

História e linguagens: uma leitura de Laranja Mecânica

Luiz Alexandre Kosteczka
(UNICENTRO)

Resumo: Neste artigo, pretende-se analisar, sob uma perspectiva foucaultiana, a narrativa ficcional *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess, e sua adaptação cinematográfica, dirigida por Stanley Kubrick em 1971. O objetivo deste trabalho é identificar as aproximações e diferenças entre essas formas de discurso, as quais compartilham uma temática semelhante: os mecanismos de vigilância e punição.

Palavras-chaves: História; Literatura; Cinema.

Abstract: In this article I intend to analyze, under a Foucaultian perspective, the work of fiction *A Clockwork Orange* (1962) by Anthony Burgess, and its movie adaptation directed by Stanley Kubrick in 1971. The objective of this paper is to identify the similarities and differences between both speech forms, which share a similar theme – the mechanisms of surveillance and punishment.

Keywords: History; Literature; Cinema.

Resúmen: En la tentativa de reflexionar los problemas existentes en las discusiones de Lenguajes y Historiografía, en este artículo se investiga, bajo una lectura foucaultiana desde el libro *Vigiar e Punir* (1975), la novela *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess, y su adaptación (1971) para el cinema, hecha por Stanley Kubrick. El intento del trabajo es identificar las aproximaciones y diferencias entre los discursos, que comparten un tema: los mecanismos de vigilancia y punición.

Palabras-clave: Historia; Literatura; Cine.

Esse trabalho é uma tentativa de identificar as aproximações e distanciamentos entre o discurso historiográfico e ficcional por meio da análise da ficção *Laranja Mecânica*¹ (1962), de Anthony Burgess, assim como da sua adaptação para o cinema, com o título homônimo,¹ dirigida por Stanley Kubrick e lançada em 1971. Utiliza-se como referencial para a interpretação das questões que envolvem o romance e o filme o livro *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*,² de Michel Foucault, editado na França em 1975, o qual se debruça sobre questões do sistema prisional moderno que se construiu a partir do fim do século XVIII e início do XIX. A hipótese que se propõe se sustenta sobre a possibilidade de pensar essas obras dentro de uma preocupação que as aproxima, pois apresentam uma reflexão acerca de um presente e de um futuro incerto e preocupante. Uma delas é, sobretudo, um trabalho com as palavras configurando-se em um texto (o romance de Burgess), que se apresenta/representa, também, na linguagem fílmica (Kubrick).

Laranja Mecânica e *Vigiar e Punir* foram obras produzidas num recorte espacial e temporal muito próximo, de maneira que a conexão entre o espaço e tempo dessas linguagens, que compartilhavam de uma temática semelhante – os mecanismos de vigilância e punição –, possibilita a elaboração dessa pesquisa. Não obstante, o objeto dessa análise não se constitui, tão somente, dessas obras em si, mas da possível relação entre as formas discursivas que lhes conferem inteligibilidade e a possibilidade de uma discussão plural acerca de certas preocupações comuns.

Laranja Mecânica foi escrito por Anthony Burgess, romancista que também se ocupou da crítica literária em várias obras, e seu texto foi adaptado para as telas do cinema pelo diretor norte-americano Stanley Kubrick, ainda no início dos anos de 1970. O lançamento dessa versão fílmica foi cercado de polêmicas quanto ao conteúdo expresso pelo diretor, e, principalmente, pelo caráter do protagonista Alex, representado por Malcolm MacDowell. Tanto que a pressão da opinião pública, aliada ao descontentamento da crítica em relação à película, fez Kubrick, ainda na década de lançamento, exigir à Warner Bros. Co. a retirada de circulação das cópias do filme na Grã-Bretanha (país onde estava radicado). As cópias só puderam retornar às vendas após o falecimento do diretor, em 1999.³ No Brasil, ele foi lançado em 1978, censurando nus e diálogos ofensivos, o filme não teve problemas semelhantes aos enfrentados na Inglaterra. Assim, podemos pensar como e para quem a censura institucional

¹ BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

² LARANJA Mecânica [A clockwork orange]. Los Angeles: Warner Bros., 1971. 1 DVD.

³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

do regime militar funcionava naquele momento. Provavelmente, Kubrick não conseguiu chamar a atenção devida dos censores brasileiros, caso o comparemos a artistas da MPB brasileira.⁴

A despeito de Burgess ter ou não gostado da adaptação de seu texto para o cinema, devemos ler tanto o livro quanto o filme com atenção às suas peculiaridades. O livro tem a sua narrativa dividida em três partes, cada qual dividida em sete capítulos. Essas partes podem ser claramente vistas como três momentos distintos da trama, porém, todas têm o protagonista Alex como um narrador auto-diegético, ou seja, aquele que “[...] designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história.”⁵ A primeira parte expõe os atos de violência que o protagonista e a sua “ganguê” infligiam a inúmeras pessoas, assim como o espaço de uma cidade em ruínas oposta ao espaço do campo em que reina um “aparente” clima de melancolia.⁶ Na parte dois, o espaço central é a prisão, até as figuras do Estado e do Indivíduo se tornam cada vez mais evidentes, quando, no cárcere, o substantivo Alex dá lugar ao prisioneiro 6655321.

Na parte três, após o protagonista passar pelo “tratamento de Ludovico” – o qual é um artifício para a ressocialização completa do sujeito criminoso pelo meio do condicionamento possibilitado por técnicas semelhantes à lobotomia –, é reinserido no espaço da cidade. Esse momento da narrativa inicia-se com um reencontro de Alex com personagens do texto que permearam a primeira parte. Ele se dirige à sua casa para rever a sua família, o espaço do apartamento em que vivia o protagonista é quase o mesmo; seus pais permanecem com o mesmo aspecto caricato, no entanto, o quarto não é mais o refúgio de Alex, ele foi ocupado por outro jovem, que o substituiu na figura de filho para o velho casal. Após ser renegado no seu antigo lar ele perambula pelas ruas de uma “Londres futurista” e se refugia por alguns momentos em uma antiga biblioteca onde é interpelado por um velho – uma das vítimas de Alex e seus druguis.⁷

⁴ A edição utilizada nesse trabalho conta com um documentário que narra desde a concepção inicial do filme, o seu impacto, a sua censura e crítica, e a retirada das lojas, até o seu *retorno oficial* no final da década de 1990. Cf. *O Tempo Não Pára: O Retorno de Laranja Mecânica* [Still Tickin: The return of Clockwork Orange]. Channel Four Television Corporation. 2000, 1 DVD.

⁵ Cf. NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Rev. Bras. Hist.* 2004, v. 24, n. 47. Nesse texto, Napolitano analisa o período de censura a artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, entre outros.

⁶ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p.118.

Num ato de vingança, esse velho recorre a seus companheiros para agredir o protagonista, e só são impedidos de continuar pela força policial.

Esses reencontros são traumáticos para o personagem/protagonista, e refletem um momento de incertezas frente a realidade que Alex está vivenciando. Um sintoma dessa nova realidade se dá quando ele identifica os policiais que vieram socorrê-lo. Tosko, um antigo companheiro, e um ex-membro da gangue rival, Billyboy, estão unidos pela mesma farda, esses jovens policiais reconduzem o protagonista para o espaço do campo, onde ele é sadicamente agredido pelos dois, que logo após o abandonam.

Desnorteadado, Alex caminha pelo campo até chegar a uma casa onde desesperadamente clama por socorro, nela mora um escritor também vítima de seus antigos atos de violência, que decide atender o garoto. No entanto, ao descobrir o que acontecera ao protagonista, esse personagem tenta transformar Alex em um exemplo para aqueles que são contra esse revolucionário tratamento, e, por consequência, contra a figura do Estado instituído presente no romance. A recusa que ele estabeleceu a atos de violência também é uma recusa da possibilidade de exercer sua própria liberdade, pois ele se regozija em ouvir a Nona Sinfonia de Ludwig Van Beethoven, a qual fora utilizada numa das sessões do tratamento de Ludovico. O que na parte um era um dos elementos de refúgio e fuga da realidade para o protagonista se tornava agora um tormento.

Após todo esse sentimento de perda de referências, o suicídio lhe pareceu um caminho possível. Após tentar matar-se, sem sucesso, Alex é obrigado a permanecer um período no hospital em estado de coma profundo. Após despertar é interpelado pelo ministro de Interior (Interior) que o usa para demonstrar à opinião pública que ele foi devidamente ressocializado, sem perder a sua liberdade de escolha. O último capítulo dessa parte é um dos momentos que dão sentido a todo o trabalho de Burgess em *Laranja Mecânica*, pois Alex passa por um momento de amadurecimento, indicando que a violência característica de seu personagem era uma fase superada.

Fábio Fernandes – tradutor da edição de *Laranja Mecânica* aqui utilizada –, no seu prefácio ao livro, nos chama a atenção para um dos possíveis elementos da narrativa: “Burgess construiu cuidadosamente essa estrutura de 21 capítulos porque, na cultura anglo-americana, a idade adulta só é plenamente atingida aos 21 anos, e a obra, antes de tudo, é o que os alemães chamam de *bildungsroman*: um romance de formação.”⁸ No entanto, essa definição do

⁷ Cf. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Um estudo aprofundado sobre a oposição campo/cidade na literatura inglesa no momento de desenvolvimento de uma moderna sociedade industrial.

⁸ É a alcunha dada por Burgess aos companheiros da gangue de Alex, em algumas traduções eles podem aparecer como drugues.

texto como um “romance de formação” deve ser vista com o devido cuidado. No estudo de Marcus Vinícius Mazzari⁹ acerca do *Tambor de Lata* de Günter Grass, podemos observar que o “romance de formação” segue uma tradição que se liga ao romantismo alemão, principalmente Goethe, e que o desenvolvimento da narração tem elementos que são externos ao próprio texto, como exemplo, a criação dos Estados-Nação do início do século XIX. Assim, o texto de Grass é uma paródia do romance de formação, pois estabelece uma relação crítica com os eventos externos ao texto. Não cabe nesse estudo fazer uma comparação entre o romance de Grass e de Burgess, mas esse adendo auxilia-nos a entender o quão complicado é inserir *Laranja Mecânica* em uma tradição literária tão estanque; da mesma maneira, classificações que dimensionam o livro como ficção científica devem, também, ser problematizadas.

A tradução norte-americana, escolhida por Kubrick como ponto de partida para a adaptação fílmica de *Laranja Mecânica*, suprimiu o último capítulo da parte três, assim como inseriu, a contragosto de Burgess, um glossário da linguagem que foi desenvolvida para a história, o Nadsat.¹⁰ Nela se mesclam o linguajar típico do operariado londrino a diferentes dialetos eslavos. Esse trabalho lingüístico do texto foi utilizado, mesmo que em menor proporção, na adaptação para o cinema. A versão fílmica desse romance seguiu em muito a distribuição espacial e temporal da obra original, obviamente sob o prisma de um suporte próprio, e que aqui vem sendo tratado na sua singularidade.

Pois quando falamos de adaptação cinematográfica¹¹ nos remetemos à apropriação, um claro exemplo disso é essa escolha de Kubrick em utilizar o texto da edição americana para o seu filme. Uma crítica apressada não levaria em conta que ele produziu todo o filme na Inglaterra e com atores na maioria britânicos, e que o “toque americano” se dá pelo financiamento de um estúdio dos EUA. Não obstante, essa decisão do diretor/produtor é de fundamental importância para se compreender o deslocamento do eixo narrativo do livro para o filme, uma transgressão arbitrária, mas que corresponde ao próprio conceito de adaptação, tão antiga quanto o aparato do próprio cinema e que tem sido objeto de inúmeros debates.

Não raro, após as saídas das casas de espetáculos, o público se manifesta com relação à presumível superioridade da obra literária em relação ao filme a

⁹ FERNANDES, Fábio. *Introdução*. In: BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. p. X.

¹⁰ MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica. O tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

¹¹ Um glossário dessa linguagem peculiar que Burgess desenvolveu para a sua obra pode ser acessado em inglês. Disponível em: <<http://www.visualmemory.co.uk/amk/doc/nadsat.html>>. Acesso em 20 Jun. 2008.

que ela dá origem ou ao nível de fidelidade deste em relação ao livro. Para Dudley Andrew: “The broader notion of the process of adaptation has much in common with interpretation theory, for in strong sense adaptation is the appropriation of a meaning from a prior text”.¹² Devemos atentar para o fato de que a linguagem cinematográfica, no que tange à adaptação de um texto literário, não se limita a copiar o texto em seus pormenores. O cinema, sendo um suporte diferente do texto, agrega elementos que não estão presentes no texto original. Louis Gianneti demonstra, em *Understanding Movies*, que a construção de uma narrativa fílmica passa por um intenso processo estético de criação: “[...] movies synthesize many languages systems simultaneously, bombarding the spectator with literally hundreds of symbolic ideas and emotions at the same time, some of them overt, others subliminal.”¹³ *Photography, Mise en Scène, Movement, Editing, Sound, Acting, Drama e Story*¹⁴ são partes de um complexo procedimento que vai desde o momento de pré-produção (roteiro, escolha dos atores, escolha das locações, perspectiva orçamentária), passando pelo momento da própria produção das cenas (iluminação, cenografia, disposição das câmeras) e da pós-produção (edição, a trilha sonora, a divulgação do filme). Todo esse processo está conectado e se configura de forma difusa dentro da narrativa. Ou seja, o discurso cinematográfico requer um domínio de inúmeras técnicas e procedimentos e a sua construção se elabora numa complexa rede de discussões sociais, políticas econômicas, culturais e estéticas.

A obra *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* nos serve de inspiração para imergirmos nessas violentas dinâmicas de coerção que incidem sobre os indivíduos. Esse estudo é uma análise dividida em quatro partes, quatro

¹² Uma melhor definição do conceito adaptação pode ser encontrada na obra *Film adaptation*, que reúne textos de R. Stam, J. Naremore, A. Bazin, D. Andrew, entre outros, os quais tratam o conceito “adaptation” sob uma matiz de pensamento próxima, a qual refuta qualquer idéia de fidelidade. Um dos inauguradores dessa perspectiva é Bazin, crítico francês de cinema, que escreveu em 1940 o texto “Adaptation, or the cinema as Digest”, que está presente na edição acima referida. Cf. NAREMORE, James. (Ed.) *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

¹³ “A noção mais ampla do processo de adaptação tem muito em comum com a teoria da interpretação, para um melhor entendimento a adaptação é a apropriação de um sentido de um texto selecionado.” ANDREW, Dudley. *Adaptation*. In: NAREMORE, James. (Ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p.29, tradução nossa.

¹⁴ “[...] filmes sintetizam simultaneamente inúmeros sistemas de linguagens, literalmente bombardeando o espectador com centenas de idéias simbólicas e emoções ao mesmo tempo, algumas declaradamente, outras subliminarmente.” GIANNETTI, Louis D. *Understanding Movies*. 5. ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1990, p. 408, tradução nossa.

temporalidades que demonstram as práticas exercidas em um limiar histórico, e que se tornaram mais evidentes a partir do século XVIII. Foucault tratou a formação de um saber moderno a partir da sua discursividade, num dos símbolos do discurso humanista: a prisão. É importante pensar esse recorte proposto pelo autor dentro de uma correspondência, pois, ele propôs “[...] uma história correlativa da alma moderna [...]”¹⁵ e centrou a sua análise não somente no saber disciplinar que permeia o espaço prisional, mas também na fábrica, na escola, no hospital, no exército; e os efeitos desses saberes.

Na primeira parte da obra, descreveu o aparato do suplício, no qual o corpo do condenado era o alvo da punição, os efeitos dessa tática eram intermediados pelas mais horrendas atrocidades dirigidas ao condenado. Essa mudança do espetáculo do suplício para uma punição generalizada deu-se a partir de uma profunda ruptura política e econômica no Antigo Regime, a figura política e jurídica do rei era fundamental na relação punido/punição, a atrocidade sobre o corpo era um elemento representacional, nele se investia todo o poder absoluto, mas a medida que essas relações político/econômicas se rearticularam o condenado – entendido como um emblema, um signo das relações de poder vigentes para servir às, então, novas pressões de um discurso emergente.

A segunda parte do livro trata da elaboração dessa nova economia política do corpo, uma mudança de sentido e um movimento de (re)significação das ilegalidades e das sanções impostas a quem comete atos passíveis de punição. Subsistiu o suplício como aparato punitivo, a relação de confronto físico direto entre o carrasco e o punido são substituídas por um aparato de sanções e normas universais, resumindo, punir a alma, o corpo é apenas um caminho indireto desse elemento punitivo. O indivíduo singular é punido universalmente através do controle da idéias. No direito penal esse é o principal deslocamento de sentido; ele deve ter agora uma função política e econômica, difusa e inerente à arte de punir, o que Foucault denominou como semiotécnica punitiva.

Na terceira parte, o autor demonstra como a técnica do suplício veio a ser substituída por uma sanção disciplinar. Mas a prisão coexiste, e a problematização dessa existência, que percorre desde a sua gênese até os dias de hoje, é o objeto da última parte do livro. A prisão é um laboratório em que um saber voltado à disciplina e um indispensável elemento punitivo estão entrelaçados.

Seria essa reflexão de Foucault exclusiva dos historiadores, dos filósofos e dos cientistas sociais? A ruptura, o descentramento, o desconforto, o estranhamento (mesmo que ele não tenha utilizado exatamente esses termos) não seriam sentimentos comuns a uma parcela da intelectualidade, literatos, pintores, cineastas, músicos? Mesmo que a forma de se expressarem seja sin-

¹⁵ Podemos traduzir essas terminações para o português como: Fotografia, Composição da Cena, Movimento, Edição, Sonorização, Atuação, Drama e História.

gular, é possível encontrar um diálogo, mesmo que involuntário, entre essas diferentes reflexões acerca do mundo?

Não há como negligenciar que a representação da violência é estilizada tanto no filme quanto no livro *Laranja Mecânica*.

Quando saímos do Duque de Nova York, videamos pela janela comprida e iluminada do bar principal um velho e borbulhante pianista ou bêbado, uivando as canções indecentes de seus pais e um blurp blurp no meio como se uma orquestra velha de merda estivesse tocando nas suas tripas pobres e fedidas, Se tem uma veshka que eu não tolero é essa. Nunca consegui suportar ver um mudji todo sujo, rolando, arrotando e bêbado, seja lá qual for a sua idade, mas principalmente quando é realmente starre como aquele ali era. Ele estava meio que achatado na parede, e suas platis eram uma desgraça, todas vincadas, amassadas e cobertas de lama, kal, sujeira e essas coisas. Então nós pegamos ele e o cobrimos com uns belos tolchoks horroshow, mas ele ainda continuou cantando.¹⁶

Mesmo sentindo um estranhamento em relação à linguagem que o autor concebeu para a obra, conseguimos compreender o que se passa nesses momentos da trama. Obviamente alguém de uma idade avançada é agredido por Alex (o protagonista tanto do livro quanto do filme) e seus druguis. O ponto nevrálgico está no alvo das agressões da narrativa acima, um velho (como aqui denominaremos para o romance e para o filme) sendo violentado por uma gangue de jovens.

No filme, a cena correspondente ao romance de Burgess inicia-se com o personagem “velho” cantarolando, bêbado, “Moly Mallone”, uma canção folclórica irlandesa. No livro, os versos dessa música não estão presentes, e sim a pequena estrofe:

E eu voltarei para a minha querida, minha querida
Quando você, minha querida, tiver partido.¹⁷

A presença de uma música diferente no filme demonstra que Kubrick quis tornar mais explícito o problema identitário entre a Inglaterra e Irlanda, extremamente relevante nos anos de 1970. É possível observar que, ao utilizar

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p.23.

¹⁷ BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. p.15.

um *medium-shot*¹⁸, o diretor nos autorizou a olhar também para as garrafas de “whisky” que o personagem supostamente havia tomado. Assim construiu-se nessa cena um estereótipo do irlandês, velho, beberrão e extremamente ligado às suas raízes folclóricas, o qual se contrapunha aos jovens ingleses, que bebiam sintemesc, moloko-com¹⁹ e outras substâncias alucinógenas.

A composição da cena através do uso da luz e da sombra se traduz numa constante dinâmica de oposições. Os “druguis” e “Alex” surgem dramaticamente no espaço da ação sob a forma de quatro sombras e, à medida que o plano e a posição da câmera mudam para um *long shot*²⁰, um *backlightining*²¹ azul ao fundo da tela ilumina e evidencia a gangue, numa oposição ao velho, o qual se torna algo semelhante a um espectro no canto esquerdo da tela. Essa composição de luz alterna-se ao diálogo que Alex tem com o velho, em que ambos recebem o mesmo tratamento de luz, mesmo que o plano de câmera seja diferente para cada um. Esse efeito claro/escuro se repete ao fim da cena, no momento em que o velho é violentamente atacado pela gangue.

Não seria tão somente a estilização da violência o eixo fundamental para se entender a narrativa de Burgess, da mesma forma a adaptação de Kubrick também se desdobra em inúmeras possíveis leituras, desde o problema identitário vivido na contemporaneidade de ambos, ao possível embate entre tradição, representada pelo “velho”, e o novo e o moderno, representado pelos druguis. Dessa forma, podemos tratar essa tomada do filme e do livro como um momento de oposições, pois Kubrick tratou de construir um personagem antagonico – o irlandês – através da manipulação de técnicas de iluminação e da eleição de uma canção diferente do livro. Esse personagem seria confrontado pela violência dos druguis, que, além de serem ingleses, eram jovens, possuíam um linguajar diferente e se portavam de forma diametralmente oposta ao velho.

Não há como permanecer impassível ao ler as primeiras páginas de *Vigiar e punir*, a violência nos choca, produz uma sensação de estranhamento e desconforto: “Em cumprimento da sentença. Tudo foi reduzido a cinzas. O ultimo pedaço encontrado nas brasas só acabou de se consumir às dez e meia da noite. Os pedaços de carne e o tronco permaneceram cerca de quatro horas

¹⁸ BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. p.15.

¹⁹ “Uma tomada relativamente próxima, revelando a figura humana a partir dos seus joelhos ou acima da sua cintura”. GIANNETTI, op. cit., p.445, tradução nossa.

²⁰ Denominações para bebidas encontradas no “lacto bar Korova”, primeiro espaço da narrativa, onde o protagonista se apresenta, e no filme de Kubrick esse é o espaço da cena que inicia o filme.

²¹ “Uma tomada que inclui uma área dentro da imagem que geralmente corresponde com a visão da audiência [...]” Ibid., p.445, tradução nossa.

ardendo. Os oficiais, entre os quais me encontrava eu e meu filho, com alguns arqueiros formados em destacamento, permanecemos no local até mais ou menos onze horas”.²²

A perplexidade com que lemos “Pièces originales et procédures du procès fait à Robert-François Damiens, 1757, t. III, p. 372-374”,²³ que ocupa esses primeiros momentos do texto, é um sintoma de uma descontinuidade temporal e epistemológica. Esse procedimento não é uma prática comum nos nossos dias, ao menos no ocidente moderno, o espetáculo do suplício não é representativo no nosso cotidiano. Pelo menos não como prática oficial do Estado, no que poderíamos chamar de países centrais do mundo ocidental. Transportamo-nos, por um esforço de imaginação, à praça de Grève e ao lermos o texto nos aproximamos de Robert-François Damiens. O seu suplício nos convence de uma atrocidade brutal contra o homem, uma prática desumana, selvagem.

Foucault apropriou-se da temática da violência no procedimento de execução de Damiens, essa narrativa ocupa o momento inicial de *Vigiar e Punir* a fim de contrapor-se a uma exegese documental acerca da constituição do sistema carcerário moderno. Assim, temos, seguido da descrição da execução do dia 2 de março de 1757, o “[...] regulamento redigido por Léon Faucher para a casa dos jovens detentos de Paris.”²⁴

Art. 28. - Às sete e meia no verão, às oito e meia no inverno, devem os detentos estar nas celas depois de lavarem as mãos e feita a inspeção das vestes nos pátios; ao primeiro rufar de tambor, despir-se e, ao segundo, deitar-se na cama. Fecham-se as portas das celas e os vigias fazem a ronda nos corredores para verificarem a ordem e o silêncio.²⁵

Duas situações diametralmente opostas se encontraram nas três primeiras páginas da obra aqui tratada, dois relatos separados por apenas três décadas. Para quem as lê, a primeira situação descrita é uma representação de uma atrocidade selvagem, brutal, a segunda de um conjunto de normas imposto a jovens detentos de Paris. Uma diferença separa ambas as situações, a indicação

²² “Quando as luzes para uma tomada derivam de trás do set, assim, transformando as figuras em primeiro plano em ofuscadas ou numa silhueta.” Ibid., p.458, tradução nossa.

²³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p.10.

²⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p.57.

²⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p.10.

de uma gênese que emerge de um profundo abismo entre dois discursos que conviveram e se antagonizaram a partir de meados do século XVIII. De um lado o espetáculo do suplício; de outro, uma observação minuciosa do detalhe “[...] para controle e utilização dos homens [...] todo um corpo de processos e de saber, de descrições, de receitas e dados. E desses esmiuçamentos, sem dúvida, nasceu o homem do humanismo moderno.”²⁶

Em *Laranja Mecânica*, o protagonista Alex, após ser preso pela polícia, ou pelos miliquinhas como ele gostava de chamá-los, passou por um momento no qual tinha seu corpo espancado pelos policiais na sala de interrogatórios. E logo após a sua condenação ele é encaminhado para o presídio, ou Prestata, espaço no qual se insere uma nova dinâmica de punição e correção. Ali, ele adquire um número como identidade e logo percebe que está inserido em uma nova situação, em um espaço da disciplina, da vigilância e da autoridade sobre o seu corpo e alma.

Contudo, nos “[...] procédures du procès fait à Robert-François Damiens [...]”²⁷ apesar de toda a aparência de uma selvageria desmedida, revela-se um procedimento técnico, conduzido, minucioso. “Divina comédia das punições: é um direito elementar do leitor ficar fascinado até as gargalhadas diante de tantas invenções perversas, tantos discursos únicos, tantos horrores minuciosos.”²⁸ “O suplício é uma técnica e não deve ser equiparado aos extremos de uma raiva sem lei.”²⁹ Envolver o seu objeto pela diferença nos enunciados, pela ruptura epistemológica que eles evidenciam, uma situação limite. Mas, categoricamente, o limite, nesse texto, representa um profundo abismo entre duas formas de pensamento – o clássico sendo subsumido pelo moderno. A ruptura deixa, assim, de ser um problema epistemológico. Em *A Arqueologia do saber*, publicado em 1968, Foucault buscou enfatizar que:

Um dos traços mais essenciais da história nova é sem dúvida esse deslocamento do descontínuo: sua passagem do obstáculo à prática; sua integração no discurso do historiador, no qual não desempenha mais o papel de uma fatalidade exterior que é preciso reduzir, e sim o de um conceito operatório que se utiliza; por isso, a inversão de signos graças

²⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p.11.

²⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p.121.

²⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p.57.

²⁹ DELEUZE, Gilles. Um novo cartógrafo. In: DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.33.

à qual ele não é mais o negativo da leitura histórica (seu avesso, seu fracasso, o limite de seu poder), mas o elemento positivo que determina seu objeto e valida a sua análise.³⁰

Não menos, o discurso acerca das prisões, das ilegalidades, e das punições é sempre tomado por aqueles que circulam o aparato punitivo, e não por aqueles que são subjetivados por essa dinâmica. As ordens discursivas delimitam a palavra, o que se deve dizer, e, conseqüentemente, o que deve ser mantido no limbo do silêncio. “Mas, o que há enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde afinal. Está o perigo?”³¹

Parece-nos que *Vigiar e Punir* tem uma clara intenção: trazer a nós aqueles que estão à margem do discurso punitivo e correcional, os presidiários. E, além disso, demonstrar como essa relação de poder, em que estão imersos os encarcerados, se estabelece de uma forma horizontal sobre uma dinâmica de micro-poderes. Mas rompendo propositalmente esse recorte temático para trazer a tona a alma moderna, e como ela se significa e limita o sujeito, através de inúmeras instituições fechadas de disciplina,³² as quais funcionam como laboratórios de poder, nos quais a prisão se faz de melhor exemplo. “Primeira escola normal de disciplina pura: o ‘penitenciário’ [...] A técnica disciplinar torna-se uma ‘disciplina’ que, também, tem sua escola.”³³

O que se deve punir é a alma e a transformação do corpo de alvo do suplício em um elemento temporal e útil, e que deve estar sujeito ao tempo: “[...] um novo conjunto de obrigações é imposto, outro grau de precisão na decomposição dos gestos e dos movimentos, outra maneira de ajustar o corpo a imperativos temporais.”³⁴ Ou seja, “[...] a decolagem econômica do Ocidente começou com os processos que permitiram a acumulação do capital, pode-se dizer, talvez, que os métodos para gerir a acumulação dos homens permitiram

³⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p.31.

³¹ FOUCAULT, Michel. Introdução. In: *A arqueologia do saber*. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.10.

³² FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 14.ed. Edições Loyola, 2006. p. 8. Podemos observar novamente na aula inaugural no Collège de France de 1971, que se publicou posteriormente como *A ordem do discurso*, a indicação de um projeto *foucaultiano*, o qual tomou forma no livro objeto desse trabalho.

³³ Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes. 2007. p.177.

³⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes. 2007. p.245.

uma decolagem política em relação a formas de poder tradicionais, rituais, dispendiosas, violentas e que, logo caídas em desuso, foram substituídas por uma tecnologia minuciosa e calculada de sujeição.”³⁵

Uma lenta modificação, e, por fim, a reelaboração de novas técnicas de poder que permitiram a reconfiguração dos sistemas de punição, a fim de formar um homem que, ao invés de ser trucidado pelo carrasco, deveria estar sujeito ao tempo medido e pago.

Essa é apenas uma das teses apresentadas por Foucault em seu livro, e, a partir dela, podemos traçar um claro paralelo com o texto de Burgess, mais especificamente com o momento em que o protagonista é transferido da prisão para o centro de tratamento de Ludovico, evento da narrativa que nos leva a imaginar dois espaços distintos, a velha Prestata e o novo prédio branco, ou seja, o antigo lugar em que o protagonista permanecia encarcerado, e o novo espaço onde ele receberia seu tratamento de ressocialização. Nessa transição entre dois espaços temos, além de Alex, mais três categorias de personagens, os chassos, ou os guardas que o conduziam ao novo espaço, o Capelão da Prisão e o Dr. Branom, três poderes distintos que funcionam sincronicamente nessa máquina punitiva. Os diálogos se limitaram a dois: “– Cuidado com este aqui, senhor. Ele é um sujeito violento miserável e vai continuar sendo [...]”,³⁶ falou um dos Chassos; “– Ah, não estamos esperando nenhum problema”,³⁷ respondeu o Dr. Branom.³⁸ À medida que o protagonista é levado a um novo espaço que está sob a supervisão de um novo saber, diferente do encontrado até então na prisão tradicional, seu corpo funcionará de uma forma nova dentro dessa mecânica de punição.

No filme, a narrativa se desdobra em quase dois minutos de conversações e interações, principalmente entre o doutor e o oficial, sempre intercedidas por vários *cortes* de câmera. Essa cena esboça a complexidade da narrativa fílmica e a forma como os produtores tratam de maneira distinta o texto proveniente do romance. Esse *take*³⁹ dura cerca de 2’28”, e o trabalho de iluminação, assim como o processo de sonorização, conseguem ser um exemplo do tratamento dado a todo o filme. A perspectiva e o plano de câmera são cercados de complexidade, pois, ainda no espaço externo ao prédio em que se passa grande

³⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes. 2007. p.129.

³⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes. 2007. p.182.

³⁷ BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. p.98.

³⁸ BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. p.98.

³⁹ Podemos observar que os nomes desses personagens foram trocados por Kubrick.

parte da cena, podemos observar tanto um *long shot* que focaliza Alex, o guarda que o escolta e o chefe Barnes (a câmera parece aguardar os três) e um movimento de *traveling*⁴⁰ que acompanha os personagens até eles chegarem à entrada do centro. Vemos também que a câmera só se movimenta quando não existem diálogos e os cortes extremamente rápidos mudam várias vezes a composição da fotografia.

O chefe Barnes se dirige ao doutor Alcot dizendo que está em posse do prisioneiro *six double five three two one*, ao lado do doutor estão o seu assistente e um Oficial, que tomará conta de Alex. A numeração do personagem Alex é diferente do livro (6655321), no filme, ao se pronunciar “prisoner number six double five three two one (655321)!!!”, sugere-nos uma linguagem ritmada e cantada que se aproxima em muito do “[...] que Burgess denominou de *rhy-ming slang*, uma espécie de gíria rimada que é uma mistura de *cockney* (o modo de falar da classe operária britânica) com um vocabulário de repetições típico das crianças em fase de aprendizado da fala”⁴¹, e que fora usado para compor a linguagem Nadsat. Interessante é o tratamento de cores presente na tomada, a roupa dos oficiais é azul enquanto a do doutor e do seu assistente é branca. Além disso, a presença simbólica da cor laranja é essencial nessa cena, a placa, na qual estão indicadas as distribuições do centro de tratamento e que fica atrás do balcão em que se encontra o doutor e a sua equipe, é laranja, mesma cor do telefone sobre o dito balcão. Assim como os *filtros*⁴² utilizados, que nessa cena são da cor laranja para os médicos, e, em alguns momentos, azuis para os guardas. Adições como subtrações de elementos da narrativa literária são comuns quando se trata de adaptação de um texto para o cinema – vale se ressaltar que a reelaboração do texto literário para outra linguagem não é exclusiva do cinema, mas também é presente no rádio, no teatro, na música, na telenovela. No caso de *Laranja Mecânica*, podemos observar que Kubrick se aproximou do texto de Burgess, mesmo que as técnicas fílmicas empregadas tenham sugerido ao espectador a temática da violência muito mais do que realmente ela é na narrativa original.

Segundo os produtores, no *making of*⁴³ do filme, o diretor/produtor não se utilizou de roteiro no set de filmagem, e sim da própria obra para guiar as

⁴⁰ “Uma variação de uma tomada específica.” GIANNETTI, op.cit., p.448, tradução nossa.

⁴¹ Movimento de avanço/recuo da câmera utilizando a própria objetiva, trilhos posicionados no set, ou, ainda, o próprio caminhar dos camera-men.

⁴² FERNANDES, F. apud BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. p. XVI.

⁴³ Para Giannetti, *Filter* é, segundo a sua definição, um “pedaço de plástico colocado em frente a lente da câmera, o qual distorce a qualidade da luz que entra na câmera, e também a imagem do filme.” Ibid., p.445, tradução nossa.

cenas e os diálogos. Dessa maneira, conseguimos ler o filme com muitas falas vindas do texto escrito por Burgess, porém, como visto anteriormente, não existe nenhum comprometimento de fidelidade do diretor em relação ao autor do romance. Um exemplo pontual nessa relação diretor/romancista pode ser observado no momento em que o protagonista é encaminhado à Prestata (espaço da prisão). Na narrativa de Burgess é possível observar que o narrador descreve essa situação de transição da sua liberdade para o encarceramento, transcrevendo as emoções de inúmeros personagens, inclusive de seus pais:

Agora eu recomeço, e aí é que entra a parte triste e tipo assim trágica da história, meus irmãos e únicos amigos, na Prestata (ou seja, Prisão Estatal) Número 84F. Vocês não iriam gostar muito de sluchar a horrível raskaz do choque que fez meu pai esmurrar com as rukas machucadas e cheias de króvi o injusto Bog em seu Paraíso, e minha mama abrir a rot e fazer aaaiii aaaiii aaaiii em seu lamento materno, deixando todo mundo mal, muito horrorshow mesmo.⁴⁴

Essa narrativa é utilizada quase integralmente na adaptação de Kubrick, Alex narra da mesma forma minuciosa esse processo que o levou a ser conduzido ao cárcere, nesse momento o diretor procurou apresentar o novo espaço em que o protagonista deveria viver. Com um *aerial shot*⁴⁵ temos a visualização de uma estrutura de vigilância usada nas prisões (e outras instituições disciplinares) modernas nomeada por Jeremy Bentham (1748-1832) como panóptico. Para Michel Foucault, “o panóptico é uma máquina de dissociar o par *ver-ser visto*: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto.”⁴⁶ É a descrição de um projeto arquitetônico que se desenvolveu afim de aprimorar as técnicas de coerção sobre os indivíduos que se encontram presos, através de uma normatização e padronização dessa arquitetura de vigilância constante. A ilustração selecionada por Foucault para compor o texto de *Vigiar e Punir* é muito sugestiva, e opera quase como um claro paralelo ao *aerial shot* de Kubrick.

A seqüência que se inicia a partir dessa tomada, e só termina com o início do sermão do Capelão é extremamente longa (cerca de 6’36”) e pode

⁴⁴ Grande Bolche Larbos!: O Making Of de *Laranja Mecânica*. Los Angeles: Warner Bros., 2007. 1 DVD.

⁴⁵ BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. p.77.

⁴⁶ “Essencialmente uma variação da *tomada de grua*, restrita a locações exteriores. Usualmente feita de um Helicóptero.” GIANNETTI, op.cit., p.441, tradução nossa.

ser decupada em inúmeras perspectivas. Entre elas a mais evidente se faz a partir da perda de identidade do protagonista, no livro esse sentido também aparece de maneira explícita: “Eu era o 6655321 e não o seu velho drugui Alex, não, nunca mais.”⁴⁷ No filme, essa impressão que o protagonista tem de seu destino é confirmada pela imposição de que ele deve obrigatoriamente memorizar o seu número de identificação, como já fora citado, “prisoner number six double five three two one (655321)!!!

Há também, em ambas as representações, um tom de que Alex se despirá de todas as suas identificações que alicerçavam a sua liberdade: “Então ali estava eu agora, dois anos depois de ter sido chutado e trancafiado na Prestata 84F, vestido no auge da moda carcerária, que era um traje de peça única de uma cor muito suja igual a kal, e o número costurado na parte bombada bem em cima do velho tictac [...]”.⁴⁸ Na versão fílmica, ele se desfaz de todos os seus pertences e se despe, perdendo o seu terno de risca de giz azul e ao final da seqüência é conduzido ao banho.

Conseguimos perceber (no livro e no filme) que Alex é tratado como um objeto passível de ser punido e, ao mesmo tempo, tratado e ressocializado. É inevitável fazermos uma aproximação com o texto de Foucault, uma das teses que está presente em *Vigiar e Punir* trata de uma reconfiguração do papel do corpo numa sociedade que, em meados do século XVIII, passava de punitiva para disciplinadora e coercitiva. “No antigo sistema, o corpo dos condenados se tornava coisa do rei [...] Agora, ele será antes um bem social, objeto de uma apropriação coletiva e útil.”⁴⁹ O corpo objeto de um poder absoluto se transformou num objeto do tempo e das novas pressões econômicas e políticas que se desenvolviam no ocidente, e que se mantinha como alvo de um saber, que era histórico e intimamente ligado à discursividade produzida pelo seu tempo e espaço. “A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo.”⁵⁰ Quando estava preso, Alex tinha o seu corpo como uma possessão do Estado Instituído, ele era um objeto passível de ser transformado, e, mesmo após passar pela fase de tratamento, deveria estar sob constante vigilância. A sua liberdade era vigiada, delimitada, condicionada, pelo saber punitivo imposto pelo “Estado Futurista” que Burgess criou para o seu livro.

Mas porque o *topos* disciplina se faz tão presente no texto *Vigiar e Punir*? Para Foucault, ela é a principal forma de sujeitar o indivíduo e está

⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. 33.ed. Petrópolis: Vozes. 2007. p.167, grifo nosso.

⁴⁸ BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. p.78.

⁴⁹ BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. p.77-78.

presente em espaços além da prisão, assim, vivemos numa sociedade disciplinar, ou seja, numa sociedade de sujeição. A atrocidade dirigida a Damians, nas primeiras páginas da obra, defronta-se com uma proposta de utilização de tempo. Eis uma das teses apresentada em *Vigiar e punir*: “A justiça criminal hoje em dia só funciona e só se justifica por essa perpétua referência a outra coisa que não é ela mesma, por essa incessante reinscrição nos sistemas não jurídicos. Ela está votada a essa requalificação pelo saber.”⁵¹ Ou seja, um sistema de punição e cerceamento do indivíduo só funciona apoiando-se sobre outros discursos ou outros saberes, que estão inseridos na sociedade nas mais variadas instituições, que inevitavelmente são conectadas pela moderna definição do sentido de disciplina.

Trata-se de uma postura que inaugurou uma nova reflexão acerca do saber moderno. De fato não devemos esquecer o momento pelo qual as ciências humanas passavam na década de 1960 e 1970. Recorte temporal crucial para a História, Filosofia e Literatura (e outras áreas de conhecimento que se ocupam das humanidades), para Roger Chartier tal época foi um momento de reflexão para as ciências humanas, pois “os historiadores tomaram consciência de que as categorias que manejavam tinham elas próprias uma história [...]”⁵² Essa derrocada dos grandes modelos teóricos, o estruturalismo, o marxismo, o economicismo, e essas tantas tentativas de explicação que necessitam do sufixo ismo,⁵³ foi motivada, entre outros fatores, pelos escritos de Foucault. Ele buscou construir seus objetos a partir das práticas que se contrapõem aos discursos ideais, rompendo com a noção tradicional da possível continuidade pura de uma história das idéias.

Assim, é errôneo admitir que Foucault entrou no universo da ficção e que seus textos estão sob a mesma convenção formal da literatura; também seria equívoco se afirmássemos que um texto ficcional tem um critério semelhante para se pôr frente às questões do tempo. Ambos tratam de forma distinta e totalmente particular as suas abordagens, e, apesar de tanto a literatura quanto o conhecimento histórico se transmitirem através da linguagem escrita, são representações culturais totalmente diferentes. Para não falarmos do cinema, que se apresenta sob um suporte distinto, o qual se apropria de planos de

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes. 2007. p.91.

⁵¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes. 2007. p.29.

⁵² FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes. 2007. p.23.

⁵³ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.9.

imagem que formam um fotograma, e esse, ordenado e posto em movimento, condensa-se numa narrativa que sugere inúmeras sensações, pois o filme objeto dessa análise é composto, além da imagem, por uma proeminente sonorização, instâncias que reunidas nos permitem inúmeras leituras.

Mas é fato que nenhum historiador pode se furtar à necessidade de um estilo de escrita para ser compreendido, tanto nos meios acadêmicos quanto entre os leitores não especializados, pois “[...] ele preza a qualidade literária, absorve fatos e interpretações, explora as palavras diante de si em busca de verdades atuantes sob a superfície; o estilo, para ele, pode constituir um objeto de satisfação, um veículo de conhecimento ou um instrumento de diagnóstico.”⁵⁴ Ou seja, a sua maneira de escrever denuncia suas intenções e predisposições frente a sua documentação. Da mesma forma, nenhum autor de ficção literária ou cinematográfica consegue se furtar a um posicionamento dentro do tempo e espaço para a criação de seu enredo, quase sempre recorrem à memória como referência espacial e temporal. Situando a sua narração em relação ao tempo e espaço, conseguem aproximar o leitor/espectador de suas preocupações, e principalmente, das suas vontades. Assim, quando nos deparamos com esse tipo de documento estamos dialogando com uma expressão de seu tempo, e, inevitavelmente, com uma autêntica reflexão histórica.

Dessa forma, observa-se que as discussões acerca dos limites entre o conhecimento histórico e as narrativas continuam a ser inúmeras. Para muitos são duas dimensões antagônicas, estão separadas pelo muro da cientificidade, uma é passível de uma experiência verídica, a outra é apenas de invenção. Fruto de um processo de afirmação do espírito moderno, a narrativa ficcional ficou relegada a inverdade e a impossibilidade de um conhecimento sobre a realidade. O enciclopedista Voltaire, no século XVIII, escreveu: “A história é o relato dos fatos dados como verdadeiros, ao contrário da fábula, que é o relato dos fatos dados como falsos”,⁵⁵ e seguia, “distinguem-se os tempos em fabulosos e históricos. Mas os históricos deveriam ser distinguidos por sua vez, em verdades e fábulas.”⁵⁶ Não é a intenção desse trabalho aprofundar-se numa discussão que inevitavelmente se adensaria por inúmeras laudas. Mas as palavras do filósofo do Iluminismo francês no verbete “História” da *Enciclopédia*, editada

⁵⁴ Uma leitura irônica que Veyne faz dos grandes modelos de explicação que se esfacelavam ao fim dos anos de 1960. Cf. VEYNE, Paul Marie. Foucault revoluciona a história. In: *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Tradução Alda Baltar e Maria Auxiladora Kneippe. 4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p.270.

⁵⁵ GAY, Peter. *O Estilo da História*: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 1990, p.18.

⁵⁶ VOLTAIRE. *A filosofia da história*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.3.

na França em 1751, são necessárias para se compreender como em um curto espaço de tempo, de meados do século XVIII até início do XIX, erigiu-se um obstáculo ainda não transposto na contemporaneidade: O abandono da narrativa ficcional como possibilidade de conhecimento reflexivo frente ao passado e a crença na pretensa objetividade do conhecimento histórico.

Houve um longo caminho que possibilitou a contestação dessa postura. Para a historiografia, o século XX foi um período de profundas mudanças teórico/metodológicas, é impossível, nesse momento, mapear todas as contribuições que permitiram, de forma direta ou indireta, a elaboração dessa pesquisa. Fundamentais para esse trabalho foram as colaborações de uma perspectiva que se iniciou ainda nos anos de 1960, e, podemos afirmar que perpassa os nossos tempos. Roger Chartier na sua obra *À beira da Falésia* (2002), ocupando-se dessa emergência de uma re-elaboração da crítica histórica, reuniu inúmeros artigos sobre esses novos diálogos com a Filosofia, com a Literatura, com a Antropologia, com a Geografia e tantas outras áreas em que, na atual conjuntura historiográfica, os historiadores estão, de uma forma ou de outra, imersos. Assim, nos colocamos “à beira da falésia [...]”,⁵⁷ o que “[...] parece designar lucidamente todas tentativas intelectuais que, como a nossa, colocam no centro de seu método as relações que mantêm os discursos e as práticas sociais.”⁵⁸ Esse sentimento de profundo desconforto (“à beira da falésia”) nos assegurou que a incerteza rodeava toda a possibilidade de conhecimento, os grandes modelos explicativos esfacelaram-se diante de incessantes pressões sociais – o maio de 1968 é um dos exemplos mais vivos no imaginário acerca desse período. Mas a dúvida acerca desses modelos discursivos nos permitiu pensá-los na sua prática e no seu constructo intelectual, o desconforto nos trouxe o desafio.

[...] analisando conjuntamente essas diferentes determinações e reintroduzindo no centro de seu questionamento a historicidade e, portanto as descontinuidades de seus objetos, que a história literária e a crítica textual poderia afirmar sua pertinência, em uma época em que todas as disciplinas (incluindo a história e as ciências mais “dignas”) voltam-se para a dimensão necessariamente “Literária” de sua escritura.⁵⁹

⁵⁷ VOLTAIRE. *A filosofia da história*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.17-18.

⁵⁸ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.7.

⁵⁹ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.259.

Dessa forma, evidencia-se a relação entre a materialidade do texto e a corporalidade do leitor. É relevante mencionar que Chartier se ocupa de uma História da Leitura, em que são colocadas em perspectiva tanto a posição do autor quanto a do leitor para a significação de um texto, sem perder de vista o suporte em que esse é apresentado.

A narrativa se tornou um espaço de reflexão histórica, o cinema, o teatro, a literatura, a pintura há muito detiveram o espaço merecido dentro da historiografia. Ao dialogarmos com Alex estamos observando inúmeras tensões que nos aproximam de determinado recorte temporal, não obstante, estranhemos a linguagem por ele falada, quase como estranhemos um tempo vivido distinto ao nosso. É difícil afirmar que o autor de *Vigiar e Punir* quis ocupar esse espaço de transgressão que era tão caro à literatura. “Na época de *As palavras e as coisas* Foucault caracteriza o ser puro e intransitivo da linguagem literária como distância, exterioridade, espaço vazio, repetição, simulacro.” Para ele há muito esse caráter tinha se esvaído, pois “[...] não se pode dizer que esta seja sua concepção final. Longe disso. Final dos anos 70 até 1984 (sua morte) a literatura perdeu o privilégio como aspecto afirmativo de sua crítica da estrutura antropológica humanista da modernidade.” Mas a importância que a linguagem da literatura (ou a ficção) exerceu sobre esse autor foi relevante, pode ser imprudente essa afirmação, mas, ao eleger Damians, ele elegeu um personagem que não testemunhava a ação e sim sofria-a em seu corpo.

Este trabalho foi apenas um de tantos esforços que buscam reivindicar a historicidade de objetos que transcendem a sua própria linguagem. Talvez, esse caráter de transgressão da realidade apreensível limite a leitura desses discursos dentro da academia, limitação que pode ser transposta se compreendermos que essas representações emanam questionamentos próprios do seu fazer.