiramente, partindo de uma concepção subjetiva, o que significa ser um censor: alguém que pratica ato censório, crítico – no sentido de quem encerra um julgamento. Esse ofício teve início no Império Romano, quando a função designava o encarregado da contagem populacional e vigilância ao cumprimento dos bons costumes (KUSHNIR, 2001). Ela apresenta, também, como se podem conceber os censores nas sociedades modernas e contemporâneas:

[...] adquiriu também uma leitura psicanalítica. Os sensores seriam, assim, como parte do superego – definido como *locus* da personalidade responsável por ideias e valores, e que age inconscientemente sobre o ego, contra as pulsões que provocam culpa. Essas pulsões refletem uma tendência permanente, e em geral inconsciente, que dirige e incita a atividade do indivíduo. Nesse sentido, o papel do censor, do superego, seria o de defensor, guardião, vigilante e zelador, para que partes recalçadas do inconsciente não emerjam no consciente (KUSHNIR, 2001, p. 160).

Outra autora com contribuições a serem somadas ao tema é Maria Aparecida Aquino, a partir de seu livro: *Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978)* (1999). A historiadora menciona como se deu a organização e a atuação desse aparato repressivo, além de apontar como foi a sua operação frente a dois jornais que vivenciaram os anos da Ditadura Civil-Militar, a *Folha de São Paulo* e o *Movimento*, ambos de São Paulo. Ela explica, logo no início da sua obra, como era a preocupação com esses materiais:

De um lado, procuraram armar-se de vasto material, coletando informações sobre a sociedade como um todo, a partir de variados órgãos do aparato repressivo: o Serviço Nacional de Informações (SNI) e suas ramificações regionais, as Segundas Seções (de Informações) das Forças Armadas, O Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), o (s) DOI/CODI (s) (Departamento de operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) e os DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) estaduais (AQUINO, 1999, p. 15).

Pode-se constatar que eram muitas pessoas que possuíam esse encargo durante a Ditadura. As obrigações desses censores eram de ficar observando, datilografando, numerando e carimbando, dentre outros processos burocráticos, o que era falado sobre a Ditadura Civil-Militar, verificando de maneira mais intensa, o que era produzido internamente no país; também controlavam a difusão de informações nos jornais, nas peças teatrais, nas músicas e nos filmes, dentre outros modos de expressão cultural.

Beatriz Kushnir, em sua tese, também cita quando não se compreende a intrínseca ligação entre o “sistema de informações” e a censura, perde-se parte vital do entendimento dos modos com o qual agiam todos estes sistemas repressivos da Ditadura Civil-Militar, mesmo que se imagine que tamanha burocracia e cuidado com as informações fosse algo desnecessário.

Assim, quando se tem uma ideia simplista desses sistemas, julgando como besteiras as suas classificações dos materiais analisados, bem como a influência desses grupos para a manutenção da Ditadura Civil-Militares Brasileira, se retira parte vital para a compreensão da organização e gestão desse sistema projetado, organizado e que se adaptava, para sempre servir melhor à Ditadura.

Nos documentos *online* da *Folha de São Paulo*, edição de 4 de janeiro de 1977, foi publicado um artigo nomeado “Kubrick, fiscal de cinema”, com a autoria das siglas J. F. Nessa reportagem, é abordada a perspectiva de Stanley Kubrick quanto aos cortes e as alterações realizadas pelo órgão de Censura da Ditadura Civil-Militar. O diretor cita, em determinado momento da entrevista, que não desejava permitir a exposição do seu filme no Brasil, pois a cópia do país estava “um lixo”, mencionando também, que o filme estava, há muito tempo, sendo submetido ao exame da censura em Brasília, mas que viria a ser exposto normalmente nos cinemas do Brasil, de acordo com a produtora Warner Brothers. O autor do artigo também expressa a vontade do diretor quanto ao lançamento da obra em solo brasileiro, a qual deveria se dar conforme segue:

E consta que ele faz questão que seus filmes sejam exibidos integralmente, tanto que não aceitou a proposta da censura brasileira, que quer liberar “A [sic] *Laranja Mecânica*” (“*A Clockwork Orange*”, 1972) com “apenas” dois cortes. Com Kubrick é tudo ou nada e, enquanto isso, o filme vai tendo seu impacto diluído pelo tempo (J. F., 1977b. p. 32).

Conforme se pode observar, a Ditadura Civil-Militar Brasileira buscou apostar em um projeto de longa duração para a sua governança frente ao país, mesmo com suas alegações de que o Golpe (para eles ‘revolução’) seria algo breve, e que logo os militares largariam o governo. Porém, conforme já foi abordado anteriormente, pode-se observar que os governantes e os seus apoiadores procuraram desenvolver uma base de controle e “cuidado” com a sociedade brasileira, além da ação policial e política, na qual a censura e a repressão eram alguns dos pilares que buscavam manter o governo forte, mesmo com as suas divergências¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Estas questões referentes às divergências entre a ação dos censores podem ser notadas nas obras de Maria Aparecida de Aquino (1999) e Beatriz Kushnir (2001). Em síntese, as autoras apoiam uma reflexão de que, como esses censores eram humanos, certamente, aconteciam divergências entre o que deveria ou não ser censurado.

9 DOCUMENTOS DO FILME

Neste capítulo, apresentam-se os documentos encontrados *online*, mas antes será explicitado qual a função das siglas que criaram esses registros, oriundos do sistema de informações da Ditadura Civil-Militar. O SISNI, como já informado, foi o centro em que orbitavam essas outras siglas, e que a atuação de cada uma delas correspondia às suas necessidades e à sua formação, sendo tanto civis quanto militares.

O filme *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, foi censurado no Brasil, não sendo colocado em cartaz nos cinemas nacionais no ano de lançamento mundial, 1972, sendo liberado somente em 1978. Essa demora da a censura de o aprová-lo ou reprová-lo de maneira final instiga a curiosidade, fazendo com que surgisse a necessidade de respostas: por quais motivos o filme ficou tanto tempo restrito junto aos censores? Por que a censura se deu somente em determinados trechos da obra? Qual a opinião dos censores quanto ao filme?

Carlos Fico menciona que:

A partir da posse de Ernesto Geisel, em 1974, na Presidência da República, e da implantação de seu projeto de democratização relativa e gradual, a censura sentiu-se ameaçada. Assumindo seu papel de caixa de ressonância dos setores repressivos, a comunidade de informações fez circular avaliações externando sua preocupação com o fim da censura: A subversão atende a uma meticolosa diretiva, manifestando-se em torno das instituições políticas, sociais e econômicas, procurando miná-las da base à cúpula, visando adequar o terreno para que possam se disseminar mais facilmente seus propósitos. A fim de que possam atingir os seus objetivos, todos os meios disponíveis são válidos, e, para que suas filosofias sejam disseminadas, é necessário que tenham os canais de comunicação sob o controle para que possam influenciar e conduzir as massas, conscientizando-as do sentimento contra revolucionário. Tem-se observado um movimento crescente que vem se formando em torno do tema “censura”. Há uma verdadeira pressão se desenvolvendo no sentido de convencer a sua ilegalidade e provar a sua inconstitucionalidade, o decreto-lei da censura ou verificação prévia é o instrumento capaz de sustentar o processo já de há muito em desenvolvimento. A sua revogação daria trânsito livre para as suas mensagens que pregam a desmoralização das instituições e a contestação à ordem estabelecida, criando o clima desejado para a grande investida pretendida pelas esquerdas (2001, p. 179).

O autor demonstra que, a partir desses anos, os censores passaram a ter uma nova preocupação, sendo que uma diminuição da censura estaria por vir, já no governo do ditador Ernesto Geisel. Porém, se em 1974 já existia este certo “afrouxamento”, por que o filme *Laranja mecânica* (1971) ficou recluso por mais quatro anos? Em 1974, uma comissão foi nomeada para “apresentar sugestões que melhor situam

a censura, no propósito de preservação da moralidade pública e de defesa das instituições”. Outra comissão, nomeada em 1977, realizou a mesma atividade, mas a censura persistiu até o fim da Ditadura Civil-Militar (FICO, 2001, p. 181).

Assim, para responder a essas questões, foram necessárias investigações em duas frentes: uma, na obra cinematográfica, buscando problemáticas mais críticas do filme, com seleção de alguns desses trechos para maior debate; a outra, nos arquivos *online*.

O foco para a pesquisa dos *sites* foram os arquivos do Estado do Rio de Janeiro, acessando a plataforma SIAN, o acervo *online* da *Folha de São Paulo* e uma reportagem de *O Estado de São Paulo*.

Devido aos problemas envolvendo a pandemia de Covid-19, no ano de 2020, a tese teve que deter-se somente aos documentos disponíveis *online*, porém os acervos digitais estavam bem-organizados e com considerável documentação para pesquisa. Além do mais, todos os registros que serão aqui abordados e explorados estão disponíveis para a visualização de maneira gratuita, necessitando apenas de acesso à Internet.

Nos arquivos disponíveis na plataforma do SIAN, foi encontrado uma quantidade substancial de informações utilizando o modo de pesquisa disponível no *site*, através de palavras-chave¹⁵⁹.

Os arquivos localizados são dos sistemas de repressão e censura, antes abordado, mas o foco será uma música de Raul Seixas, “Check-up”, de 1973, que contém uma referência ao filme em sua letra, e que foi vetada pelo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCPD); uma carta do exterior com reportagens de jornais do Estados Unidos (traduzidas e datilografadas), endereçada ao general Nilo Caneppea, em 1973; uma troca de correspondências entre um civil (até onde a pesquisa pode constatar), residente em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e o diretor do DPF, em 1975, Rogério Nunes e, dividido em duas partes, um dossiê de origem do CIE e difusão junto ao SNI, intitulado “Operação Búfalo I e II”, realizada junto a um preso pelo regime, Manoel Conceição Santos.

Esses documentos, como se pode perceber pelo conteúdo, não têm referência direta ao filme *Laranja mecânica* (1971), mas em algum momento o filme foi mencionado, auxiliando, assim, a criar um panorama além da própria censura da obra. Como

¹⁵⁹ Palavras chaves: Stanley Kubrick; Laranja mecânica.

por exemplo, o caso da “Operação Búfalo”, a ação com Manoel Conceição Santos, não trata diretamente do filme, mas as semelhanças entre os planos da operação e a trama da obra podem gerar reflexões extras sobre os motivos para a demora da liberação da película.

Nos arquivos da *Folha de São Paulo*, foi realizada pesquisa no intuito de observar, através de um jornal de forte difusão no período, como foi abordada a recepção do filme pela mídia da época. Como já foi dito, a obra foi muito criticada em diversos países, alguns proibindo sua exibição¹⁶⁰, todos com o mesmo discurso: “o filme é uma apologia à violência sem sentido” e “viola as morais e bons costumes”.

Mesmo com o filme não sendo lançado nas salas de cinema nacional, a película de Stanley Kubrick e a obra literária de Anthony Burgess eram mencionados, além de o livro manter-se, mesmo dez anos após o lançamento, entre as dez obras mais vendidas, de acordo com o ranking da *Folha de São Paulo* de 1972.

Assim como encanta alguns, o Cinema pode assustar e servir como arma para governos autoritários. Os filmes têm a capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar em equilíbrio.¹⁶¹ Com esse medo, governos autoritários e ditatoriais tomam o controle das imagens e das informações como base para se estruturarem. A Ditadura Civil-Militar Brasileira censurou *Laranja mecânica*, em 1971, levando cerca de oito anos para o público do país poder ver o filme e, ainda assim, continuou parcialmente censurado.

9.1 DESCRIÇÃO DOS DOCUMENTOS

Depois do panorama geral apresentado, tanto em relação ao filme *Laranja mecânica* e sua narrativa cinematográfica, quanto à conjuntura histórica do período de lançamento da obra (no Brasil e no exterior), serão expostos e debatidos os documentos encontrados durante a pesquisa. A opção por deixar para a parte final tais registros não foi na intenção de estender tal debate, mas sim por se julgar melhor para a compreensão, articulando todos os pontos já elencados acima pela dissertação.

¹⁶⁰ Como na Inglaterra, no documentário *Kubrick By Kubrick* (2020), bem como no documentário disponível no *Youtube* (plataforma online de distribuição de vídeos), *A life in pictures*, Stanley Kubrick (2001), o qual é citado que o filme foi visto primeiro pelo ministro do interior da Inglaterra, antes de ser disponibilizado nas salas de cinema. Além disso, há fotos das críticas de jornais em inglês sobre o filme, referenciados ao final.

¹⁶¹ FERRO, 2010, p. 31.

Dentre os documentos pesquisados, há um dossiê do DOPS, enviado diretamente, em 1972, ao diretor dos censores, o general Nilo Canepa¹⁶². As reportagens foram remetidas por Bernis Duke, instrutor de tênis em uma Universidade em Tulsa e logo nas primeiras páginas do dossiê, se encontra uma carta redigida à mão por Duke e na seguinte, uma tradução assinada pelo técnico de censura, Coriolano de L. C. Fagundes.

Na carta enviada em 3 de janeiro de 1973, o instrutor informa que os artigos em anexo possuem conteúdo sobre Canepa. Ele diz estar orgulhoso da coragem do general como censor e que deveriam usar um pouco mais desta censura nos Estados Unidos. Informa também que julga acreditar que Nilo Canepa gostaria de ver um artigo que saiu no jornal *Conservador Cristão*. Ao finalizar a sua mensagem, indica que, se Canepa, conhecesse algum jogador de tênis que quisesse frequentar a escola na qual ele atuava, ele poderia auxiliá-lo com uma bolsa de estudos.

A correspondência escrita por Bernis Duke demonstra que este fazia parte dos civis que não possuíam um vínculo direto com o SNI ou com os sistemas de repressão e censura, mas que via com bons olhos a atuação desses ramos do governo frente às adversidades, desejando inclusive algo semelhante nos Estados Unidos. Finaliza sua mensagem com uma mudança súbita de assunto, mas afirmando um desejo em criar uma amizade com o general, oferecendo a algum conhecido deste uma bolsa de estudos na universidade em que estava alocado.

Dentre os jornais citados por ele, há o *The Tulsa Tribune*, de Tulsa, Oklahoma, na edição de 2 de janeiro de 1973, com o título "*For Morality, National Security; Brazil's film censorship strictly enforced*"¹⁶³, escrito por Dennis Redmont. A reportagem menciona como os órgãos de censura brasileiros receberam a obra cinematográfica *Laranja mecânica* (1971) para análise, incluindo uma fala de Nilo Canepa para Stanley Kubrick, mandando para este "um abraço mecânico".

Nesse período, Canepa era chefe da Polícia Federal Brasileira, como também mencionado na reportagem, encarregado então pela censura. O artigo ainda menciona que essa troca de conversas, do diretor junto aos censores, foi decisiva para o

¹⁶² Nilo Canepa tem grande participação e atuação durante o período de atuação da Ditadura Civil-Militar. Gaúcho, nascido em 1916, ele iniciou sua carreira militar antes de 1964. Trabalhou atuando tanto frente à censura de filmes, peças de teatros e músicas, bem como em operações contra o tráfico de drogas junto ao governo estadunidense. Cf. FGV/DCPDOC, 2020; AMARAL, 2013.

¹⁶³ Como na tradução que está disponível no mesmo arquivo, transcreve o título "Pela moralidade, segurança nacional; A censura Brasileira de filmes estreitamente reforçada", bem como toda a reportagem (DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS, 1973a, p. 6).

filme ficar recluso junto aos órgãos de censura, bem como outros, que ficaram sendo “averiguados” pelos censores e nunca saíam para as telas de cinema.

A reportagem cita, também, que a obra já havia sido vista por vários gabinetes de ministros, generais importantes e até por filhos do presidente Emílio G. Médici, antes de ser rejeitado ou aprovado com cortes. Além disso, informa duas razões para proibir filmes que contivessem “ataques contra a moral e bons costumes”, ou “ofensa à segurança nacional”:

Filmes controversos – inclusive “*Laranja mecânica*” – foram, no ano passado, vistos por vários gabinetes de ministros, generais importantes e até por filhos do Presidente Emílio G Médici, antes de serem rejeitados ou “aprovados com cortes”, por censores federais. Os censores brasileiros citam duas razões para proibir filmes – “ataque contra a moral e os bons costumes”, ou “ofensa à segurança nacional”. Desde o golpe militar de 1964, o Brasil tem sido alvo da crítica internacional, acusado de tortura e repressão. Qualquer filme remotamente retratando tortura ou rigor físico em conotação política vem sendo interditado (DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS, 1973a, p. 7).

O texto demonstra o clima político no qual se encontrava o país, durante o período, falando abertamente sobre o governo ditatorial vigente e as ações dos censores quanto a diversos filmes, bem como se demonstrando contrário aos atos cometidos no Brasil.

Essa informação quanto à visualização do filme por diversos grupos da época demonstra que a película chamou a atenção dos militares brasileiros. Conforme é conhecido, o filme ficou oito anos recluso junto aos órgãos de censura, porém, dentre os documentos analisados, a pasta com documentações da CISA referente ao panfleto do jornal *Amnistry*, em Portugal, revela que existia um cinema secreto em Brasília, capital do Brasil. Nesta sala de cinema, os filmes em processo de censura estavam sendo exibidos para as elites.

Uma questão importante de salientar, também, sobre essa reportagem, é a menção sobre como, desde o Golpe Civil-Militar de 1964, o Brasil estava sendo alvo da crítica internacional, sendo acusado de tortura e repressão. Assim, qualquer filme que remotamente retratasse tortura ou rigor físico com conotação política, era interdito. A partir dessa colocação, busca-se reafirmar as proximidades da película junto ao contexto social histórico brasileiro da época, demonstrando assim que a obra, mesmo produzida fora do país, trazia temas tão interligados aos militares no comando. Assim, estes, o julgavam perigoso.

Conforme pode-se constatar na reportagem citada acima, era debatida e de conhecimento no exterior a atuação dos militares brasileiros durante a Ditadura, bem como a recepção do filme pelos órgãos de fiscalização, além das violações aos direitos humanos que estavam ocorrendo. Certamente, isto era de interesse¹⁶⁴ do general Nilo Canepa principalmente dado às questões abordadas no artigo sobre o governo e seus apoiadores.

Já na segunda reportagem, contida no arquivo enviado por Denis, há uma folha do jornal estadunidense *Christian Crusade Weekly* (DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS, 1973b, p. 9), também editado em Tulsa, Oklahoma, datado de 31 de dezembro de 1972. Esse jornal, como o próprio nome já aponta, era voltado para o público cristão e conservador. A reportagem com o título de “*Revolution In Television*”¹⁶⁵, escrita por Gerald S. Pope, o editor do jornal, aborda como a televisão e o cinema vinham buscando, na opinião dele, gerar uma concepção de cultura juvenil de culto às drogas, sodomia, sadismo e sexualização exacerbada.

O artigo do jornal já inicia com uma pequena citação de Duncan Williams, o qual alega:

As artes em geral não são meramente um espelho a refletir valores sociais e culturais, mas são ao contrário, forças poderosas que formam e modelam a maneira pela qual o povo vive e se comporta (Departamento de Censura de Diversões Públicas, 1973b).

Essa questão, existente nas reflexões sobre Cinema, inclusive debatida já há algum tempo¹⁶⁶, sobre como se dá a relação entre a obra e seu receptor, os níveis subjetivos e objetivos que são atingidos, busca compreendê-la como um perigo para a sociedade. Por isso, seria realmente necessário que alguém viesse a verificar o que está sendo produzido nas películas cinematográficas, em nome destas “morais e bons costumes”.

Stanley Kubrick, em outra entrevista, responde, quando questionado, se acreditava que sua obra poderia vir a influenciar os espectadores a cometerem algum tipo de crime. Ele diz que não há possibilidade disso ocorrer, utilizando o exemplo da

¹⁶⁴ Conforme foi visto anteriormente, através da citação de Carlos Fico, sobre a relação entre o que deveria censurar nos aparatos censuradores e as informações captadas pelos aparatos repressivos.

¹⁶⁵ Conforme a tradução que também consta deste documento, o título traduzido é “Revolução na televisão”, bem como o documento anterior encontra-se nas páginas seguintes ao documento original com uma tradução de um censor.

¹⁶⁶ Como pode-se ver nos trabalhos de Jacques Aumont (2005), em especial na sua obra *A imagem*.

Ilíada, escrita por Homero, para descrever que, mesmo com as passagens de violência que existem no livro, não se classifica-o como responsável por atos violentos cometidos nos dias atuais¹⁶⁷.

Na sequência, o filme volta a ser mencionado, utilizando-o para exemplificar que, para o Cinema, de acordo com a reportagem, “nada é delicado demais”. A argumentação baseia-se nas ações que o jovem Alex comete ao longo da trama, dando ênfase ao assassinato cometido por ele, quando utilizou como arma uma escultura em formato fálico, demonstrando-se que para o jornal, esses meios de cultura estavam externando tabus como violência e sexo, na busca de utilizar interinamente esses aspectos na obra em questão.

Essas questões apresentadas no filme, de fato, não eram bem-vistas na época, a fim de proteger a “moral e bons costumes” desses grupos conservadores. Também é destacado que em filmes como *Ânsia de amar* (1971)¹⁶⁸, uma cena que trata de atividades sexuais masculinas entre dois homens é passada como algo comum (Departamento de Censura de Diversões Públicas, 1973b), mas que, para tais grupos, essas obras jamais poderiam ser classificadas como normais, pois a religião católica repreendia os relacionamentos homoafetivos.

Na reportagem, conforme o próprio jornal já declara aos leitores e passível de interpretação, a ideologia conservadora prepondera em seu editorial, reproduzindo, ali, discursos sobre os malefícios do Cinema e da Televisão para a juventude, uma vez que, nesses locais, as ideologias não ocidentais e não católicas buscam espalhar-se junto aos espectadores, através dos filmes. No artigo, é alertado, ainda, que a Televisão e o Cinema não carregavam mais consigo as morais e os bons costumes de outrora, situação muito parecida com a concepção difundida no Brasil para a defesa da manutenção das censuras e da predominância de que os sistemas informativos estariam todos sob “influência dos comunistas”.

Desse modo, esta correspondência do exterior, contendo as duas reportagens citadas, foi recebida, datilografada e traduzida pelo DOPS, para envio direto ao diretor da Polícia Federal, Nilo Caneppe. É possível, assim, atestar que os censores sabiam como eram as informações que circulavam no exterior sobre a Ditadura, além de

¹⁶⁷ Cf. O.L.F. 1973.

¹⁶⁸ *ÂNSIA de Amar*. Direção de Mike Nichols. Roteiro: Jules Feiffer. Estados Unidos: Embassy Picture, 1971. (92 min.), son., color.

evidenciar a ação destes, frente a obras cinematográficas, tanto nacionais quanto internacionais, dando uma clara atenção especial para o filme de Stanley Kubrick.

Pode-se conferir, também, o auxílio não somente de militares ligados aos sistemas de informação, mas também de civis de outros países que julgavam como correta a atividade da censura e repressão no Brasil, desejando ajudar, de alguma maneira, com a Ditadura.

Igualmente, verificou que *Laranja mecânica* demonstrou-se como um caso especial dentre os outros filmes lançados e censurados na época, principalmente pela visualização antecipada de diversos militares, questão afirmada na reportagem “*For Morality, National Security; Brazil’s film censorship strictly enforced*”.

Engana-se aquele que acredita que a película gerou problemas somente com o governo brasileiro. Na Inglaterra, o filme foi apresentado antes a um ministro para, somente assim, ser exposto nos cinemas ingleses¹⁶⁹.

A trama, como se constatou, não se dá junto às falas dos personagens e das montagens de cenas, estendendo-se também a informações contidas em figurinos, locações, movimentação e posicionamento de câmera, foco, dentre outros fatores técnicos. Seriam esses fatores os complicadores para a censura no filme? Por sua vez, o que deveria ser censurado, sem acabar lançando um filme sem sentido e cheio de cortes? Essas questões não foram respondidas, mas pode-se atestar que os desencontros entre Stanley Kubrick e os censores provocaram mais alguns motivos pelo que o filme tenha ficado retido durante oito anos pelo órgão.

Os jornais brasileiros abordaram as polêmicas em torno da obra cinematográfica, mesmo que ainda não estivesse nos cinemas nacionais, trouxeram reportagens sobre a violência da trama, bem como entrevistas com Anthony Burgess e Stanley Kubrick.

Em uma reportagem nacional da *Folha de São Paulo*, com o título “*Kubrick, fiscal de cinema*”¹⁷⁰, publicada em 4 de janeiro de 1977, um ano antes da liberação do filme nas telas brasileiras, é mencionado sobre como estava a situação de Stanley Kubrick e seu filme, *Laranja mecânica* (1971), junto aos censores, visto que, o filme,

¹⁶⁹ Questão abordada no documentário “*Stanley Kubrick a life in pictures*” (2001). Recortes de reportagens sobre como foi a recepção do filme, além de passagens com comentários dos que estiveram junto a Stanley Kubrick, transformando *Laranja mecânica* de uma obra literária para uma obra cinematográfica, glorificada e criticada.

¹⁷⁰ Cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 1977.

naquela data, ainda não havia sido exposto em outras salas de cinema que não as secretas de Brasília.

Na matéria, Stanley Kubrick alega que a cópia brasileira censurada estava “um lixo”, e que por esse motivo, não permitiria que ela fosse liberada para a exibição no país. Ainda reforça que fazia questão que todos os seus filmes fossem exibidos integralmente, não aceitando a proposta dos censores brasileiros de somente liberar *Laranja mecânica* (1971) com apenas dois cortes, estes não especificados.

Stanley Kubrick insiste que sua obra deveria sair na íntegra ou não sairia. A reportagem finaliza, mencionando que, “enquanto isso, o filme vai tendo seu impacto diluído pelo tempo”. Não se sabe se essa reclusão diluiu o impacto da película, ou se criou mais curiosidade ainda sobre o porquê dessa obra ter estado tanto tempo proibida, gerando uma mística em volta da trama¹⁷¹.

A informação sobre o cinema secreto em Brasília, capital do Brasil, foi encontrada em uma pasta, com documentos produzidos pela sigla CISA, sobre um folheto do jornal *Amnistia*, de Portugal, em 1977. A capa da pasta contém carimbos e informações referentes ao seu conteúdo, classificada como “Reservado”¹⁷². As descrições da capa são:

O CISA encaminha em anexo, para conhecimento, o número 3 do panfleto “AMNISTIA”, que se intitula “órgão do comitê pró-amnistia geral no Brasil”, redigido e impresso em Portugal. Desse “comitê pró-amnistia geral no Brasil” fazem parte, além de subversivos brasileiros refugiados naquele país, militantes dos Partidos Comunista e Socialista de Portugal. [...] O panfleto “AMNISTIA” é mais uma forma de pressão da subversão brasileira, aliada à esquerda internacional, ao clero progressista (D. EVARISTO ARNS), a componentes do chamado “grupo autêntico” do MDB (como é o caso do atual Deputado Federal Aírton Esteves Soares), comunista, que em maio de 72 esteve detido no DOI/II Ex, a conhecidos intelectuais e “cientistas sociais” de esquerda, concretizando a “Frente Patriótica Antifascista”, lançada em novembro de 1973 pelo PCB (CISA, In. SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ARQUIVO NACIONAL, 1977).

Se reforçam as questões já abordadas sobre quais deveriam ser os focos para a ação dos sistemas de repressão e censura da Ditadura Civil-Militar, compreendendo quem eram os inimigos.

¹⁷¹ Há relatos de espectadores indo a cinemas no exterior, como por exemplo na Argentina, para assistirem os filmes que estavam até então censurados.

¹⁷² Conforme constatado nas descrições de Carlos Fico (2001), tais informações, contidas nesta pasta, não deveriam ser liberadas para a comunidade civil brasileira, somente sendo apresentadas após determinado tempo.

Em uma parte, quase ao fim do panfleto, há uma página com o título “Brasília: o luxo no poder”, em que são descritos os gastos com o dinheiro público que o governo militar vinha tendo para ter uma vida luxuosa.

Uma pequena nota, com o subtítulo de “Filmes proibidos nas sessões privadas”, descreve que diversos filmes, até então proibidos pela censura brasileira, estavam sendo expostos com exclusividade na capital, com seu público sendo a elite da cidade:

Para as noites em Brasília, só há uma opção melhor que as festas: as sessões privadas de cinema, um hobby que já faz parte das melhores tradições da cidade. As sessões mais concorridas - e disputadas - são as promovidas por Reis Velloso, Armando Falcão, Ney Braga, Itamarati, Presidência da República, EMFA, BANDE e outras siglas menos votadas. Com a atração que nenhum outro cinema pode apresentar os filmes não são censurados (CISA, In. SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ARQUIVO NACIONAL, 1977).

A reportagem ainda elucida que sem precisar sair do país, estes “super funcionários da Nova Capital” já teriam assistido a filmes como *Último tango em Paris* (1972)¹⁷³, *Decameron*¹⁷⁴ (1971), *Laranja mecânica* (1971), *Estado de sítio*¹⁷⁵ (1972), *Z*¹⁷⁶ (1969), *Emmanuelle*¹⁷⁷ (1979), entre os mais conhecidos.

Regressando um pouco no tempo, ao ano de lançamento mundial do filme, em 1972, há duas reportagens da *Folha de São Paulo*, datadas de 12 de julho, ambas com o mesmo tema, o último filme lançado de Stanley Kubrick.

A primeira reportagem traz um *copyright* do jornal *Le Monde Opera Mundi*, (1972a), um periódico francês, assinada por Claude Sarraute, chamada “O melhor dos mundos de Stanley Kubrick”. A matéria aborda o filme, o diretor e as opiniões que surgiram quanto à obra, além da opinião do próprio jornalista.

Na matéria, há um breve trecho sobre a obra, interessante de ser citado em sua íntegra:

O filme é um grito de alerta e de esperança, uma revelação otimista e futurista de um mundo – o “melhor dos mundos” – povoado e não superpovoado por homens equilibrados e disciplinados, com comportamento não mais determinado cientificamente pelas obscuras leis da evolução, mas pelos claros imperativos do meio ambiente.

¹⁷³ Diretor: Bernardo Bertolucci.

¹⁷⁴ Diretor: Pier Paolo Pasolini.

¹⁷⁵ Diretor: Costa-Gavras.

¹⁷⁶ Diretor: Costa-Gavras.

¹⁷⁷ Diretor: Just Jaeckin.

“*A laranja mecânica*” conta a história de um tratamento de desintoxicação – já utilizado para o álcool e o fumo – baseado nos reflexos condicionados, tão caros a Parlov. Ao tratamento será submetido por ordem do ministro do Interior Britânico, um jovem malandro, chefe de uma quadrilha que assassina, rouba, bate e viola alegremente tudo o que há nas habitações coletivas da Londres de amanhã, devastadas pela violência e pelo crime. Isso acontece por volta de 1980, ano que não está tão distante assim (SARRAUDE. Claude, 1972a, p. 41).

Essa passagem sobre o filme é um tanto quanto curiosa, por ser diferente em relação a outras encontradas ao longo da pesquisa. Na apresentação da reportagem, ao abordar sobre o mundo de *Laranja mecânica*, este é considerado não como um filme problemático ou distópico, mas sim como o “melhor dos mundos”.

Ao refletir sobre essa descrição da obra, junto ao cenário social histórico brasileiro do período, pode-se até compreender os motivos pelo qual essa definição seria “otimista”; talvez por notar semelhanças entre este país e aquele Estado que busca deter controle sobre as pessoas na sociedade de *Laranja mecânica* (1971), sendo correlata às necessidades impostas pela “natureza humana”, o que cria as demandas de resposta¹⁷⁸.

Na reportagem, há também menções de que a obra *Laranja mecânica* é uma resposta direta à sociedade criada no livro *Walden Two*¹⁷⁹ (1977), escrita por Burrhus F. Skinner. Esse psicólogo behaviorista é o autor da teoria da terapia de aversão, base para a criação do Método Ludovico, apresentado no filme.

Nos documentos pesquisados, foi possível observar e posteriormente afirmar que o lançamento do filme suscitou uma série de debates e questionamentos acerca da trama da obra cinematográfica.

Como afirmado na reportagem citada anteriormente, via-se a sociedade ali apresentada como um grito de alerta e de esperança, sendo o melhor dos mundos. Mas para quem? Que grupo usufruiria desse “melhor” que a sociedade de *Laranja mecânica* (1971) teria a oferecer? Talvez, o governo vigente da época, junto de sua ideologia, poderia realizar uma interpretação positiva quanto às ações do governo presentes na trama do filme.

¹⁷⁸ Vale lembrar da reestruturação contínua que sofriam os sistemas de informação, repressão e censura. Essas modificações se davam na busca de constante melhora dos sistemas para adaptarem-se às novas necessidades de “combate aos comunistas”, e vencer o inimigo a qualquer custo.

¹⁷⁹ A primeira edição da obra foi lançada no ano de 1948.

A matéria informa que um dos enredos da obra, no caso, o tratamento a que o protagonista Alex é submetido, se baseava em procedimentos já conhecidos para a desintoxicação de álcool e tabagismo, de estudos ligados a Parlov.

A trama, tanto do livro, lançado em 1962, quanto a do filme, de 1972, demonstram muitas relações com a conjuntura histórica na qual foram produzidas, problemas como os medos, as angústias, os desejos e as concepções positivas e negativas para com o futuro. No final, há menção sobre o período temporal no qual se desenvolve a estória da obra.

Assim, somente nesse patamar da pesquisa, foi possível constatar alguma indicação quanto ao ano em que se passa a trama, não estando explícita no livro que deu origem ao filme, em documentários, ou no próprio filme. A reportagem informa que o enredo se desenvolvia no ano de 1980, alertando ainda que, não estaria muito distante da data de publicação, em 1972.

Na mesma matéria, junto a uma citação de Stanley Kubrick, o diretor responde que julgava não acreditar que a sociedade da época estaria indo ao encontro da que pode ser visualizada na trama do filme. Para Stanley Kubrick, era muito mais provável uma guerra nuclear do que um futuro distópico em Londres, na qual *Laranja mecânica* (1971) se passava. O diretor alertava, ainda, que o que evitaria esse futuro de ocorrer eram aqueles que governavam, pois eles detinham o poder de não realizar grandes destruições.

Na reportagem, é mencionado, também, que falta conhecimento sobre Stanley Kubrick no Brasil, uma vez que duas de suas obras cinematográficas foram proibidas de serem exibidas. Essas eram *Glória feita de sangue* (1957) e *Killer 's Kiss* (1955), em uma exibição tardia. Nem mesmo "*Lolita*" (1962) havia sido liberada no Brasil. A matéria também insiste em apresentar as proximidades entre as teorias behavioristas de Burrhus Skinner junto ao filme, citando que isto seria uma grande possibilidade de aplicação na sociedade a fim de garantir a sua sobrevivência, conforme se vê no trecho a seguir:

Voltamos às teorias behavioristas de Skinner, as possibilidades de garantir a sobrevivência da espécie, de canalizar uma violência atávica regularmente usada até agora pelas guerras, e que os jovens – principalmente nos Estados Unidos – colocam a serviço de sua luta contra a ordem social estabelecida (SARRAUDE. Claude, 1972^a. p. 41).

Pode-se constatar que a utilização de tratamentos para sanar a problemática da violência, como o apresentado na trama do filme, era um desejo, mas não uma possibilidade real do período. Não foram encontrados registros suficientes para a afirmação de uso real de nenhum teste parecido com o representado na obra cinematográfica, por algum governo em algum país, mas as teorias sobre o assunto são reais, especialmente em relação ao tratamento e ao uso da tortura.

Por fim, a reportagem termina com uma mensagem “positiva” sobre não existir a sociedade descrita por *Laranja mecânica* (1971), conforme mencionado anteriormente. A matéria menciona que:

Para Kubrick, a única ameaça que plana sobre a humanidade é o risco de uma explosão atômica. A destruição das armas nucleares, mesmo combinada de comum acordo, não impediria, ao menor alarme, a volta à fabricação das bombas (FOLHA DE SÃO PAULO, 1972a).

A outra reportagem, também encontrada na mesma edição do jornal, é intitulada “*Uma laranja indigesta*” (1972b), assinada por Nogueira Moutinho. Nessa matéria, o jornalista cita tanto o livro quanto o filme *Laranja mecânica*, explicando que essas obras são frutos de novos tempos da Literatura e do Cinema. O autor explica que o sucesso de livros como este estava “intimamente ligado ao processo de dissolução cultural que estamos vivendo”¹⁸⁰, mencionando, também, que obras como, por exemplo, as de Franz Kafka e as de Marcel Proust, estão neste mesmo grupo literário que *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess, principalmente porque “não oferecem resistência ao leitor dito comum”.

De acordo com a reportagem, Anthony Burgess afirma que: “escreveu um texto cômico e que o cineasta o transformou numa tragédia”; mas conforme constatado, as opiniões do literato quanto à obra cinematográfica se alteraram com o passar dos anos, sendo bem ambígua essa declaração para a sua fala, a qual consta da edição comemorativa de cinquenta anos de lançamento da obra literária.

No ano seguinte, em 30 de junho de 1973, outra reportagem sobre Stanley Kubrick apareceu nas folhas da *Folha de São Paulo*. A matéria intitulada “*Kubrick: violência e boas maneiras*” não possui assinatura de nenhum jornalista ou algum aviso de *copyright*. Tal matéria, assim como as anteriores, utiliza as polêmicas geradas por

¹⁸⁰ Cf. MOUTINHO. Nogueira, 1972b.

Laranja mecânica (1971) como centro do seu conteúdo, trazendo respostas de Kubrick a perguntas realizadas.

Logo no início, são mencionadas as polêmicas envolvendo Stanley Kubrick, sobre a sua fama naquele momento da carreira. O registro explica que o filme “é muito sobrecarregado pela violência”, e que, por pouco, as discussões sobre a obra não têm sido redundantes somente sobre a esse tema. Na sequência, há uma descrição do filme e uma alusão sobre a atuação da censura, cuja transcrição segue abaixo:

Aficionados de cinema desanimam quando se aventuram a deixar a TV. Ficam em filas, pagam preços altos pelos ingressos e, em vez de um filme de banguê-banguê ou uma estória de amor, aparece um herói lutando contra um povo, pelo prazer de lutar, raptando e assassinando e recebendo, ainda, a recompensa do Estado.

Querem por esse e outros motivos que a censura aja com mais rigor “limpar a tela”, libertá-la dos filmes de violência e sexo unidos, não se importando de distinguir entre filmes como “*A clockwork Orange*” e o fluxo de pornografia. A Motion Picture Association da América marcou com um “x” luminoso os filmes de Kubrick. E alguns críticos cinematográficos nova-iorquinos, por sua vez, não tomam conhecimento do fato de que ele foi escolhido como o melhor do ano. (O.L.F., 1973. p. 32).

Nesse trecho da reportagem é possível notar o rumo que estavam tomando as discussões acerca da película, sobretudo, no período em torno de uma concepção de que as obras cinematográficas deveriam entreter mais que demonstrar temas sensíveis. A interpretação de que o filme era uma apologia à violência sem sentido era claramente difundida por diversos meios de comunicação. Isto pode ser observado no documentário disponível gratuito na plataforma de vídeos, YouTube, sobre a vida pública e privada de Stanley Kubrick¹⁸¹.

Julga-se interessante, também, a passagem que menciona o desejo de que a censura viesse a atuar com mais rigor frente aos filmes, para assim, como citado, “limpar a tela” de obras como essas, afirmando que *Laranja mecânica* era um dos pilares para que surgissem mais reclamações para os censores.

Como citado na reportagem anterior do jornal *Le Monde*, edição de 1972, os espectadores brasileiros não conheciam bem o diretor, dado às complicações para a liberação de seus filmes. Aqui, nessa matéria, se tem a afirmativa de que as obras de Stanley Kubrick foram todas sinalizadas negativamente para liberação nos cinemas

¹⁸¹ Stanley Kubrick: a life in pictures (2001).

nacionais, além de se verificar que, em algumas reportagens, os autores e editores do jornal apoiavam algumas das atitudes tomadas pela Ditadura Civil-Militar Brasileira.

A reportagem segue mencionando um pouco mais sobre a vida de Stanley Kubrick, fazendo ironias quanto ao conteúdo dito “violento” que se encontra em *Laranja mecânica* (1971), contrapondo com a personalidade calma e tranquila do diretor. O último subtítulo da reportagem chamado de “A violência” questiona sobre o que o diretor acha das opiniões gerais sobre seu filme e se este acreditava que a obra poderia levar um espectador a cometer um crime. Ele então responde o seguinte:

Não existe, absolutamente, nenhuma evidência de que tal fato ocorra. Cometer um crime apenas por que assistiu a um determinado filme? Já ficou comprovado que, mesmo sob hipnose profunda, no estado de pós-hipnose, pessoa alguma pode cometer atos contrários à sua natureza. Há muita hipocrisia que confunde muita gente. A arte reflete a vida. A vida não reflete a arte. A violência do filme é o reflexo dos tempos em que vivemos, e esse detalhe deve ser compreendido pelos próprios artistas. Seria bem surpreendente se a violência fosse ignorada. A “Ilíada”, com suas descrições, causou algum mal? Por que Homero achou necessário ser tão detalhado a respeito de assassinatos? Era no interesse da verdade ou simples desejo de sensacionalismo? A violência é empregada em filme e aceita há anos. O que parece chocar as pessoas agora é mostrar as consequências da violência. É o reverso do problema. A violência irrealisticamente exposta, distorcida, gera a confusão, se não for analisada de forma realista. Não se deve esquecer que uma das coisas fundamentais do filme é a questão de como a autoridade combate o desrespeito às normas da lei e a violência, sem se tornar repressiva e ditatorial. Esse, é, certamente, um importante resultado. Sobre ele não pode haver discussão (O.L.F., 1973. p. 32).

Essa passagem da reportagem é muito interessante para que se possa ter uma concepção mais ampla em torno das opiniões e desejos do diretor com o filme, bem como as opiniões de Kubrick quanto a suas obras cinematográficas.

Também é passível de observação que já existissem - e ainda existam - questionamentos sobre a atuação das obras cinematográficas frente aos seus espectadores, e sobre a influência que essas geram. Atualmente, tal debate se estende aos jogos eletrônicos e à violência contida em alguns títulos, e como estes podem influenciar no desenvolvimento da juventude.

A resposta do diretor quanto à influência destas obras, mencionando Homero, escritor do poema épico *Ilíada*, é interessante de se observar.¹⁸² Esse livro pode ser compreendido tanto como uma ficção, como também um documento histórico sobre a sociedade e sobre os eventos ocorridos na época em que foi escrita; Stanley Kubrick,

¹⁸² Esta obra narra eventos ocorridos durante a Guerra de Tróia. A união dos versos que a compõem data de VI a.C.

inclusive exemplifica que as violências e questões ali apresentadas são frutos e reflexos do seu período de produção, tal qual *Laranja mecânica*.

Alguns anos após as reportagens citadas acima, em 26 de junho de 1975¹⁸³, é publicada uma curta coluna, na parte inferior da página, chamada “*Anthony Burgess: ‘O cinema matou minha obra’*”. Nessa matéria, realizada com Anthony Burgess, os temas são sobre questões de sua vida e sobre a produção de sua obra literária. O autor menciona como criou a estória e a sociedade de *Laranja mecânica* (1971), relatando que a agressão sofrida por sua primeira esposa em Londres foi uma grande influência para produção de seu livro. A esposa de Anthony Burgess estava grávida e, após a agressão, perdeu a criança, ficando psicologicamente abalada e falecendo alguns anos após os fatos.

Posteriormente a essa fala, é mencionada a religiosidade de Anthony Burgess, que é acusado de ser um autor que faz apologia à violência, mas de acordo com a reportagem, “como poderia isto se ele é católico?”, citando ainda que este confessa ter verdadeira vocação para a música. De acordo com o autor:

“Definirei minhas ideias em poucas palavras. Sou católico e acredito, portanto, que o homem deve poder escolher. Se não sabe o que é o mal, desconhece também o bem. Os condicionamentos sociais que tanto são preconizados nesta nossa época podem ser inocentes, mas acabam sendo fascistas. O Estado, além do mais, não ama o indivíduo, e hoje em dia sua preponderância em nossa sociedade é exclusiva. Acho que isso tudo deve ser mudado: o papel do Estado deve ser reduzido ao mínimo possível na vida do indivíduo. Estas ideias estão sempre presentes em meus livros” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1975).

Aqui, também é possível observar mais uma das camadas da personalidade do autor do livro e do processo para a narrativa da sua obra literária, demonstrando sua interpretação acerca a atuação do Estado frente à população, além de sua opinião sobre como ele via os condicionamentos sociais sendo fascistas. O autor explica a sua visão:

Laranja mecânica é uma fábula moral para demonstrar que homem exerce e deve exercer seu livre arbítrio, Alex tem instintos criminosos e o Estado resolve transformá-lo num ser inofensivo por meio de uma operação. Esta forma mecânica de resolver o problema, porém submete Alex à violência dos demais. Quando, por um acaso, Alex recupera seus instintos agressivos, aprenderá a ser um indivíduo violento, sutil e hipócrita. Somente com o passar do tempo, liberta-se de seus instintos criminosos, canalizando seus impulsos

¹⁸³ SILVA. Walter, 1975.

para a música. Resumindo, para Alex a violência era apenas um estado temporal, de sua própria juventude” (SILVA. Walter, 1975).

Na sequência, Burgess também é questionado se “a película de Kubrick não responde a esta concepção?”. Sua resposta:

“Não. Ela foca unilateralmente os aspectos físicos da violência. Eu a mostro em meu livro para condená-la. Kubrick disse ter acentuado a violência, no filme, para que o público a odiasse com verdadeiro nojo. Acho que com isso minha obra perdeu a sutileza” (SILVA. Walter, 1975).

Pode-se ver que a opinião de Anthony Burgess em torno do filme de Stanley Kubrick se manteve a mesma durante muito tempo. Por sua vez, ao longo da pesquisa, não foi encontrado o momento em que o autor declara mudar sua opinião para com o filme, exceto pelo material do livro de edição comemorativa.

Essas opiniões negativas advindas de várias pessoas, bem como os problemas para com sua vida privada, geradas pelo filme, podem ter sido um dos motivos, também, pelo qual o diretor proibiu a exibição do filme em cinemas do Reino Unido.

Percebe-se que a obra cinematográfica é fiel a obra literária, mas se constata que cada autor teve uma concepção de como apresentar os efeitos que a violência gerou em suas tramas. Stanley Kubrick deu, a partir de suas opiniões, o visual e a estética para a trama de Anthony Burgess, fazendo assim, com que cada uma possa ser estudada isoladamente, mas não negando a influência do livro sob a obra cinematográfica.

Na data em que o filme foi finalmente liberado pela censura, uma nota avisando seu novo *status* foi publicada. Esta foi colocada na capa da *Folha de São Paulo*, assinada por Boris Casoy, editor-chefe na época, na edição de 3 de fevereiro de 1978. Com letras garrafais, mas em um pequeno espaço sutil no rodapé da página, estava “*Censura libera ‘A Laranja’ do diretor Kubrick*”¹⁸⁴. Buscando fazer uma brincadeira com as palavras, explica-se, na sequência, que após seis anos retidos na Censura Federal, o filme foi finalmente liberado, mencionando que a obra foi um grande sucesso internacional de Stanley Kubrick, sendo descrita como polêmica e com cenas de extrema violência. Seguimos:

¹⁸⁴ FOLHA DE SÃO PAULO, 1978a, Capa, p. 1.

A liberação do filme deu-se no dia 7 de dezembro, mas só se confirmou agora. Rogério Nunes, chefe da Divisão de Censura, disse ontem em Brasília que o filme foi avaliado somente no final do ano passado, “porque nunca tinha sido apresentado à censura” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1978a).

Mesmo assim, quando o filme foi autorizado, não saiu conforme o desejo de Stanley Kubrick, ou seja, sem nenhuma interferência na sua obra. A película foi para os cinemas brasileiros apresentando “bolinhas escuras” que acompanhavam as partes íntimas dos personagens femininos nas cenas de nudez. Um espectador do filme enviou uma mensagem para a *Folha de São Paulo*, em 1978, a fim de “externar através do meio de comunicação” sua indignação:

Mário Shopa, São Paulo, SP. Quero externar através deste conceituado meio de comunicação, que é o seguinte: fui assistir ao filme “*Laranja mecânica*”, do cineasta Stanley Kubrick e qual não foi minha surpresa quando, numa cena em que os atores ficam nus. Foram projetadas bolinhas negras tremulantes com a medíocre finalidade de vedar o sexo dos respectivos atores. Fato deplorável e vergonhoso, não só para quem pagou o ingresso para ver o filme, como para o Brasil de uma forma geral, pois o desenvolvimento de um País se mede pela cultura. Seria melhor se não tivessem liberado o tal filme, o quão ridículo ficou. Não seria hora de os censores acordarem?¹⁸⁵

Aqui, então, se pode acompanhar a indignação do espectador, e como foi frustrante para ele ir assistir *Laranja mecânica* (1971) do modo como foi liberado, após todo este tempo restrito junto à censura. A pessoa responsável pelas respostas para o público brincava com o leitor, dizendo a este que não deveria acordar os censores, mas sim mantê-los dormindo, assim como, explicava, de maneira irônica, que essas marcações, bolinhas escuras, agora se tratavam de um novo certificado da censura para exhibir certos filmes, chamado de “Liberado com bolas”.

Conforme já abordado anteriormente, o embate entre o diretor e os censores brasileiros pode ter, sem dúvida, somado para que o filme fosse ficando cada vez mais tempo recluso. Essa passagem também demonstra o interesse do diretor a fim de que o seu filme obtivesse a estreia da maneira que havia sido produzido para a exibição, além de demonstrar que Kubrick não se curvou perante as exigências realizadas pelos órgãos de censura brasileira.

Como se pode constatar, junto da análise fílmica realizada nos capítulos anteriores, a violência que o diretor utiliza nas cenas em que Alex e seu grupo agridem é bem menos realista que, por exemplo, os filmes assistidos pelo rapaz durante seu

¹⁸⁵ FOLHA DE SÃO PAULO, 1978b, Folhetim, p. 15.

tratamento. Assim, o foco de Kubrick não era demonstrar uma violência sem limites, mas sim debater se a agressividade estaria intrínseca em todos os personagens da sua trama, não cabendo criar vilões ou mocinhos, uma vez que todos ali possuíam características de ambas as personalidades. Nesse sentido, o filme tronou-se real, pois não há como classificar alguém como inteiramente bondoso ou malévolo sem apelar para classificações éticas e morais pessoais.

Ademais, *Laranja mecânica* (1971), ainda em 1978, era listado como um dos melhores filmes para se ver nos cinemas. O filme, assim como o livro, ficou como lançamento durante muitos anos na seção dos melhores filmes, junto a outras obras como “*Contatos imediatos do terceiro grau*”¹⁸⁶ e “*E o vento levou*”¹⁸⁷. Por sua vez, ao mesmo tempo em que *Laranja mecânica* era exposta nos cinemas nacionais, outra obra de Stanley Kubrick também entrou em circulação, o filme *Barry Lyndon* (1976).

Os últimos documentos encontrados durante a pesquisa desta dissertação trouxeram novas reflexões importantes para o debate sobre os motivos para o qual o filme possa ter vindo a ser censurado. Esses foram reunidos pelo Centro de Informações do Exército (CIE), a partir de uma operação intitulada “Operação Búfalo I e II”, carimbada em 1974, mas que ocorria desde 1972, aproximadamente, com classificação de documentos como “Confidenciais”.

O objetivo principal desta operação era:

Aproveitar do subversivo epigrafado para desmascarar, perante a opinião pública nacional e internacional, a atividade de propaganda contra o Brasil do MCI (Movimento Comunista Internacional), através, particularmente, da “Amnesty International” e da Frente Brasileira de Informações (FBI) (CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO, 1974).

Os registros reunidos na pasta citada demonstram conter todos os dados referentes à ação desta Operação, sendo indicado, inclusive, o que deveria ser feito com Manoel Conceição Santos¹⁸⁸. O dito “subversivo” possui todas as informações referentes à sua prisão, julgamento, conversas no cárcere com advogados e fotografias

¹⁸⁶ *CONTATOS imediatos de terceiro grau*. Direção de Steven Spielberg. Roteiro: Steven Spielberg. Música: 1978. Estados Unidos: Emi Films, 1977. (137 min.), son., color.

¹⁸⁷ *E o vento levou*. Direção de Victor Fleming; George Cukor; Sam Wood. Produção de David O. Selznick. Roteiro: Sidney Howard; Ben Hechet; Oliver H. P. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. (245 min.), son., color.

¹⁸⁸ Para mais informações sobre Manoel Conceição Santos, sugiro sua entrevista no CPDOC: FORTES, Alexandre; FERREIRA, Marieta de Moraes. Entrevista com Manoel Conceição Santos. 2006. Entrevista temática. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/historal/arq/Entrevista1604.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2021.

peçoais anexadas nesse documento. Tais dados objetivam utilizar a sua prisão para desmoralizar os movimentos que criticavam e acusavam o Brasil de diversos crimes que lesavam os direitos humanos, no caso denunciados pela *Amnesty International*¹⁸⁹.

Manoel Conceição Santos, de acordo com a documentação do CIE, era um “subversivo” que havia sido preso em 1972 por um componente do DOPS do Maranhão e entregue, na sequência, ao IV Exército para custódia.

Constam também informações referentes à militância exercida por Manoel, informando que este era integrante da Ação Popular (AP), desde 1971, e que, em 1967, havia frequentado um curso de guerrilha ministrado no Nordeste, e que em 1970, estudou na Academia Militar de Pequim durante cinco meses. Nesse dossiê, ainda se afirmava que sua “ação subversiva”, desenvolvida na zona rural do Maranhão, seria perigosa, tendo em vista a importância da área, na conjuntura do país da época. Seguimos o exposto no documento:

Em todas as atividades desempenhadas e durante os interrogatórios demonstrou persistência e fanatismo ideológico, grande dose de vaidade, firmeza de atitudes, bem como um excessivo interesse em servir à causa comunista, vista por ele como indispensável no Brasil (CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO, 1974).

A primeira página busca apresentar, quem é o “subversivo” que seria utilizado na Operação, bem como os passos a serem seguidos. O terceiro ponto do documento, por sua vez, trata sobre como aconteceria o “Programa da ação”, o qual conterà três fases: a primeira, a inquietação, marcada como já realizada nos documentos, a fim de manter o máximo possível de sigilo quanto a prisão de Manoel Conceição Santos e esperar as manifestações públicas e da imprensa; a segunda, a provocação, a qual, primeiramente, ocorreria com o julgamento de Manoel Conceição, em 20 de setembro de 1972, mas simular-se-ia uma impossibilidade do mesmo de comparecer, sendo que, somente após três dias, se deveria comunicar a imprensa sobre o “imprevisto”,

¹⁸⁹ O *Amnesty International* [Anistia Internacional] descreve-se, em sua página online, como um movimento global, com mais de dez milhões de pessoas filiadas, que denuncia crimes cometidos por governos, pessoas, associações, dentre outros modos possíveis, que venham a ferir os direitos humanos. Seu criador foi o advogado britânico Peter Benenson em 1961, e nas palavras do seu idealizador e constado na seção “quem somos”, o *Amnesty* alega que irá parar somente quando “O último prisioneiros políticos forem libertados, quando a última câmara de tortura for fechada, quando a Declaração dos Direitos Humanos das Nações Unidas forem uma realidade para os povos do mundo, o trabalho terá sido concluído”. Ver mais em: *AMNESTY INTERNATIONAL* (Inglaterra). *Who we are*. Disponível em: <https://www.amnesty.org/en/who-we-are/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

assim provocando uma dúvida quanto ao seu assassinato. Ainda na segunda fase, é descrito que deveria se

desenvolver, desde já, atividades psicológicas sobre o alvo, tentando convencê-lo a participar, voluntariamente, de uma ação desmoralizante daquelas Sociedades Internacionais, a ser planejada; se necessário movimentar o alvo para Guanabara, visando seguir uma ação sobre o mesmo, mais contínua e eficaz (CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO, 1974).

A terceira fase, o desmascaramento, na qual buscar-se-ia criar uma grande cobertura da imprensa, noticiando que Manoel Santos estaria vivo, mas sem liberá-lo para conceder entrevistas. Assim se aproveitariam da notícia, fazendo com que jornalistas selecionados (não descrito quais) classificassem o propósito das críticas e acusações internacionais como caluniosas ao Governo Ditatorial Brasileiro.

Ainda é explicitado que, se a segunda fase da ação fosse sucedida, poderia se marcar, no futuro, uma entrevista para ele informar que se encontrava bem e saudável e que não havia sofrido torturas¹⁹⁰. Inspiradas ou não no filme, as ações tomadas pelo governo para com Manoel Santos podem ser observadas como similares à narrativa da obra cinematográfica *Laranja mecânica*.

A tentativa de cooptação de Manoel, antes considerado “subversivo e terrorista”, para que auxiliasse na melhoria da imagem do governo, frente à opinião pública, assemelha-se ao final que o jovem Alex tem no filme. Mesmo após todas suas desventuras e tendo sido violentado pelas ações do governo, acaba sendo cooptado para fazer uma propaganda inversa sobre as acusações que este cometia torturas, exculpando o governo diante das denúncias.

Manoel Conceição Santos é bem diferente do personagem principal da trama estudada, Alex. O primeiro é uma pessoa real que sofreu as ações de um governo ditatorial repressivo, enquanto o segundo é um personagem criado pelo diretor do filme, a partir do livro de Burgess, carregando esteticamente todas as questões pejorativas vistas sobre a juventude da época.

¹⁹⁰ Questão que é desmentida pelo próprio Manoel Conceição Santos, em sua entrevista ao DCPDOC e citado na reportagem “Fundador do PT torturado na ditadura foi solto a pedido do papa”, escrito por Wellington Ramalho. Ver mais em: RAMALHO, Wellington. Fundador do PT torturado na ditadura foi solto a pedido do papa. 2014. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2014/12/12/fundador-do-pt-torturado-na-ditadura-foi-solto-a-pedido-do-papa.htm>. Acesso em: 14 abr. 2021. Lembremos, também, que nessa época, a Ditadura buscava aliciar militantes, sobretudo da luta armada, para que “se arrependessem, como bem demonstraram as pesquisas da historiadora Alessandra Gasparotto. Ver: *O terror renegado*. A retratação pública de integrantes de organizações de resistência à Ditadura Civil-Militar no Brasil (1970-1975). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2012.

Há um conjunto de informações, também contidas na pasta referente a “Operação Búfalo”, com dados dos antecedentes de Manoel Conceição Santos. Esses documentos serviriam para auxiliar a criar uma base geral de dados dentro do SISNI e seus órgãos e deveriam ser liberados somente após comunicado do CIE.

Manoel Conceição Santos é classificado como participante da “organização subversiva: Ação Popular (AP)”; nascido em Pedra Grande, no Maranhão, sua profissão era de lavrador. Sua instrução educacional constava como primária incompleta, era divorciado e teria três filhos. Na parte referente aos antecedentes, era classificado como agitador camponês, com atividade subversiva desenvolvida no interior do Maranhão, em 1962, onde pregava a utilização de violência e o crime como solução para os problemas sociais existentes na área. Também estaria participando na fundação de diversos grupos de guerrilha armada na região em que atuava. Ainda era afirmado que, mesmo sendo semianalfabeto, compunha funções no Comitê Central da Ação Popular, tendo, em 1967, frequentado um curso ministrado no Nordeste sobre guerrilha, sendo acusado de roubos e assaltos a fazendas, e que, em 1968, ao reagir a prisão, havia assassinado um soldado da Polícia Militar do Maranhão. Além disso, em 1970, havia frequentado outro curso de guerrilha e doutrinação ideológica na Academia Militar de Pequim, na China, após ter visitado vários países da “Cortina de Ferro”¹⁹¹.

Manoel é descrito pelo CIE como um “subversivo principal da liderança camponesa do Vale do Rio Pindaré, no Maranhão”. Em 1968, após ser alvejado na perna e não ter recebido nenhuma assistência médica, sua perna teve de ser amputada, sendo que, na mesma ocorrência, foi preso. Ao mesmo tempo, o acusavam de ter matado um policial durante confrontos.

A maioria dos documentos que se encontram na primeira pasta são referentes a como deveriam ser as atuações com Manuel Conceição Santos, além de informações pessoais sobre ele, constando perguntas para interrogatório. Havia também algumas cartas de origens diversas do exterior, recebidas nas embaixadas brasileiras, nas quais pediam pela liberdade de Manuel (na documentação, ainda é informado que aproximadamente três mil cartas foram recebidas de 1972 até 1974 nas embaixadas

¹⁹¹ Ainda é informado que, durante sua última prisão, Manoel estava sem documentos de identificação, o que dificultou e retardou o início de seu processo judicial, sendo preso somente em 1972. Na reportagem de Manoel ao CPDOC, ele informa que foi a China, durante estes anos citados (FORTES; FERREIRA, 2006).

do país no exterior). Além destas, há transcrições, com hora e assunto, das escutas em rádios, vistas como “subversivas”¹⁹².

Em um Relatório periódico, realizado em 11 de setembro de 1972, explica-se mais sobre como estava ocorrendo a ação, descrita em “Ação com o subversivo: Manoel Conceição Santos”. Na sequência, é informado como funcionou a agitação junto à imprensa com a falácia de que Manuel estaria morto. Também havia informações de que, no exterior, existiam manifestações a favor de Manuel Conceição e sobre a acusação de que o governo o teria assassinado, bem como de que se sabia que a “*Amnesty International*” e as emissoras de rádio Havana, de Cuba, e Tirana, da Albânia, lideravam este movimento.

Nesse documento, também é registrado que um oficial não mencionado da S-103, havia sido enviado para o Recife, com a missão de iniciar os contatos com o “Búfalo”, e que este encontro teria rendido bons resultados. Segue o que está descrito no documento:

O oficial, para conquistar sua confiança e amizade, inicialmente, procurou se informar do tratamento que estava recebendo, tendo, conforme estava acertado com a 2ª/IV Ex, pedido, na presença do preso, que lhe fosse feita uma limpeza em sua cela e que lhe fosse proporcionado um banho de sol diário, no mínimo de duas horas. As palestras com o mesmo foram informais, sem qualquer sentido de interrogatório, o que permitiu um diálogo muito proveitoso (CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO, 1974).

A tentativa de cooptação de Manoel Conceição, novamente, demonstra-se similar com a de Alex. Como abordado nos capítulos anteriores, o jovem recebe a visita do Ministro do Interior, que busca garantir que o rapaz estivesse bem, dando a ele presentes como sinal um acordo verbal.

Manuel, pelo que é descrito nestes documentos feitos pelos militares, também teve uma primeira ação por parte dos militares, na tentativa de cooptá-lo, muito semelhante ao caso de Alex. Como é citado, ocorreram conversas com Manuel, em que ele foi questionado sobre sua participação no Movimento Comunista Internacional, e sobre uma provável viagem a Pequim, a fim de realizar um curso de guerrilha rural.

As respostas por parte de Manuel seria de que não realizava com outros lavradores movimentos de cunho políticos ou reivindicatórios; que não era comunista, mas

¹⁹² Tais escutas não serão citadas no presente trabalho, mas as rádios que foram alvos eram : Rádio Pequim, Rádio Tirana, Rádio Havana, Rádio Central de Moscou, sendo que os assuntos considerados importantes para serem guardados eram sobre a Guerra do Vietnã, notícias sobre as guerrilhas e informações negativas sobre o governo e os comunistas.

sim marxista; que havia abandonado o Movimento Popular por divergências ideológicas; que nunca havia viajado para a China e que todo seu dinheiro e certo “desaparecimento” foram para tratar da perna amputada em 1968, não tendo envolvimento com a morte de nenhum policial. Enfim, essa comunicação foi considerada pelo comandante do IV do Exército muito proveitosa.

Outro contato ocorreu com o "Búfalo", registrado em 21 de setembro de 1972, no Gabinete do Delegado Federal do Ceará, em Fortaleza. Manoel, como citado no documento, voltou a expor suas participações nas agitações do interior do Maranhão, mas negava ter ido à China. O documento cita também que:

após a palestra recebeu uma grande dosagem de argumentos contrários à sua atuação, chegando o mesmo a se emocionar, indicando que já está com suas bases minadas; apesar disso, afirmou que continua marxista-lenista, achando que a solução do problema rural só será encontrada copiando a revolução chinesa; há necessidade de aprofundar a ação psicológica sobre o subversivo, porquanto denota indícios de defecção e arrependimento (CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO, 1974).

Vide a compreensão dos militares de que Manoel deveria ser mantido preso e continuada a ação psicológica contra ele, no fim lhe é informado que ele não seria transportado para a Penitenciária Paulo Sarasate, pois lá havia formação de células terroristas de doutrinação. Sendo assim, Manoel foi levado para uma cela especial isolada no Quartel do Corpo de Bombeiros, a fim de que mantivessem as ações psicológicas¹⁹³, visando também uma entrevista para que Manoel desmentisse que estivesse morto ou que sofresse torturas.

A partir da documentação, foi constatado que a “Operação Búfalo” foi dividida em duas partes, sendo a primeira ação datada de 1972, enquanto a segunda se deu no ano seguinte, 1973. A primeira, conforme elucidado, buscava omitir dados sobre Manoel Santos, a fim de criar uma instabilidade dentro dos meios midiáticos, nos quais seria informado que ele havia falecido na prisão; na sequência, ele seria apresentado frente aos jornais com o intuito de provar que ele estava bem e que as informações sobre mortes e torturas seriam mentiras criadas pela mídia internacional.

Para a segunda fase, mantiveram-se os objetivos da primeira, com ampliações, visto que, a primeira fase da operação havia sido um sucesso, comprovada pela passagem abaixo:

¹⁹³ Ações estas não descritas nas folhas dos documentos.

O CIE realizou, de Mar a 30 de Set 70, a “OPERAÇÃO BÚFALO” tendo como protagonista o subversivo Manoel Conceição dos Santos e como objetivo o desmascaramento e desmoralização pública da “*Amnesty International*”, cuja atividade de difamação contra o Brasil no exterior vinha crescendo em ritmo assustador (CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO, 1974).

No parecer de 1973 carimbado também pelo CIE, é informado, também, que a ação deveria aglutinar mais um “terrorista”, Luiz Basílio Rossi, que estaria preso em São Paulo, no Presídio Tiradentes, como se vê abaixo:

São elementos importantes, no campo externo, devido a promoção dos mesmos desenvolvida pelo MCI e amplamente aproveitada pela “*Amnesty*”. Ambos são suscetíveis de uma nova operação visando atingir as bases da propaganda responsável pela encenação do II Tribunal Bertrand Russel, em particular a FBI e a “*Amnesty International*”. (CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO, 1974)

O Tribunal Bertrand Russel II havia sido criado por conta das inúmeras denúncias, a partir do testemunho de vítimas da Ditadura Civil-Militar, Brasileira e Chilena, no início da década de 1970, com a coordenação do senador italiano Lelio Basso. O tribunal não continha força ou legitimidade, porém, como se vê, demonstrou-se um problema para a Ditadura Civil-Militar Brasileira, por conta das acusações de tortura e prisões arbitrárias¹⁹⁴.

Na sequência, percebem-se os objetivos da parte dois da operação:

Tentar uma reversão ideológica, mesmo aparente, dos subversivos Manoel Conceição e Luiz Basílio; inquietar o MCI se contrapondo à sua propaganda em torno de ambos, contestando suas mensagens; continuar desmascarando, como suspeita e insidiosa, a “*Amnesty Internacional*”; desmascarar o FBI como uma célula terrorista que atua no exterior contra o povo brasileiro, agora sob chefia do terrorista-banido Ladislav Dowbor; e antepor-se à propaganda do “II Tribunal Bertrand Russel”; desmoralizando suas origens (CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO, 1974).

Como já mencionado, pode-se denotar que alguns objetivos permaneciam os mesmos, porém, havia mais trabalho a ser feito. Durante estes anos de prisão, Manoel Conceição Santos foi violentamente torturado, questão alegada por ele para a

¹⁹⁴ Para mais informações sobre o Tribunal de Russell II, ver: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. O Tribunal Russell II e a voz da resistência à ditadura militar no Brasil. *Ridh*, Bauru, SP, v. 4, n. 2, p. 93-110, 18 ago. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/rj/eh/a/gCspSTyRTXfzXmb6mzXND3D/?lang=pt>. Acesso em: 14 abr. 2021

Comissão Nacional da Verdade (2014, p. 185) ¹⁹⁵. No entanto, para os militares, como consta na documentação, isso não teria ocorrido, inclusive com fotos de Manoel Santos nu anexadas, a fim de comprovar seu bom estado de saúde.

Por fim, a documentação conclui que os dois presos estariam gerando difamações infundadas sobre o Brasil, sendo que o Itamaraty estaria interessado em receber informações sobre estes “subversivos”, Manoel e Basílio, a fim de auxiliar os embaixadores brasileiros em outros países a responder as acusações de tortura e morte. Há também uma citação de que o CIE, até então, não teria difundido tais fatos, alertando que o II Tribunal de Bertrand Russell representaria a propaganda mais importante contra o Brasil.

Há mais registros dentro da pasta sobre a Operação Búfalo que contém cartas, recortes de jornais e documentos datilografados, demonstrando o interesse para que os jornais da época, bem como a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT), ajudassem nos objetivos da Operação.

Dentre as reportagens de jornais da referida pasta, uma chama atenção: um pequeno impresso chamado *Brazilian Information Bulletin*, publicado pelo “*American Friends Of Brasil*”, em maio de 1972, na Califórnia, Estados Unidos. O jornal não possui, assim como outros documentos pesquisados, uma tradução em anexo. As principais notícias veiculadas ali são sobre as violências e crimes cometidos pela Ditadura Civil-Militar, com um pedido de libertação de Manoel Conceição Santos, além de greves ocorridas em São Paulo que acabaram com interferência policial. O Tribunal de Bertrand, ali citado, menciona que o governo estaria utilizando de tratamentos psicológicos com seus presos, comparando-os com aqueles vistos em *Laranja mecânica*.

O título da reportagem é “*Psychological Treatment for Political Prisoners*”, sem autor. A matéria inicia falando sobre o novo comandante do Colégio Superior de Guerra Brasileiro, João Bina Machado:

“Torture and beatings do not change people’s ideas”. This was the brilliant conclusion of General Bina Machado, the new Commander of the Brazilian Superior War College, who favors the use of “psychological methods” for political prisoners (CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO, 1974, p. 100)¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Mais precisamente no volume II, no texto temático 4- Violações de direitos humanos nas igrejas cristãs Brasil. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade. – Brasília: CNV, 2014. 416 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 2).

¹⁹⁶ Tradução do autor: “Tortura e espancamentos não mudam as ideias das pessoas”. Essa foi a conclusão do General Bina Machado, o novo Comandante do Colégio Superior de Guerra do Brasil, que defendia o uso de “métodos psicológicos” para prisioneiros políticos.

A reportagem afirma a utilização desse tratamento, citando circulações da época, como o *Jornal do Brasil* e a revista *Veja*, asseverando que o então general Bina Machado estaria envolvido na aplicação de tratamentos psicológicos a presos políticos, algo similar ao que é visto em *Laranja mecânica*.

Na matéria não é descrito como seria o método seria aplicado, somente havendo declarações do general de que a utilização desses tratamentos psicológicos estaria rendendo resultados satisfatórios. Também não é mencionado quem seriam as pessoas que foram e estavam sendo submetidas a tais métodos, apenas com um apontamento de que aproximadamente cinquenta presos teriam sido submetidos, como se vê abaixo:

General Bina Machado, who served in the 5th Section of the U. S. High Command in World War II (the unit in charge of psychological warfare), is enthusiastic about psychological methods, which are, still according to the General, yielding "quite satisfactory" results. He declared (*JORNAL DO BRASIL*, February 10, 1972 and *VEJA*, February 16, 1972) that thanks to those methods, 30 of the 50 students imprisoned during his former Command of the 1st Army could be freed, while the other 20 stills remain under the responsibility of "psychologists" (*CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO*, 1974, p. 100).¹⁹⁷

Finalizando a reportagem, é citado que "*The whole affair reminds us of the movie "Clockwork Orange", in which the police tries to rehabilitate criminals by similar psychological treatments*" (*CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO*, 1974)¹⁹⁸.

É importante salientar que, ao longo da pesquisa, não foram encontrados mais documentos que abordassem a ocorrência de tais "tratamentos psicológicos", mas nos registros que mencionam a Operação realizada com Manoel Conceição Santos, são citadas inúmeras vezes que se realizavam intervenções junto a ele, a fim de que mudasse ideologicamente e assim viesse a ajudar a Ditadura.

Os documentos abordados até aqui auxiliaram a reforçar e responder questionamentos, através dos quais se pode traçar um panorama da realidade histórica e social vivenciada no Brasil durante o lançamento da obra cinematográfica *Laranja mecânica*. Junto aos registros, foi comprovado que o filme gerou reações no governo

¹⁹⁷ Tradução do autor: O general Bina Machado, que serviu na 5ª Seção do Alto Comando dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial (unidade encarregada da guerra psicológica), é entusiasta dos métodos psicológicos, que, ainda segundo o general, estão dando resultados "bastante satisfatórios". Declarou (*JORNAL DO BRASIL*, 10 de fevereiro de 1972 e *VEJA*, 16 de fevereiro de 1972) que, graças a esses métodos, trinta dos cinquenta prisioneiros estudados durante seu ex-Comando do 1º Exército puderam ser libertados, enquanto os outros vinte ainda ficaram sob a responsabilidade de "psicólogos".

¹⁹⁸ Tradução do autor: "Todo o caso nos lembra do filme "Laranja mecânica", em que a polícia tenta reabilitar criminosos por meio de tratamentos psicológicos semelhantes".

ditatorial militar brasileiro, não somente pelo conteúdo da trama ou pela violência explícita em cena e das torturas e cenas de nudez, mas também pela similaridade com a operação planejada pelo CIE, a “Operação Búfalo”.

Como já apresentado, não há proximidades entre Manoel Conceição Santos e Alex, exceto por semelhanças nos acontecimentos da vida do lavrador do Maranhão e do personagem fictício do filme. Alex é primeiramente preso, julgado como assassino, como um jovem perigoso e impulsivo, e então, é submetido a um tratamento psicológico, no qual é torturado. Porém, quando a mídia transfere o *status* de Alex de culpado para uma vítima do governo, seus torturadores procuram cooptá-lo, a fim de realizar uma propaganda inversa da que era difundida.

Manoel Santos, devido a uma compreensão dos militares de que este teria grande importância para o Movimento Comunista Internacional, poderia ser cooptado, buscando-se alterar sua ideologia, para negar as acusações feitas à Ditadura Civil-Militar Brasileira no que diz respeito a torturas e morte de presos políticos. Com esse objetivo, primeiramente, ele seria preso, não sendo declarada nenhuma informação sobre seu paradeiro, e posteriormente seria agendado seu julgamento, marcado para determinado dia de setembro de 1972, para que, no fim, ele não se apresentasse no dia referido, desmentindo-se que ele tivesse sido morto. Depois disso, nos dias seguintes, Manoel seria apresentado para diversos meios midiáticos da época, noticiando que ele estaria bem, que não havia sido torturado e que tinha tratamento igual aos dos demais detentos.

No entanto, tal ação não ocorreu como na trama de *Laranja mecânica* (1971), a partir de um tratamento rápido e eficaz, visto que Manoel permaneceu preso de 1972 até 1975.

Assim como tal Operação permaneceu classificada como confidencial, a obra de Stanley Kubrick ficou reclusa, sendo somente vista por grupos fechados da Ditadura Civil-Militar Brasileira. Pode-se, dessa forma, levantar mais um provável motivo pelo qual o filme não tenha sido liberado durante oito anos, além do conteúdo que, claramente, o governo vigente não desejava que sua população entrasse em contato. O fato é que essa operação existiu, e buscava acabar com os “inimigos comunistas internacionais” do governo.

A música “Check-up”, produzida pelo cantor Raul Seixas, foi lançada oficialmente em seu álbum “*A pedra do Gênesis*”, lançado em 1988; entretanto, em 1973, a

música foi vetada na íntegra pelos censores da Ditadura. O filme, ou o livro, *Laranja mecânica* (1971), é referenciado na letra da melodia:

Acabei de dar um check up na situação
 O que me levou a reler “Alice no país das maravilhas”
 Já chupei a *Laranja mecânica* e lhe digo mais
 Plantei a casca na minha cabeça (SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES
 PÚBLICAS. 1973).

A música não foi proibida pelos versos citados acima, mas por uma menção à utilização de “pílulas”, questão esta que está declarada na carta, na qual consta que a canção seria liberada se ocorresse a mudança dessa palavra.¹⁹⁹ Os versos da música não trazem muitas informações a mais sobre o período, mas pode-se verificar a influência da obra junto aos seus espectadores brasileiros. Assim, de maneira sutil, ali constam críticas ao período histórico no qual Raul Seixas compôs a canção.

Ao compreender a situação atual na qual vive, Raul Seixas opta por retornar ao mundo fantasioso e fantástico do livro de Lewis Carroll, filósofo que aborda questões tão caras e complexas como a filosofia no conto infante juvenil. Na sequência, a música ainda alega que “chupou a laranja mecânica”, vindo a plantar a casca em sua cabeça; o sentido dessa passagem pode ser interpretado como a compreensão dos seus instintos violentos; demonstra-se não ser como o personagem Alex, utilizando-se daquela estória e dos erros dele para não os repetir ou vivenciar tais situações.

Desse modo, conclui-se que a Ditadura Civil-Militar Brasileira poderia ter diversos motivos para censurar a adaptação cinematográfica de *Laranja Mecânica*, sendo ela, muito mais do que “um filme difícil de ser censurado”. Desde seu lançamento, mesmo sendo uma obra estrangeira, gerou debates entre camadas específicas da Ditadura brasileira, sendo um filme visado por diversos grupos militares. Além disso, a obra gerou reflexões entre a população civil da época, criando uma mística em torno dos motivos pelos quais esse filme não seria liberado no país, mas não impedindo os espectadores de irem às nações vizinhas ao Brasil para assistirem a película de Stanley Kubrick.

Os documentos referentes à operação “Búfalo” foram encontrados durante as pesquisas buscando o nome do filme no Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Pode-se constatar semelhanças entre a cooptação de Alex pelo Ministro, com a

¹⁹⁹ Não se pode esquecer que o cantor e compositor, Odair José teve a música “Para de tomar a pílula” proibida durante a Ditadura.

finalidade de melhorar a imagem do governo junto da mídia, ao planejamento da operação com Manoel Conceição Santos.

O plano era que Manoel passasse por uma “reversão ideológica”, para futuramente, em frente a diversos meios de comunicação da época, realizar um discurso favorável ao regime, alegando que os jornais internacionais estariam mentindo sobre as violências e mortes durante a Ditadura Civil-Militar brasileira. Mas conforme foi constatado, Manoel sofreu diversas torturas durante seu período preso e apenas por isso participou do plano. Manoel Conceição Santos faleceu no dia 18 de agosto de 2021; foi líder camponês, um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT) e símbolo da resistência contra a Ditadura Civil-Militar.

10 CONCLUSÃO

Conclui-se, portanto, que o filme pode ser compreendido como um produto da sua época, trazendo, em sua narrativa, muito mais que apenas uma obra ficcional sem pretensão com a realidade.

Sua trama, através da estética e do estilo cinematográfico de Stanley Kubrick, ganhou referências cruciais sobre o período no qual a obra foi produzida, abordando questões sobre a juventude, os governos autoritários, o controle psicológico, a tortura, a corrupção moral e a ética.

Alex demonstra-se, após a compreensão sobre o que foi o maio de 1968, bem como a concepção sobre a juventude da época, um personagem que carrega os piores estereótipos para com essa fase da vida e dos jovens que tomaram as ruas em 1968.

Ao longo da produção do presente trabalho, deparou-se com inúmeras questões, que poderiam ter agregado ao assunto. Assuntos relativos aos documentos abordados demonstram-se ainda frágeis, mas como já informado, a pesquisa é projetada para ser continuada.

Os registros demonstraram parcela substancial de relação do filme de Kubrick junto aos censores brasileiros, bem como o conhecimento da obra por diversos grupos da sociedade da época. Sua censura foi conturbada, sendo conhecida pela população, bem como questionados os motivos da sua reclusão durante oito anos junto aos censores brasileiros.

Pode-se indicar que essa demora pode ter sido pela dificuldade encontrada pelos censores sobre quais cortes deveriam ser realizados ou sobre onde deveriam ser aplicadas bolinhas escuras; no entanto, é inegável que a obra incomodava a Ditadura, seja pela Operação Búfalo, ocorrida durante a época de lançamento, que possuía similaridades entre as ações dos militares e a narrativa da trama, seja pela presença da tortura de um governo ditatorial, existente nas práticas de terrorismo de Estado da Ditadura Civil-Militar Brasileira e denunciadas pelas vítimas que sobreviviam a ela, bem como por de órgãos internacionais (Anistia Internacional, bem como se setores da Igreja Católica Brasileira, razão de rompimento político com a Ditadura, haja vista que a CNBB apoiara o Golpe de 1964).

Stanley Kubrick e sua maneira de ver o cinema modificaram a indústria cinematográfica moderna. *Laranja mecânica* não foi, na concepção de Burgess, o seu

maior trabalho literário, mas nas mãos de Kubrick ganhou a atenção de todos. O Cinema tem uma relação muito forte com o seu público, diferente de outras mídias, como já dito anteriormente, pois ele gera os mais diferentes tipos de sentimento ao seu espectador, através do som, da imagem e do modo pelo qual os personagens são apresentados ao público.

Alex faz com que os espectadores tenham diversas sensações quanto a ele, assim como faz que estes questionem sobre a ação da violência nele. Faz também com que se imagine como pode ser o futuro, diferente das utopias que o apresentam de forma brilhante e tecnológica. Na obra, se depara com uma sociedade com os mesmos problemas que o da época na qual o filme foi lançado, e que perduram até hoje. A representação de Alex ainda é muito conhecida e difundida, por ser uma figura caricata, carregando consigo os piores estereótipos cunhados para definir a juventude.

Dessa forma, toda obra que busca mostrar determinado futuro tem o embasamento no seu período histórico, não havendo como seu idealizador criar algo que não se conheça. Essa foi a questão norteadora do presente trabalho. Compreender como a sociedade da década de 1960 e início da década de 1970 influenciou o que estava sendo apresentado na obra cinematográfica, levando para a comparação em que pontos a ficção se assemelhava aos acontecimentos históricos da época.

Entretanto, sabe-se que essas décadas não representaram o único momento na História em que houve um rompimento com a sociedade tradicional, mas foi o momento no qual uma boa parcela da juventude se uniu para questionar e exigir mudanças, mesmo que não fosse um fator isolado, mas representasse um emaranhado de inúmeros outros problemas que deram forma ao período.

O panorama da sociedade mundial e brasileira dessa época, no caso internacional, no pós Maio de 1968, na crise de desenvolvimento da sociedade burguesa e, no caso nacional, em uma Ditadura Civil-Militar que praticava o Terrorismo de Estado, baseada na Doutrina de Segurança Nacional, cuja repressão foi ampliada com o AI-5, sustentam esse argumento.

O filme *Laranja mecânica* vem a ser lançado alguns anos após esses acontecimentos, podendo então, expressar, em maior ou menor grau, como esses eventos influenciaram no filme, seja na sua produção ou seja na sua distribuição em cada país, como pode ser visto no caso brasileiro, sobretudo na questão dos motivos que levaram à sua censura.

Pode-se notar que diversos medos da sociedade inglesa, estadunidense e inclusive brasileira são apresentados na obra. Acredita-se, assim, que Kubrick desejou fazer a sua crítica àquela sociedade, apresentando ao seu público como seria uma coletividade na qual o problema da violência social pudesse ser extinto. Mas a que custo viria essa solução? Seria algo bom? Desse modo, percebe-se a transformação de Alex, passando de um perigo para a sociedade para uma vítima sem direito à resposta. Demonstra-se a flexibilidade da violência, bem como a dualidade entre o bem e o mal, podendo resultar em problemas ainda maiores, sobretudo na forma como o Estado busca acabar com a violência, mas não negando a utilização desta para a obtenção da ordem.

A proximidade entre o Cinema e a História não é mais uma novidade dentro do meio acadêmico. Aos poucos, o preconceito em relação à sétima arte foi sendo desconstruído. O Cinema tem um papel importante ao lado da História, pois o século XX foi também o século das imagens, momento em que as produções cinematográficas foram ganhando um papel contestador perante suas sociedades.

Como constatado, Stanley Kubrick não desejava que seu filme fosse lançado com cortes, o que lhe rendeu desentendimentos com os censores. Não somente isto, já que a maioria dos filmes do diretor não eram liberados em solo brasileiro. A narrativa da obra se relaciona, em muitos aspectos, com a realidade social e histórica vivenciada no Brasil da época, principalmente por apresentar na sua trama questões como tortura e violência policial.

Desde que a pesquisa se iniciou ainda na graduação, o filme *Laranja mecânica* foi se demonstrando cada vez mais passível de interpretação e estudo para com a sociedade que o produziu. E isso se dá tanto na obra isolada quanto no conjunto da cinematografia do diretor Stanley Kubrick.

O filme busca apresentar em sua trama muitos debates que estavam ocorrendo na época de sua produção. A juventude que recebe definições de violenta, sexualizada, drogada, sem limites ou escrúpulos, está sendo representada pelo personagem Alex. O jovem demonstra-se ser um integrante daquela sociedade que não necessitaria estar recorrendo a esses atos, porém esses traços são partes indissociáveis de sua personalidade.

O diretor Stanley Kubrick buscou apresentar uma sociedade distópica muito similar à qual ele vivia na época de criação do filme, dando ênfase nas problemáticas geradas pelo consumismo e por um governo que buscava vender-se como

democrático. Como pode-se constatar também, o século XX é o período histórico no qual governos autoritários e fascistas ascenderam.

A trama busca unir essas duas questões, criando um filme que segue atual em sua narrativa, apresentando uma sociedade altamente consumista, vide o lixo e resíduos nos cenários públicos, modos de governos que ainda buscam retomar o poder, vendendo-se como democráticos. Também se mostra o modo de interpretação das violências que se modificam conforme parte do Estado e conforme parte da população civil.

Ao longo do mestrado, foi possível começar a realizar os primeiros questionamentos sobre quais motivos poderiam ter levado à censura e à reclusão do filme junto aos órgãos censores da Ditadura Civil-Militar brasileira. Junto aos jornais, foi possível validar a compreensão de que a obra, mesmo sem ter seu lançamento oficial em 1972 no Brasil, gerou diversos debates em diferentes camadas da sociedade e do governo golpista.

Constata-se o conhecimento do diretor, Stanley Kubrick, para com a censura ao seu filme *Laranja mecânica*, bem como o desejo dele em ter o lançamento da obra em sua integralidade, e os atritos entre o diretor e os censores, que podem ter sido um dos motivos para a demora para liberação.

Entrevistas dadas pelo diretor, explicando sobre a trama de seu filme, bem como as interpretações dele sobre a obra, fortaleceram as opiniões sobre o filme não desejar abordar unilateralmente a violência, mas sim realizar uma crítica a governos e aos próprios espectadores.

Além disso, foi demonstrada a participação civil para com o debate da censura ao filme, com a carta enviada por um morador de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, para o chefe da censura da época, e com a reclamação de um espectador frustrado ao ver o filme em 1978 com bolinhas escuras nas cenas de nudez.

Nos arquivos do SIAN, foi constatado o conhecimento dos militares e a cooperação de informações que falavam sobre o filme, bem como sobre o governo ditatorial. Reportagens publicadas no exterior, que mencionavam as ações do governo, tanto positiva quanto negativamente, eram enviadas por simpatizantes do regime militar. Nessas, afirma-se que o filme foi visto por diversos grupos militares da época, demonstrando o conhecimento geral do regime para com a obra cinematográfica de Stanley Kubrick, sendo a película parte de um cinema privado em Brasília, onde os

grupos da elite da cidade podiam ver filmes proibidos pela ditadura, sem censura ou cortes.

Durante os últimos meses da pesquisa, foram encontrados os documentos referentes à operação “Búfalo”, realizada com Manoel Conceição Santos, lavrador preso durante a Ditadura Civil-Militar. A operação ocorreu próximo ao período de lançamento do filme de Stanley Kubrick, e pode-se perceber algumas semelhanças entre a cooperação de Manoel pelos militares e a de Alex. Essas similaridades encontram-se principalmente no método que consiste em coagir o preso, realizando uma ação com o mesmo; no caso de Alex, para retirar a violência, e no caso de Manoel, para remover a ideologia, com a finalidade de que futuramente eles apoiem e defendam os mesmos governos que submeteram eles a diversas torturas.

Alex é um personagem ficcional, criado por Anthony Burgess e em seguida marcado pela interpretação de Malcolm McDowell; já Manoel Conceição Santos foi um dos resistentes a uma ditadura violenta e perseguidora. Ambos se demonstram muito diferentes em suas ações, torturas às quais foram submetidos, dentre outros casos, mas essas diversidades podem servir para a reflexão que foi trazida no início da presente dissertação: o que é mais realista, a violência que é vista em filmes, ou a que acontece no mundo real? A história de *Laranja mecânica* é amplamente conhecida, mas a História de Manoel Conceição Santos aos poucos vai crescendo.

A pesquisa, por mais extensa que tenha se tornado, ainda apresenta diversos eixos aos quais pode-se estudar e compreender o filme *Laranja mecânica*. Por exemplo, a questão sobre como é representada a figura feminina na obra, uma vez que quase em sua maioria, as mulheres que aparecem em cena são submissas, ou figuras sexualizadas; também pode ser pesquisado como o diretor Stanley Kubrick elucida e desenvolve as críticas sociais ao século XX junto das suas obras cinematográficas; e podem ser estudados quais foram os resultados obtidos em solo brasileiro com a “Operação Búfalo”, bem como investigar mais sobre os “tratamentos psicológicos” (torturas físicas) que estavam sendo administrados em prisioneiros.

Espera-se que a presente pesquisa venha a fomentar e incentivar novas reflexões sobre o filme e sobre os motivos para a censura e reclusão da obra por tanto tempo. Os filmes de Stanley Kubrick foram assistidos pelo autor incontáveis vezes ao longo do mestrado. A cada visualização, novos questionamentos, novas ideias, objetos, cenários, e itens não visualizados a primeiro momento, iam surgindo, e nesses momentos reflete-se sobre como são vastas as possibilidades de pesquisa com filmes

como objeto. Porém, ainda cabe ao historiador e outros pesquisadores desemaranhar as informações que são transmitidas nas obras cinematográficas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, R. de. Cinema, educação e imaginários contemporâneos: estudos hermenêuticos sobre distopia, niilismo e afirmação nos filmes *o som ao redor*, *o cavalo de turim* e *sono de inverno*. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 44, p. 1-18, jan. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/issue/view/10482>. Acesso em: 13 dez. 2020.

ALVES, M. H. M.. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. 1. d. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

AMARAL, M. Ex-diretor da PF efetuou extradições ilegais a pedido do departamento antidrogas dos EUA. 2013. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Direitos-Humanos/Ex-diretor-da-PF-efetuou-extradicoes-ilegais-a-pedido-do-departamento-antidrogas-dos-EUA/5/27854>. Acesso em: 16 dez. 2020.

AMNESTY INTERNATIONAL (Inglaterra). *Who we are*. Disponível em: <https://www.amnesty.org/en/who-we-are/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

AQUINO, M. A. de. **Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978)**. O exercício cotidiano da dominação e da resistência: *O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

AUMONT, J. **A estética do filme**. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

AUMONT, J. **A imagem**. 10. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

BIAGI, O. L. Juventude e rebeldia nos anos 60 e 70 do Século XX - a problemática do conceito de contracultura. **Momentum**, v. 1, n. 11 (2013). Disponível em: <http://momentum.emnuvens.com.br/momentum/article/viewFile/43/38>. Acesso em: 16 ago. 2018.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política**. 11. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BURGESS, A. **Laranja mecânica**: Edição de 50 anos. São Paulo: Aleph, 2012.

BURKE, P. **Testemunha ocular**: História e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARA, D.; GAUTO, M. Juventude: percepções e exposição à violência. *In*: ABRAMOVAY, M.; ANDRADE, E. R.; ESTEVES, L. C. G. Juventudes: outros olhares sobre a diversidade. **Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade**; UNESCO, 2007, p. 171-196. Disponível em: http://www.ia.ufrj.br/ppgea/conteudo/conteudo-2010-2/EducacaoMII/2SF/Juventude_percepcoes.pdf. Acesso em: 03 out. 2020.

CARDOSO, C. F.; MAUAD, A. M. História e imagens: os exemplos da fotografia e do cinema. *In*: CARDOSO, C. F. S.; VAINFAS, R. (Orgs.). **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Contexto, 1997.

CIMENT, M. **Kubrick**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Comissão Nacional da Verdade. Relatório: textos temáticos / **Comissão Nacional da Verdade**. – Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 16 out. 2021.

COSTA, A. **Compreender o Cinema**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003. 271 p.

CRESWELL, J. W. **Investigação qualitativa e projeto de pesquisa**: escolhendo entre cinco abordagens. 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2014.

CUNHA, I. F. da. Distopias: algumas reflexões filosóficas. *In*: RIPOLL, L. et al. **Cinema e distopia**: exploração de conceitos e mundos paralelos. 4. ed. Florianópolis: Publicações/UFSC, 2020, p. 7-35.

DREIFUSS, R. A. **1964: a conquista do estado**: ação política, poder e golpe de classe. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1981.

DREIFUSS, R. **1964: a conquista do Estado**. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FERREIRA, A. M. **O cinema Disney agente da História**: a cultura nas relações internacionais entre Estados Unidos, Brasil e Argentina (1942-1945). 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Integração Latino-Americana, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.

FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (orgs.). **O Brasil Republicano**. Livro 4. O tempo da Ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FERREIRA, L. F. G. **O Tribunal Russell II e a voz da resistência à Ditadura Militar no Brasil**. *Ridh*, Bauru, SP, v. 4, n. 2, p. 93-110, 18 ago. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/gCspSTyRTXfzXMb6mzXND3D/?lang=pt>. Acesso em: 14 abr. 2021.

FERRO, M. **Cinema e História**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FERRO, M. **Historia contemporânea y cine**. Provença, Barcelona: Editorial Ariel S. A., 2000.

FGV DCPDOC. **Verbete: Nilo Caneppea**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/nilo-caneppea-silva>. Acesso em: 16 dez. 2020.

FICO, C. **“Prezada Censura”**: cartas ao Regime Militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, dezembro 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v3n5/2237-101X-topoi-3-05-00251.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2020.

FICO, C. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. *In*: REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. **O golpe e a ditadura militar**: 40 anos depois (1964-2004). Bauru, Sp: Edusc, 2004a.

FICO, C. **Como eles agiam**. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, C. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 47, n. 24, p. 29-60, abr. 2004b.

FIDELIS, F. A. F. **Skinhead**: incursões no movimento estético. 2008. 56 f. Projeto (Bacharel) - Curso de Comunicação Social, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: www.repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/2026/2/20468212.pdf. Acesso em: 10 ago. 2020.

FILHO, D. A. R. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. *In*: FILHO, D. A. R.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. (org.). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004.

FILHO, D. A. R.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (Orgs.). **O Século XX: o tempo das crises**: revoluções, fascismos e guerras. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FILHO, D. A. R.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (Orgs.). **O Século XX: O tempo das dúvidas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FILHO, D. A. R.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (Orgs.). **O Século XX: O tempo das certezas**: da formação do capitalismo à Primeira Grande Guerra. 7.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FILHO, D. A. R.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. M. (Orgs.). **O Golpe e a Ditadura Militar**. 40 anos depois (1964-2004). Bauru. Ed. da USC, 2004.

FORTES, A.; FERREIRA, M. de M.. Entrevista com Manoel Conceição Santos. 2006. Entrevista temática. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/historal/arq/Entrevista1604.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2021.

GASPAROTTO, A. **O terror renegado**. A retratação pública de integrantes de organizações de resistência à Ditadura Civil-Militar no Brasil (1970-1975). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2012.

HOBBSAWM, E. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

HUXLEY, A. **Admirável mundo novo**. São Paulo, SP: Globo, 2009.

IANNI, Octávio. Violência na sociedade contemporânea. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, ano 7, n. 12, p. 7-28, 1º sem. 2002. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/index.php/estudos/article/viewFile/644/647>. Acesso em: 24 abr. 2020.

IMDB. **Clockwork Orange**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0066921/>. Acesso em: 12 abr. 2021.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

JUNG, C. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

KONRAD, Diorge Alceno. A democracia brasileira não foi doada: a resistência na Ditadura Civil-Militar Brasileira. In: ALVES, Clarissa Sommer; PADRÓS, Enrique Serra (Orgs.). **II Jornada de estudos sobre a ditaduras e direitos humanos - há 40 anos dos golpes no Chile e no Uruguai**. Porto Alegre - RS: APERS, 2013. Disponível em: http://www.apers.rs.gov.br/arquivos/1388085964.Ebook_II_Jornada_Ditaduras_e_DH.p. Acesso em: 20 ago. 2020.

KONRAD, G. V. R. **Os trabalhadores e o Estado Novo no Rio Grande do Sul: um retrato da sociedade e do mundo do trabalho (1937-1945)**. 2006. 344p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280097>. Acesso em: 5 ago. 2020.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: historia psicologica del cine Aleman**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1985.

KUSHNIR, B. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 a Constituição de 1988**. 2001. 428p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280688>. Acesso em: 28 jul. 2018.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p. 99-132.

LAKATOS, E. M.a; MARCONI, M. de A; **Fundamentos de metodologia científica**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LEME, C. G. **Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil**. 2011. 383 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e

Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281781>. Acesso em: 25 nov. 2019.

MARIE, M.; AUMONT, J. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

MARTINS, Alice Fátima. À meia luz. **Cronos**, Natal, v. 3, n. 2, p. 201-204, maio 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/15703/10743>. Acesso em: 02 maio 2021.

MATTOS, A. C. G. de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve História do Cinema Americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MÁXIMO, J. **A música do cinema: os 100 primeiros anos**. Volume 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MENEZES, P. **À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70**. São Paulo: USP, 2001.

MENEZES, Paulo. Laranja mecânica: violência ou violação? *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 9(2): 53-77, outubro de 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a04>. Acesso em: 03 abr. 2020.

MONTÒN, Angel Luis Hueso. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. *In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs.). Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p. 29-40.

MONTÒN, Angel Luis Hueso. O Homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. *In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs.). Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p. 29-40.

NOGUEIRA, Camila S. C.; LO GIUDICE, Rafael Furlan. O culto ao anti-herói: uma análise do personagem e sua influência sobre o público. **Revista Conexão Eletrônica**, Três Lagoas, Ms, v. 15, n. 1, p. 325-339, maio 2018. Disponível em: <http://revistaconexao.aems.edu.br/edicoes-anteriores/2018/2018/ciencias-sociais-aplicadas-e-ciencias-humanas-6/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PADRÓS, E. S. Capitalismo, prosperidade e Estado de bem-estar social. *In: FERREIRA, J.; ZENHA, C. (Org.). O Século XX: o tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PINTO, L. E. S. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. 2007. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/>. Acesso em: 2 set. 2020.

RAMALHOSO, W. **Fundador do PT torturado na ditadura foi solto a pedido do papa**. 2014. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2014/12/12/fundador-do-pt-torturado-na-ditadura-foi-solto-a-pedido-do-papa.htm>. Acesso em: 14 abr. 2021.

RAMONET, I. **Propagandas silenciosas**: massas, televisão, cinema. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

RIDENTI, M. 1968: Rebeliões e utopias. *In*: REIS FILHO, D. A.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (Org.). **O século XX: O tempo das dúvidas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

RIPOLL, L.; MARKENDORF, M.; SILVA, R. S. da (org.). **Cinema e distopia**: exploração de conceitos e mundos paralelos. Florianópolis: Publicações UFSC, 2020.

ROSENSTONE, R. A. **A História nos filmes**: os filmes na História. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas da História no Cinema, as marcas do Cinema na História. *Anos 90 - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v. 12, n. 7, p. 118-128, dez. 1999. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6596/3917>. Acesso em: 15 dez. 2020.

ROSZAK, T. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROTTEN TOMATOES. **Clockworck Orange**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/clockwork_orange. Acesso em: 12 abr. 2021.

RÜSEN, J. **Teoria da história**: uma teoria da história como ciência. Tradução de Estevão C. de R. M. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

SAVAGE, J. **A criação da juventude**: como o conceito teenage revolucionou o século XX. São Paulo: Rocco, 2009. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/29966491/jon-savage-a-criacao-da-juventude?ordem=1>. Acesso em: 24 ago. 2018.

SILVA, F. C. T. da; MEDEIROS, S. E.; VIANNA, A. M. (org.). **Dicionário crítico do pensamento da direita**: ideias, instituições e personagens. Rio de Janeiro: Fundação de Amparo À Pesquisa do Rio de Janeiro - Faperj, 1999.

SILVA, L. F. da. Crise do regime político no pré-1964, Golpe Civil-Militar e consolidação do regime ditatorial. *In*: NAPOLITANO, C. J.; LUVIZOTTO, C. K.; LOSNAK, C. J.; GOULART, J. O. (orgs.). **O golpe de 1964 e a Ditadura Militar em perspectiva**. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2014, p. 64-87.

SKINNER, B. F. **Walden II: uma sociedade do futuro**. São Paulo, SP: EPU, 1977.

SORLIN, P. **Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990**. Barcelona, España: Paidós Ibérica, 1996.

STARLING, H. **Golpe militar 1964**. Brasil DOC. Disponível em: <https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/1-golpe-militar-de-1964/>. Acesso em: 11 jan. 2021.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: O golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, ed. 47, p. 13-28, 2004. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1734857/mod_resource/content/1/Toledo%201964.pdf. Acesso em: 14 dez. 2020.

TRAVERSO, E. **Historiografía y memoria**: interpretar el siglo XX. 2. ed. La Plata, Argentina: Aletheia, 2010.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1994.

VEGA, D. **Cadarços brancos**: entre o sonho e a barbárie. 2. ed. São Paulo: Giostri, 2019.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001.

ZENHA, C. Mídia e informação no cotidiano contemporâneo. *In*: REIS FILHO, D. A.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (Orgs.). **O século XX: o tempo das dúvidas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FILMES

2001: uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Arthur C. Clarke. Estados Unidos, 1968. DVD. (142 min.). Son., color.

ÂNSIA de Amar. Direção: Mike Nichols. Roteiro: Jules Feiffer. Estados Unidos: Embassy Picture, 1971. DVD (92 min.), son., color.

BARA no Sōretsu. Direção: Toshio Matsumoto. Produção de Mitsuru Kudo; Keiko Machida. Japão: Art Theatre Guild, 1969. DVD. (105 min.), son., P&B.

BARRY Lyndon. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Reino Unido: Warner Brothers, 1975. DVD. (184 min.), son., color.

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção de Michael Deeley. Roteiro: Hampton Fancher; David Peoples. Estados Unidos: Warner Brothers, 1982. DVD. (117 min.) Son., color.

CLOCKWORCK Orange. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Reino Unido: Warner Brothers, 1971. DVD. (136 min.), son., color. Legendado.

CONTATOS imediatos de terceiro grau. Direção: Steven Spielberg.. Música: 1978. Estados Unidos: Emi Films, 1977. DVD. (137 min.), son., color.

DECAMERON. Direção: Pier Paolo Pasolini. Roteiro: Giovanni Boccaccio. Itália: Associati. 1971. DVD (112 min.).

DR. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Direção: Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick; Terry Southern; Sterling Hayden. Estados Unidos: Hawk Films; Polaris Productions, 1964. DVD. (93 min.) Son., P&B.

E o vento levou. Direção: Victor Fleming; George Cukor; Sam Wood. Produção de David O. Selznick. Roteiro: Sidney Howard; Ben Hechet; Oliver H. P. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. DVD. (245 min.), son., color.

EMMANUELLE. Direção: Just Jaeckin. Roteiro: Jean-Louis Richard e Emmanuelle Arsan. França, 1974. DVD. (105 min.)

ESTADO de Sítio. Direção: Costa-Gavras. Roteiro: Costa-Gavras. Itália, 1972. DVD. (120 min.)

EYES wide shut. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick; Frederic Raphael. Reino Unido: Warner Brothers, 1999. DVD. (159 min.), son., color.

FULL Metal Jacket. Direção: Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick; Michael Herr; Gustav Hasford. Reino Unido: Harrier Films, 1987. DVD. (116 min.), son., color.

KUBRICK by Kubrick. Direção: Gregory Monro. Produção de Martin Laurent; Jeremy Zelnik. Roteiro: Gregory Monro. França, 2020. DVD. (73 min.), son., color. Legendado.

LOLITA. Direção: Stanley Kubrick. Produção de James B. Harris. Estados Unidos: Seven Arts; Aa Productions Anya Pictures Transworld Pictures, 1962. DVD. (152 min.), son., color.

O EXTERMINADOR do futuro. Direção: James Cameron. Produção de Gale Anne Hurd. Roteiro: James Cameron; Gale Anne Hurd. Estados Unidos: Orion Pictures, 1984. DVD. (107 min.) Son., color.

O PODEROSO Chefão. Direção: Francis Ford Coppola. Produção de Albert S. Ruddy. Roteiro: Mario Pazu. Música: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1972. DVD. (175 min.), son., color.

O PODEROSO Chefão, parte II. Direção: Francis Ford Coppola. Produção de Francis Ford Coppola; Gray Frederickson; Fred Ross. Roteiro: Francis Ford Coppola; Mario Pazu. Música: Carmine Coppola. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974. DVD. (202 min.), son., color.

O PODEROSO Chefão, parte III. Direção: Francis Ford Coppola. Produção de Francis Ford Coppola. Roteiro: Mario Pazu; Francis Ford Coppola. Música: Carmine Coppola. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1990. DVD. (162 min.), son., color.

PATHS of Glory. Direção: Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Humphrey Cobb; Stanley Kubrick; Calder Wallingham. Estados Unidos: Ua United Artists, 1957. (86 min.), son., P&B.

ROBOCOP. Direção: Paul Verhoeven. Produção de Arne Schimidt. Roteiro: Edward Neumeier; Michael Miner. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1987. DVD. (103 min.) Son., color.

SCARFACE. Direção: Brian de Palma. Produção de Martin Bregman. Roteiro: Oliver Stone. Estados Unidos: Universal Pictures, 1983. DVD. (170 min.), son., color.

SINGIN'IN the Rain. Direção: Gene Kelly; Stanley Donen. Roteiro: Betty Comden; Adolph Green. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1952. DVD. (103. min), son., color.

SPARTACUS. Direção: Stanley Kubrick. Produção de Edward Lewis. Roteiro: Dalton Trumbo. Estados Unidos: Universal Pictures, 1960. DVD. (197 min.) Son., color.

STANLEY Kubrick A Life in Pictures. Direção: Jan Harlan. Produção de Jan Harlan; Anthony Frewin. Estados Unidos: Warner Brothers, 2001. DVD. (142 min.), son., color.

THE Shining. Direção: Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick; Diane Johnson. Reino Unido: Productions Producers Circle, 1980. DVD.(144 min.), son., color.

TROPAS Estelares. Direção: Paul Verhoeven. Roteiro: Edward Neumeier. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1997. DVD. (129 min.) Son., color.

ÚLTIMO tango em Paris. Direção: Bernardo Bertolucci. Roteiro: Agnès Varda, Bernardo Bertolucci. França: Les Productions Artistes Associés, 1972. DVD. (126 min.)

Z. Direção: Costa-Gavras. Roteiro: Philippe d'Argila e Eric Schlumberg. França: Reggane Films Office National Pour Le Commerce Et L'Industrie Cinématographique, 1969. DVD. (127 min)

DOCUMENTOS

CIE, Centro de Informações do Exército. Operação Búfalo I e II. 1974. FUNDO: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0053/BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_AAA_80009508_d0001de0002. Acesso em: 20 mar. 2021.

CISA. Panfleto Amnistia. 1977. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_vaz/0/0/20817/br_dfanbsb_vaz_0_0_20817_d0001de0001.pdf. Acesso em: 14 abr. 2020.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Christian Crusade Weekly: Revolution in television. 1973b. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0035/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0035_d0001de0001.pdf. Acesso em: 14 abr. 2020.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. For Morality, National Security; Brazil's film censorship strictly enforced. 1973a. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0035/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0035_d0001de0001.pdf. Acesso em: 14 abr. 2020.

FASSONI. Orlando. Um show de sangue e violência, como na TV. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 maio 1977a. Entrevistas. p. 31. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=6219&anchor=4316113&pd=7b23c7ff533dff56005330983e875335>. Acesso em: 13 dez. 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. A censura libera "A laranja" do diretor Kubrick. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 1978a. Capa do jornal. p. 1. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=6480&anchor=4227238&pd=43119a0d1649b5e45283ef76a82afd98>. Acesso em: 14 abr. 2020.

J.F. Kubrick fiscal de cinema. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 1977b. p. 32. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=6085&anchor=4221029&pd=f766543ac4e89f617af656d43687a801>. Acesso em: 14 abr. 2020.

MOUTINHO. Nogueira. Uma laranja indigesta. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 jul. 1972b. Televisão e Teatro. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=4456&anchor=4402372&pd=81960dce69e26b85d208c1f0968e6ca2>. Acesso em: 13 dez. 2020.

O.L.F. Kubrick: violência e boas maneiras. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 jun. 1973. Entrevistas. p. 32. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=4801&anchor=4401072&pd=8e6df68df1a52de6e1db24482606ca4b>. Acesso em: 02 abr. 2021.

SARRAUDE. Claude. O melhor dos mundos de Stanley Kubrick (Copyright: Le Monde Opera Mundi). **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 jul. 1972a. Televisão e teatro. p. 41. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=4456&anchor=4402372&pd=81960dce69e26b85d208c1f0968e6ca2>. Acesso em: 13 dez. 2020.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Músicas de Raul Seixas. 1973. Disponível em:

http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tn/cpr/lmu/04084/br_rjanrio_tn_cpr_lmu_04084_d0001de0001.pdf. Acesso em: 14 abr. 2021.

SHOPA. Mario Cartas dos leitores: filme com bolinhas. Filme com bolinhas. Folha de São Paulo. São Paulo. 1978b. Cartas dos leitores. p. 15. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=6706&anchor=4326798&pd=8666ce1ea9a4635c9ad3b65e0d72b87b>. Acesso em: 14 abr. 2020.

SILVA. Walter. O cinema matou minha obra. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 jun. 1975. Artes e música. p. 42. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=5527&anchor=4403726&pd=c2c35951585b8c74d309b36c64fe2bc0>. Acesso em: 02 dez. 2020.

ANEXO

ANEXO A - Jornal Folha de São Paulo, O Melhor dos Mundos de Stanley Kubrick e "Uma Laranja Indigesta", Publicada em 1972.

Quinta-feira, 20 de julho de 1972

FOLHA DE S. PAULO

41

Teatro

Cinco estreias são anunciadas

O primeiro semestre deste ano silencioso ao público no teatro...

Com estreia para 1.º de setembro próximo, a obra de autor de "A Semana"...



Stanley Kubrick, um diretor mal compreendido e obscuro, que controla tudo e não dá importância ao dinheiro...

O melhor dos mundos de Stanley Kubrick

CLAUDE SARRAUT Comprimido (O Mundo-Chave Humil)

Am 43 anos, Stanley Kubrick ainda se ajuda entre os três ou quatro grandes de hoje...

O filme "2001 - Uma Odisséia no Espaço", a obra em que o homem encontra o destino...

Valíamos as teorias behavioristas de Skinner, das possibilidades de garantir a sobrevivência...

Três ou quatro anos depois, "2001" já não é mais um filme de ficção científica...

Stanley Kubrick sempre esteve ali, sempre esteve ali, sempre esteve ali...



Os defensores de "Uma Laranja Indigesta" fazem uma qualidade que destrói absolutamente tudo o que...

Televisão

Humor, cultura e a Bandeira Dois

Para demonstrar como se sabe fazer humor, o novo livro de televisão...

Bandeira Dois chegou ao fim. O telejornal voltou a ser um programa de variedades...

Uma programação mais de variedades, mais de variedades, mais de variedades...

Uma programação mais de variedades, mais de variedades, mais de variedades...

OPINION

CLAUDE SARRAUT Comprimido (O Mundo-Chave Humil)

Três ou quatro anos depois, "2001" já não é mais um filme de ficção científica...

Stanley Kubrick sempre esteve ali, sempre esteve ali, sempre esteve ali...

Uma programação mais de variedades, mais de variedades, mais de variedades...

Uma laranja indigesta

O homem de livro cesso a "Laranja Indigesta"...

Três ou quatro anos depois, "2001" já não é mais um filme de ficção científica...

Stanley Kubrick sempre esteve ali, sempre esteve ali, sempre esteve ali...

Quarta-feira, 25 de maio de 1972

FOLHA DE S. PAULO

41

Uma programação mais de variedades, mais de variedades, mais de variedades...

Stanley Kubrick sempre esteve ali, sempre esteve ali, sempre esteve ali...

Uma programação mais de variedades, mais de variedades, mais de variedades...

ANEXO B - Reportagem Jornal Folha de São Paulo, "Stanley Kubrick: a arte da violência", Publicada em 1978.

Stanley Kubrick: a arte da violência



Kubrick, com o cinema na mão. Uma uma famosa cena do clássico de "Laranja Mecânica". Imagem liberada do Brasil.

Entropendo-se à violência individual, o Estado impõe com violência sua paralisante do normalidade, suas instituições distinguem a acérrimo do indivíduo e desce logo sobre ele a coroa dos cidadãos que resistem às esquadras...

Em todo Estado que não seja o de um país do primeiro mundo, a violência é o que há de mais comum. Mas em um país do primeiro mundo, a violência é o que há de mais raro...

Por isso que o filme de Stanley Kubrick, "Laranja Mecânica", não é apenas um filme de violência, mas um filme sobre a violência...

Histórias para criar o gosto pela leitura

Pela primeira vez a Editora Nacional apresenta um conjunto completo de distribuição de uma coleção com 12 títulos, ilustrados por Jayme Cortes para divulgar a literatura de uma coleção destinada ao ensino médio...

Esta coleção foi criada pela Melhoramentos para mostrar aos jovens alguns clássicos da literatura mundial de todo o mundo e ler, ler, ler...

"Travessia", novo método para o ensino da música

Os professores renovaram métodos de ensino de música em escolas e criaram há um ano e meio, a "Travessia", uma nova e mais atual abordagem...

Fique por dentro da casa de madeira fora do comum.

Advertisement for 'A CASA DE MADEIRA BROTO' featuring a large image of a wooden house and a list of features and contact information.

Contato: PRR 25-6123, Rua de Ilhéus, 222-231, Caixa Postal 41-000, Caixa Postal 41-000.

ANEXO C - Reportagem Jornal Folha de São Paulo, "Anthony Burgess: "O Cinema Matou Minha Obra", Publicada em 1975.



Nela Cezario perdeu seu programa nos cantos da vida adulta, por culpa do amor que atingiu quase todos os meses de sua vida. "O amor que eu não tinha, eu cheguei a sofrer."

O indestrutível sorriso da dona Hebe

HEBE FERREIRA

Um sorriso indelével, o de Hebe Ferreira. Perdura no rosto dela, em qualquer situação, o brilho de um sorriso que ilumina, que contagia, que atrai. Ela é dona Hebe, a atriz que fez o sucesso de público, com o espetáculo "O Indestrutível". Ela que fez o sucesso de público, com o espetáculo "O Indestrutível". Ela que fez o sucesso de público, com o espetáculo "O Indestrutível".

Quando se vê Hebe, não se vê a atriz. Ela é Hebe, a atriz que fez o sucesso de público, com o espetáculo "O Indestrutível". Ela que fez o sucesso de público, com o espetáculo "O Indestrutível". Ela que fez o sucesso de público, com o espetáculo "O Indestrutível".

Logo se vê a atriz. Ela é Hebe, a atriz que fez o sucesso de público, com o espetáculo "O Indestrutível". Ela que fez o sucesso de público, com o espetáculo "O Indestrutível". Ela que fez o sucesso de público, com o espetáculo "O Indestrutível".

Videonário

Petróleo vai parar em novela

Gravidade indômita em TV é indômita, mas, no mundo da ficção, o petróleo vai parar em novela. A gravidade indômita em TV é indômita, mas, no mundo da ficção, o petróleo vai parar em novela.



Grande Otelo em cena em uma das novelas da Rede Globo.

Música Popular Bem feito

Um dia, lançado por dois amigos novos, surgiu no Teatro Parnassus um espetáculo de música popular. Um dia, lançado por dois amigos novos, surgiu no Teatro Parnassus um espetáculo de música popular.



Orquestra de Sincretismo em uma apresentação no Teatro Parnassus.

Uma orquestra de jovens, pela televisão

Uma orquestra sinfônica alemã composta de mais de 100 jovens de 13 a 18 anos, que assina o espetáculo "Uma orquestra de jovens, pela televisão".

Novelas

Grande Otelo em cena em uma das novelas da Rede Globo. O espetáculo "Uma orquestra de jovens, pela televisão" assina o espetáculo "Uma orquestra de jovens, pela televisão".

Anthony Burgess: "O cinema matou minha obra"

Anthony Burgess, autor de "O Cinema Matou Minha Obra". Um dia, lançado por dois amigos novos, surgiu no Teatro Parnassus um espetáculo de música popular.

ACONTECEU AQUI

Acidente aqui, programa cultural que o Canal 5 apresentará hoje às 18 horas, com apresentação de música popular.

REVELAÇÃO

Revelação, novela dirigida por Gilberto Braga. Um dia, lançado por dois amigos novos, surgiu no Teatro Parnassus um espetáculo de música popular.

REVELAÇÃO

Revelação, novela dirigida por Gilberto Braga. Um dia, lançado por dois amigos novos, surgiu no Teatro Parnassus um espetáculo de música popular.

ANEXO D - Reportagem Jornal Folha de São Paulo, "Kubrick Fiscal De Cinema", Publicada em 1977.

32

Toca-disco



Agora é o novo LP do conjunto do violonista Jean-Luc Ponty, que traz no Lado A: "La Oca Eleonora"; "Beguassano"; "Aurora" (partes I e II); Lado B: "Pommegier des Durs"; "Lost Forest"; "Between You and Me"; "Waking Dream"; "Toda as setas e arrastões são do grupo Jean-Luc Ponty, que conta com Percy Snamor (guitarra elétrica), Patrick Kuebler (baixo elétrico), Tom Fowler (guitarra base) e Norman Feathering (bateria).



As músicas do festival de Woodstock estão sendo regravadas pela WEA com as músicas do primeiro álbum. Os destaques do lado 1: "I had a dream" - John B. Sebastian; "Going up the country" - Canned Heat; "Freedom" - Richie Havens; "Rock and soul music" - Country Joe and the Fish; No lado 2: "Drug Store Truck Driver Mary" - The JBs; "John Bates lads 3: "Take It" - The Who; "With a Little Help From My Friends" - Joe Cocker; "Ladies First" - The Sweet; "Santitas" - Jimi Hendrix; "Sweet Home" - Ten Years After; "Sweetie" - Anderson, Squire, Bailey; "Survival" - Anderson.



O consórcio americano Yes volta com novo disco ("Yes"), produzido pelo próprio Paul Clay. Lado 1: Beyond and Beyond; "Squire, Bailey, I See You"; "McGinn, Crosby, "Yesterday and Today"; "Anderson, "Looking Around"; "Anderson). Lado 2: Harold Land (Anderson, Squire, Bailey); "Evers Little Things" (Lennon, McCartney); "Sweetness" (Anderson, Squire, Bailey); "Survival" (Anderson).

No lacre das urnas, o azar da democracia

No município de Traipu, no dia 15 de novembro, numa dependência eleitoral, o sr. Romeu Albuquerque agrediu a advogada Maria Mombelli, candidata da Arena à Prefeitura. Por isso, está sendo processado. Cada um viu um homem agredir uma senhora e ao lado da urca eleitoral? Mas uma testemunha não conta a história; os membros da Arena estavam entrocando coladas nos votantes já preenchidas. O sr. Romeu descobriu e a agredir arrancou das mãos de uma senhora a prova da fraude quando foi surpreendido pela candidata à Prefeitura que fez o mesmo: tirou do sr. Romeu o documento.

De Sartre a Chomsky, todos por Otelo

Uma carta aberta ao primeiro-ministro de Portugal, Mário Soares, protestando contra a "repressão ao poder Otelo Saraiva de Carvalho", foi enviada no mês passado pelo Comitê Russel, um comitê de defesa dos Direitos Humanos. Dezenas de personalidades, literárias e científicas assinaram a carta de protesto. Entre elas estão Simone de Beauvoir, Albert Camus, Gertrude Jean-Paul Sartre, Laurent Schwartz (França), deputado do Parlamento britânico Norman Adkins; o cientista político norte-americano Noam Chomsky; o autor de "Sambas de Sangar", professores universitários e cientistas e dissidentes soviéticos Zhores Medvedev.

Os comerciais por favor, Dona Flor

Como não os casos de afirmar e sustentar e nunca assar gratando Stanislav Ponte Preta, observado é a história de Jorge Amado um ar de interesse astronômico? (para os meios informados, trata-se do "bis" do atual "science-fiction"). Não se consegue precisar. A investigação vai crescendo e se tornando quase insuperável, quando recentemente Mauro Mendonça (filho do mesmo Teodoro) denuncia a convenção Flor a depositar suas economias numa caderneta da Caixa Econômica. O cinema, repete adivinhado. Chegamos a terreno conhecido: Estranhos os caminhos da vida.

Quêira Moutinho

para sua

40 por cento são quase cem neste disco



Como se não bastassem todas as dificuldades que o público encontra para ouvir música nacional, pelo os autores brasileiros são obrigados a dispor o mercado com editores estrangeiros, em desvantagem de custos, surge outra, mais insidiosa mas não menos danosa: por um bem disco, o comprador corre o risco de pagar bem mais que o preço normal.

Kubrick, fiscal de cinema

Quase todos os diretores de cinema no Brasil, no melhor, os diretores de fotografia que realmente entendem do meio, vivem brigando diariamente com os laboratórios cinesmáticos, exigindo que as cópias de seus filmes sejam feitas com um mínimo de qualidade. Mas isso é um assunto pouco conhecido na imprensa.



Quando Stanley Kubrick, diretor de "Barry Lyndon", tem a ideia de fazer uma cópia brasileira do seu filme ficou um pouco surpreso ao descobrir que sua cópia não estava no Brasil. Muitos pelo contrário, está em exame na Censura, em Brasília, e deverá ser exibida imediatamente nos cinemas do país, segundo informações em um distribuidora de filme, Warner Brothers.



Ele conta que ele faz questão que seus filmes sejam exibidos integralmente, tanto que não aceita a proposta da censura brasileira, que quer editar "A Laranja Mecânica" ("A Clockwork Orange", 1971 com "agradecido" do diretor, Com Kubrick e tudo ou nada, e exigiu isso, o filme vai ter seu impacto diluído pelo tempo.

Horóscopo table with columns for signs (Carnêiro, Touro, Gêmeos, Câncer, Virgem, Balança, Escorpião, Sagitário, Capricórnio, Aquário, Peixes) and rows for signs, day, love, destiny.

5. Moutinho
PALAVRAS - De vez em quando a gente fica pensando por que uma palavra é assim ou assada, qual sua origem? Trágica por exemplo. A gente sabe que significa desgraça, acontecimento ruim, triste. Em seu livro "Lógica da Invenção", Maurício Rocha e Silva diz, sobre esse palavra...

Cruzadas section with a crossword puzzle grid and clues in Portuguese.

6. Moutinho
PALAVRAS - De vez em quando a gente fica pensando por que uma palavra é assim ou assada, qual sua origem? Trágica por exemplo. A gente sabe que significa desgraça, acontecimento ruim, triste. Em seu livro "Lógica da Invenção", Maurício Rocha e Silva diz, sobre esse palavra...

ANEXO E - Reportagem Jornal Folha de São Paulo, "Censura Libera "A Laranja" Do Diretor Kubrick", Publicada em 1978.

FOLHA DE S. PAULO

Folha Responsável: Boris Casoy • São Paulo, sexta-feira, 3 de fevereiro de 1978 • Um jornal a serviço do Brasil • Ano LVI • N.º 17.838 • Al. Barão de Limeira, 125 • Cx 4.800

Aureliano admite até um PS

O governador Aureliano Chaves declarou ontem a favor da criação de novos partidos, sem arriscar porém qualquer previsão sobre quando isso ocorrerá. Admitiu até a formação de um Partido Socialista...



O general João Batista Figueiredo passou ontem para os fotógrafos no Palácio Pimenta, em companhia de seu companheiro de chape, o governador mineiro Aurélio Chaves (seg.). (Telefoto "Folha")

Juiz proíbe o desmatamento em Caucaia

Reconsiderando despacho anterior, proferido pelo juiz suscitado, o titular da Vara da Fazenda Estadual, Alcebades da Silva Minto Junior, concedeu ontem a liminar pedida pelos agricultores da ação popular que procura defender a área da reserva florestal de Cotia contra o desmatamento a ser provocado pela construção do aeroporto metropolitanano de São Paulo na região de Caucaia do Alto...

Reconsiderando despacho anterior, proferido pelo juiz suscitado, o secretário dos Transportes e o diretor do Departamento Aeroviário do Estado de São Paulo...

Delfim quer que S. Paulo influa mais

"Pois é, dizem que o Delfim não serve porque é tom. O bom seria o Nairé, porque não faz nada além de governar". A frase do ex-revolucionário Delfim Neto, que ontem esteve em Brasília para despedir-se do chanceler Uedem da Silveira...

EUA farão armas espaciais

"Não temos outra saída senão entrarmos numa corrida de armas espaciais, com a União Soviética". A afirmação é do secretário da Defesa dos Estados Unidos, Harold Brown, e consta de seu relatório anual enviado ontem ao Congresso...

perigo que elas representam para a humanidade, quando da queda — na semana passada — do satélite espúlio soviético Cosmos-69, sobre o Canadá. Os cientistas manifestaram a opinião de que o Cosmos-69 poderia ser um satélite destruidor de outros satélites...

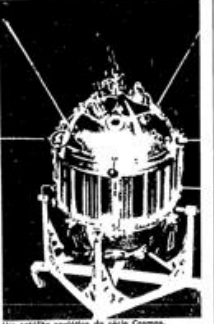
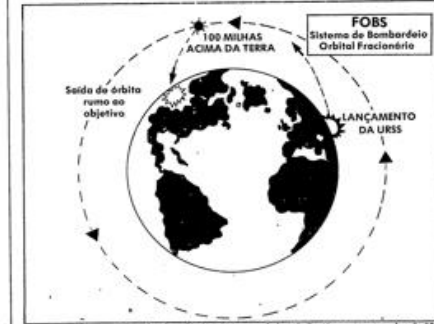
por outro lado, que "é precário" o equilíbrio de forças entre a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) e o Pacto de Varsóvia...

Os bancos só reabrem na quarta-feira

Os bancos fecham hoje de manhã para se reabrir no meio-dia da quarta-feira de Cinzas, e mesmo acontecendo com as repartições públicas, federais, estaduais e municipais...

"Possibilidade técnica" para a quarta estrela

O "diário Oficial" de ontem publicou o despacho que transfere o general de três estrelas Luis Serff Sellmann para a reserva, a seu pedido, o que, segundo fontes em Brasília, abre "possibilidades técnicas" para a promoção do general João Batista Figueiredo a general-de-Exército...



A praça da Sé será entregue ao povo dia 17

Sem a presença do presidente Getúlio, a nova praça da Sé será entregue ao público no próximo dia 17, quando também será inaugurada a estação Sé do Metrô. A data da inauguração — inicialmente marcada para o dia 24 — foi antecipada a pedido do próprio Presidente, que preferiu visitar a obra em momento oportuno, provavelmente dia 24...

VESTIBULARES Prova da Santa Casa

União da Faculdade de Medicina de Teófilo, da Universidade da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco...

Tempo bom Tempo bom hoje em São Paulo, com nebulosidade em aumento no período da tarde. A temperatura continuará elevada. Ontem, na capital, a máxima foi 33 graus e a mínima 22.

Censura libera "A Laranja" do diretor Kubrick

Depois de seis anos retido na Censura Federal, foi liberada, sem cortes, o filme "A Laranja Mecânica", o grande sucesso internacional do diretor Stanley Kubrick. O filme foi avaliado somente no final do ano passado, "porque nunca tinha sido apresentado à censura".

Nicarágua fica sem o petróleo da Venezuela

A Confederação dos Trabalhadores Venezuelanos iniciou ontem boicote às exportações de petróleo à Nicarágua, em apoio à greve nacional que exige a renúncia do presidente Anastasio Somoza...

O lucro líquido da Petrobrás é de Cr\$13,7 bi

O lucro líquido da Petrobrás em 1977 foi de Cr\$ 13,67 bilhões, com um crescimento de 35% em relação ao ano anterior. O dado oficial, que vinha sendo aguardado com expectativa pelo mercado de ações, foi divulgado ontem no Rio e é inferior às previsões mais pessimistas do setor...


BNH modificará a remuneração das cadernetas

O Banco Nacional de Habitação (BNH) vai modificar a forma de cálculo da remuneração das cadernetas de poupança a partir de abril, segundo informou ontem no Rio o presidente do banco, Maurício Schulman...

ANEXO F – Panfleto Jornal “Amnistia” De Portugal, Documentação Organizada Pela Cisa.

Ficha 005/CISA		RESERVADO		VAL-64.153 p 116	
MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA				17 JAN 1977	
- C I S A -				Em	
				Pav. M.º 14/12. Sub. Pav. 77	
1 - ASSUNTO	PANFLETO "AMNISTIA" - PORTUGAL				
2 - DIFUSÃO	AC/SNI-CIE-CENIMAR-EMAER-A2/I-II-III-IV-V-VI				
3 - DIFUSÃO ANTERIOR	+ + + + +		COMAR-COMCOS-CISA/BR		
4 - ANEXO	"AMNISTIA" nº3 com 12 fls.				

NUMERAÇÃO		ENCAMINHAMENTO Nº 0022 /CISA
M Aer	PNI	



1 - O CISA encaminha em anexo, para conhecimento, o número 3 do panfleto "AMNISTIA", que se intitula "órgão do comitê pró-amnistia geral no Brasil", redigido e impresso em Portugal.

2 - Desse "comitê pró-amnistia geral no Brasil" fazem parte, além de subversivos brasileiros refugiados naquele país, militantes dos Partidos Comunista e Socialista de Portugal.

3 - O panfleto "AMNISTIA" é mais uma forma de pressão da subversão brasileira, aliada à esquerda internacional, ao clero progressista (D. EVARISTO ARNS, pág. 3), a componentes do chamado "grupo autêntico" do MDB (como é o caso do atual Deputado Federal AIRTON ESTEVES SOARES, pág. 3), comunista, que em Mai 72 esteve detido no DOI/II Ex, a conhecidos intelectuais e "cientistas sociais" de esquerda (pag. 11), concretizando a "Frente Patriótica Antifascista", lançada em Nov 73 pelo PCB. //////////////////////////////////////////////////////////////////
////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////////

B-14

ciute

• O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL
 PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO DESTES
 DOCUMENTOS, (Art. 02 - Dec. n.º 80.417/67,
 Regulamento para Salvaguardas de Acústicos
 Sigilosos)

RESERVADO

ANEXO G – Troca De Cartas Entre Dennis Duke E O General Nilo Canepa.

MSL. 35, n. 3/16

TRADUZIDO POR: CORIOLANO DE L.C. FAGUNDES
TÉCNICO DE CENSURA - MAT: Nº 2.095.823

3 DE JANEIRO DE 1 973

GEN. CANEPA:

Este artigo sobre sua pessoa apareceu em jornais estadu-
denses.

Desejo dizer que estou orgulhoso de sua coragem como cen-
sor ! Deveríamos usar um pouco mais dela aqui.

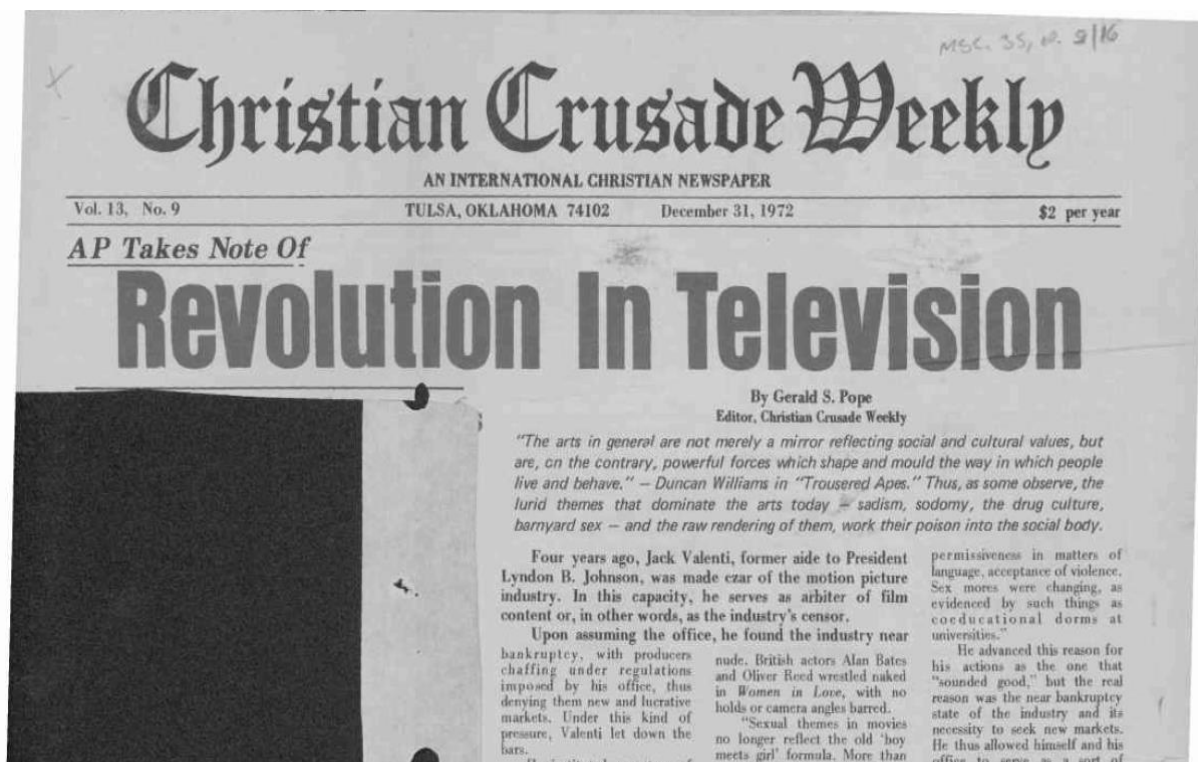
Julgo que o Sr. gostaria de ver um artigo que saiu no Jor-
nal Conservador Cristão.

Se o Sr. conhecer um bom jogador de tenis que queira fre-
quentar esta escola, poderei conseguir uma bolsa de estudos.

Atenciosamente,

DENNIS DUKE
INSTRUTOR DE TENIS.

ANEXO H - Reportagens Anexadas Ao Documento Enviado Por Dennis Duke Para Nilo Canepa. Os Títulos Traduzidos Na Sequência: "Pela Moralidade, Segurança Nacional. A Censura Brasileira De Filmes Estreitamente Reforçada" E "Revolução Na Televisão".



ANEXO I – Documento Explicando Sobre A “Operação Búfalo” Que Seria Realizada Junto A Manoel Conceição Santos.

CONFIDENCIAL 009508 80 02

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
GABINETE DO MINISTRO
CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO
= S/103 =

Rio, 10 Ago 72.

AÇÃO COM MANOEL CONCEIÇÃO SANTOS
"OPERACÃO BÚFALO"

1. OBJETIVO

Aproveitar o subversivo epigrafado para desmascarar, perante a opinião pública nacional e internacional, a atividade de propaganda contra o BRASIL do MCI, através, particularmente, da "Amnesty International" e da "Frente Brasileira de Informações" (FBI).

2. ASSUNTO

O subversivo MANOEL CONCEIÇÃO DOS SANTOS foi preso em 26 de fevereiro de 1972 por componentes do DOPS do Estado do MARANHÃO, sendo em tregue ao IV Exército para custódia e formação de processo.

Era militante da AP e desde 1971 pertencia ao Comitê Central dessa facção, integrando a Comissão Camponeza.

Em 1967 frequentou curso de guerrilha ministrado no Nordeste e em 1970, frequentou um curso na Academia Militar de Pequim, com duração de cinco meses.

Sua atividade subversiva se desenvolvia na zona rural, no interior do MARANHÃO, tendo em vista a importância dessa área na conjuntura atual do País.

Em 1968 chefiou as agitações ocorridas na região do Rio Pindaré, no MARANHÃO, onde, em choque armado com a Polícia Militar do Estado, matou o Sd PM/MA MAURO CELSO RODRIGUES, tendo saído ferido na perna, que foi amputada posteriormente.

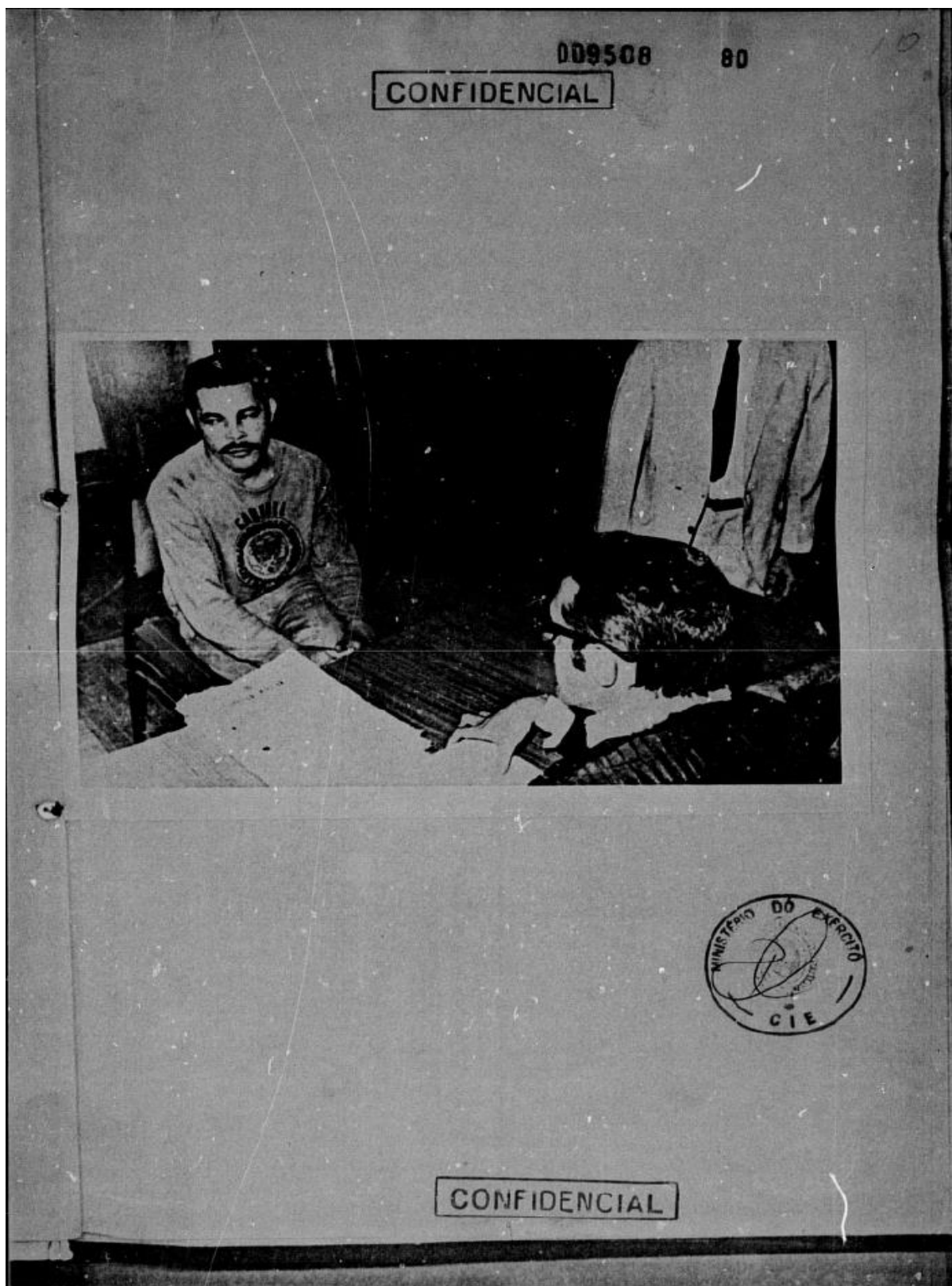
Após o curso realizado na CHINA, voltou à atividade no interior daquele Estado até a sua prisão.

Em todas as atividades desempenhadas e durante os interrogatórios, demonstrou persistência e fanatismo ideológico, grande dose de vaidade, firmeza de atitudes, bem como um excessivo interesse em servir à causa comunista, vista por ele, como indispensável ao BRASIL.

CONFIDENCIAL

Continua...

ANEXO J – FOTOS ANEXADAS NOS DOCUMENTOS REFERENTES A
“OPERAÇÃO BÚFALO”.



ANEXO K – Fotos Anexadas Ao Arquivo Da “Operação Búfalo”. Nas Fotos Está Manoel Conceição Santos, Despido, Com A Finalidade De Atestar Que Ele Não Havia Sofrido Torturas. Porém Não Há Referência Quanto A Data Das Fotos.

