

## A LARANJA NARRADA, A MECÂNICA DESCRITA

### *AN ORANGE DESCRIBED, A CLOCKWORK NARRATED*

AION ROLOFF<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tenta ler o livro *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, à luz da teoria do húngaro Georg Lukács, exposta em seu texto “Narrar ou descrever”, de 1936. Começamos apresentando a teoria lukácseana, discutindo-a, para depois esmiuçar a obra de Burgess e problematizar as questões que podem ser relacionadas aos critérios de valor que Lukács estabelece para a literatura.

Palavras-chave: *Laranja Mecânica*; Lukács; Análise Literária.

**ABSTRACT:** This article attempts to read *A Clockwork Orange* by Anthony Burgess, in light of Hungarian Georg Lukács’ theory, exposed in the text “Narrate or Describe?” from 1936. We begin by presenting and discussing Lukács’ theory in order to apply it to Burgess’ book and discuss the issues that can be raised by the criteria Lukács establishes to literature.

Keywords: *A Clockwork Orange*; Lukács; Literary analysis.

## 1. INTRODUÇÃO

O livro *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, no original), assinado pelo Inglês Anthony Burgess e publicado pela primeira vez em 1962, é tido por muitos como uma das muitas obras-primas da literatura. Ainda hoje, é alvo de muitos estudos e cultuado por uma legião de fãs, ainda mais depois da sua conceituada versão cinematográfica — realizada por Stanley Kubrick em 1972<sup>2</sup> — que o alçou como um dos grandes símbolos da cultura pop mundial.

---

<sup>1</sup> Graduando em Licenciatura Letras Português pela Universidade Federal do Paraná.

<sup>2</sup> *Laranja Mecânica*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-260/>>. Acesso em: 26 maio 2014.

O foco de análise deste trabalho é tentar relacionar e visualizar a obra de Burgess à luz do texto “Narrar ou Descrever” do húngaro Georg Lukács. Para tanto, entraremos na teoria de Lukács propriamente dita, tentando compreender se ele estabelece (ou não) um modelo de literatura/análise literária, e em caso positivo, qual seria. Optou-se por *Laranja Mecânica* — um livro escrito muitos anos depois do trabalho de Lukács — por ser uma narrativa sobre um drama humano altamente psicológico. Tentaremos analisar o livro, procurando perceber como procede a narrativa e como se efetua o trabalho de descrição no romance — e se essas descrições são, conforme a perspectiva lukácsiana, pertinentes ao desenvolvimento narrativo da obra.

## 2. A TEORIA DE LUKÁCS

O texto de Lukács começa com um contraponto entre duas obras da literatura: *Naná*, de Zola, e *Ana Karenina*, de Tolstói. A intenção é mostrar que a primeira tem excessivas descrições que nada adicionam à narrativa, enquanto a segunda traz descrições que se fazem necessárias para o desenrolar das ações, assumindo assim uma função no drama. A distinção também é explicada em termos do ponto de vista, conforme aponta Lukács (1936, p. 48): “Em Zola, a corrida é narrada do ponto de vista do espectador; em Tolstói, é narrada do ponto de vista do participante”. É ainda através da discussão sobre a corrida que o autor estabelece mais uma oposição: “Tolstói não descreve uma “coisa”: narra acontecimentos humanos” (LUKÁCS, 1936, p. 49). Dessa maneira, o autor faz o contraponto entre o *narrar*, que deveria ser o propósito primordial, e o *descrever*, que deveria ser um auxiliar e não um propósito em si mesmo, ao afirmar que

Tal como ocorre nos demais campos da vida, na literatura não nos deparamos com ‘fenômenos puros’ [...] Ora, é certo que não existe qualquer escritor que

renuncie completamente a descrever [...] O que nos importa é saber como a descrição — que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) — chegou a se tornar o princípio fundamental da composição (LUKÁCS, 1936, p. 54-55).

Para que uma descrição se faça presente no texto, existe a necessidade de que esta se interligue intimamente à narrativa. Em *Ana Karenina*, Lukács aponta que as ligações da corrida de cavalos ao drama central da protagonista são fortes e determinam um ponto crucial na narrativa. Portanto, a descrição tem uma função e uma razão de ser para o desenrolar do drama. Já em *Naná*, a corrida de cavalos está debilmente ligada à narrativa, sendo supérflua e podendo facilmente ser suprimida, caracterizando assim a descrição pela descrição, o ponto central da crítica de Lukács.

O contraponto entre narrar ou descrever leva Lukács à definição do personagem tipo, aquele que reflete um drama social — lembremos que o autor escreve na União Soviética e era leitor de Karl Marx. A figura desse personagem teria de ser absolutamente individualizada e, ao mesmo tempo, permitir uma leitura da sociedade. O drama social está lá, a sociedade já o tem, e o personagem precisa demonstrar na sua singularidade como a sociedade se reflete no drama particular dele. No caso de Lukács, como estamos falando do marxismo é necessário narrar o desenrolar de um processo: a luta de classes. Uma não boa literatura descreveria simplesmente o resultado final deste processo, sem pensar nas complexidades únicas decorrentes destas relações.

Devemos ressaltar que a figura do personagem tipo não é simplesmente uma caricatura e, sim, um personagem humano, cujas características não são encontradas em nenhum outro, e é nesse drama individual e único que encontramos o drama social. Podemos tirar várias oposições presentes na teoria de Lukács, para além da já sugerida no título: a boa literatura será uma literatura que prefira a narração à descrição, o essencial ao supérfluo; que transmita ao leitor a visão de participante e não de mero espectador; que valorize a relação de causa e consequência no processo de um drama humano e social ao invés de só observar a descrição de seu resultado.

Podemos estabelecer aqui outro paralelo: participar e observar. Lukács critica severamente a perda de onisciência do narrador que, na literatura moderna, não guia mais o leitor e adota um ponto de vista extremamente subjetivo.

O grande problema aqui (e conforme analisaremos adiante) é que essa análise, para além de um critério de valor, funciona como prescrição: só será boa literatura aquela que atender a todos esses requisitos. Vale ressaltar que o húngaro não simplesmente descarta a descrição; ele reconhece a sua importância, desde que seja algo relevante ao enredo. No entanto, faz um julgamento: a boa literatura *narra* o essencial do processo social em um drama singular, através de um ponto de vista onisciente e participante, desenvolvendo um enredo de causas e consequências; a não boa literatura *descreve*, pois se perde na descrição do supérfluo, através de um ponto de vista subjetivo e observador que não apreende o drama social, em um enredo fragmentário.

### 3. LARANJA MECÂNICA NA ÓTICA DA TEORIA LUKÁCSEANA

*Laranja Mecânica* é narrado em primeira pessoa na voz de Alexander DeLarge, um rapaz de 15 anos que conversa com o leitor sobre os rumos tomados ao longo da sua vida, em tom de confissão. Alex abre sua vida sem medo à única pessoa em quem parece confiar: o leitor do romance. Pode-se dizer que sua leitura sempre acaba por causar um estranhamento peculiar:

O estranhamento em *Laranja Mecânica* já começa pelo título (*A Clockwork Orange*, no original), retirado de uma gíria cockney: “as queer as a clockwork orange”, uma expressão que significa algo de muito estranho (quase sempre de cunho sexual: queer, em inglês, significa ao mesmo tempo estranho e homossexual). Essa sensação de estranheza continua ao longo de todo o livro por intermédio da linguagem nadsat, a gíria de gangues adolescentes que Burgess acabou criando para substituir as gírias reais dos mods e dos rockers e que provoca no leitor, pelo menos nas primeiras páginas, uma certa desorientação, que, para Burgess, era fundamental. (FERNANDES, 2004, p. 7).

O estranhamento do livro nos perturba durante toda a leitura e é uma das muitas definições que podemos dar ao livro. *Laranja Mecânica* é também aquilo que Northop Frye, no seu livro *Anatomia da Crítica*, definiu como “autobiografia” ou “confissão”:

A autobiografia é outra forma que se mescla com o romance por uma série de gradações insensíveis. A maior parte das autobiografias é inspirada por um impulso criador, e portanto ficcional, a selecionar apenas aqueles acontecimentos e experiências da vida do escritor que vão construir uma forma integrada. Essa forma pode ser um tanto mais ampla do que a figura com a qual ele veio a identificar-se ou simplesmente a coerência de sua personalidade e atitudes. Podemos chamar esse tipo importantíssimo de ficção em prosa de confissão. (FRYE, 1973, p. 301).

No entanto, como o próprio Frye (1973, p. 300) sinaliza, “Exemplos ‘puros’ de ambas as formas nunca se encontram (...). As formas de ficção em prosa são mistas”.

*Laranja mecânica* se divide em três partes, e ao todo são 21 capítulos, em que Alex narra e descreve como acabou preso, como foi o período na prisão e depois como foi encarar o mundo após ter de novo a sua liberdade. *Laranja Mecânica* faz parte da tríade do futuro distópico, ao lado de *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e cumpre bem o seu papel, passando-se numa Londres em um futuro indeterminado. Nessa cidade, Alex tem os mais variados gostos, que vão de música clássica à ultraviolência, e, basicamente, se diverte ao lado de uma gangue que sai durante as madrugadas quebrando e arrasando casas e pessoas de maneira única.

Como temos acesso a seus pensamentos, podemos entender que ele não é mau por seu meio, por sua criação ou um motivo externo a ele; não, Alex é mau porque é mau e porque se diverte praticando suas maldades, sua ultraviolência. As circunstâncias da violência juvenil na sua Inglaterra são, é claro, parte de seu ninho, mas devemos encarar Alex afinal como alguém que decide ser mau. (BARROS; ROLOFF, 2012).

Alex começa o livro narrando, com precisão de detalhes, uma das muitas noites que passou na companhia de sua gangue praticando atos de ultraviolência:

— Então, o que é que vai ser, hein? Éramos eu, ou seja, Alex, e meus três druguis: ou seja, Pete, Georgie e Tosko, Tosko porque ele era muito tosco, e estávamos no Lactobar Korova botando nossas rassudoks pra funcionar e ver o que fazer naquela noite de inverno sem-vergonha, fria, escura e miserável, embora seca. O Lactobar Korova era um mesto de leite-com, e possa ser, Ó, meus irmãos, que tendeis esquecido de como eram esses mestos, pois as coisas mudam tão skorre hoje em dia e todo mundo esquece tão depressa, porque também quase não se lê mais os jornais mesmo. Bom, o que vendiam ali era leite-com-tudo-e-mais-alguma-coisa. Eles não tinham autorização para vender álcool, mas ainda não havia leis contra prodrar algumas das novas veshkas que costumava colocar no bom e velho molokom então você podia pitar com velocet, sintemes, drencom ou alguma outra veshka que lhe daria uns belos de uns quinze minutos muito horrorshow só admirando Bog e Todos os Seus Anjos e Santos no seu sapato esquerdo com luzes espocando por cima de sua mosga. (BURGESS, 2004, p. 3)

Ao analisarmos o início da confissão de Alex, notamos que o personagem não parece preocupado com formalizações da linguagem: ele fala no seu idioma natural como meio de simplesmente narrar os fatos tais quais como aconteceram, depositando uma estranha, porém notável, confiança em quem está lendo. Alex escreve em nadsat. O idioma criado por Burgess é uma união de gírias em russo e em inglês, com uma identidade extremamente jovial. Esse sincretismo que o autor promove acaba criando palavras divertidas que estão por todo o texto e cujo significado deduzimos através do contexto.

Fazendo uso do nadsat e apoiando-se na confiança que tem no leitor, Alex vai contando inicialmente as suas aventuras ao lado de seus druguis, narrando as noites de arruaceiro, em que, junto com os amigos Georgie, Pete e Tosko, se divertia cometendo atos de ultraviolência.

Alex descreve o encontro com um velho mendigo e, na sequência, Tosko espancando o velho. A descrição, seguida do diálogo, é importante para a narrativa: uma Londres futurista, onde a juventude é quem dita regras. Esse é um ponto-chave

para entender a trama, a história de uma juventude inconsequente e louca por diversão, ou o que “aquela” juventude considera diversão. Como se trata de uma sociedade futurista, percebemos que a ação da polícia — sim, ela existe — não resulta em basicamente nada. A gangue de Alex faz o que quer na calada da noite sem que ninguém a impeça, e a criminalidade atinge níveis alarmantes. Há também a descrição da briga dos druguis de Alex contra os druguis de Billyboy, que poderíamos considerar uma espécie de rival do protagonista.

Outro ponto importante acontece quando a gangue invade a casa de um escritor e Alex violenta a mulher dele depois de espancá-la. Novamente é uma cena muito bem descrita e inicialmente pode parecer desconectada do resto da história, o que não é verdade conforme observaremos na análise da terceira parte.

A relação de Alex com seus familiares é ainda mais surreal e, mesmo sabendo que ele não é mau apenas por ser fruto de seu meio, como já apontamos, conseguimos compreender que a relação familiar é inexistente, como o narrador deixa claro, o que talvez explique a necessidade que Alex tem de cometer maldades, e o não arrependimento ao cometê-las.

Na sequência, notamos um leve desentendimento entre Alex e Tosko e depois entre Alex e Georgie. Pode-se dizer facilmente que é só uma cena para apimentar algumas das páginas do livro. No entanto, é justamente o desentendimento que acabará por culminar na desgraça de Alex. Mesmo com a relação levemente estremecida, os quatro amigos saem novamente, para aquilo que consideram diversão noturna, e acabam por invadir a casa de uma velha senhora apaixonada por gatos. Num plano armado por seus druguis, Alex entra sozinho na casa, briga com a mulher e, talvez sem querer, acaba assassinando-a. Quando escuta a sirene da polícia e se prepara para ir embora é atingido nos olhos por um de seus druguis e termina preso, findando assim a primeira parte da história:

— Eu lhe dou dez segundos para apagar esse sorrisinho estúpido do rosto. Depois quero que me escute bem. — Bem, o quê? — Eu disse, smekando — Você não está satisfeito em me espancar quase até a morte e deixar que cuspissem em mim, me fazer confessar por crimes por horas sem vonis naquela cela grazni? Tens alguma nova tortura para mim, seu bratchni? — Será sua própria tortura — ele disse, sério — Espero, por Deus, que essa tortura enlouqueça você. E então, antes que ele me dissesse, eu já sabia o que era. A ptitsa velha que tinha todos aqueles kots e koshkas havia ido desta para melhor num dos hospitais da cidade. Parece que eu a havia espancado forte demais. Ora, ora, isso era tudo. Pensei em todos aqueles kots e koshkas miando pedindo moloko, mas sem ganhar nenhum, nunca mais, daquela forela starre que era a dona deles. Isso era tudo. Eu estava condenado. E só tinha quinze anos. (BURGESS, 2004, p. 76).

A primeira parte, que começa com mais uma aventura noturna do personagem, termina com a consequência brutal de outra aventura semelhante à primeira descrita. Justamente porque temos acesso à consciência de Alex e à maneira que ele enxerga o mundo, acabamos por nos afeiçoar a ele, não perdoando seus atos, mas compreendendo quem é e de que maneira age.

É na segunda parte da narrativa que ele acaba na penitenciária e, doido para ser liberado antes do prazo, decide se submeter a um experimento do governo, o tratamento Ludovico, que o reabilitaria e tornaria o jovem apto a voltar a viver em sociedade, uma ideia que resolveria o problema da criminalidade na Londres futurista.

Nessa segunda parte, Burgess trabalha com cenas de alto teor descritivo sobre o funcionamento da técnica de Ludovico, que consiste em drogar o protagonista e o obrigar a assistir uma série de vídeos de ultraviolência, tais quais os atos que ele mesmo praticava. À luz do texto de Lukács, podemos dizer que a descrição de tais cenas ganha respaldo justamente porque aqui se encontra o cerne da história, pois obviamente todas as descrições sobre o tratamento são fundamentais para o desenrolar da narrativa.

O tratamento é feito de maneira extremamente cruel e sádica, em vários momentos da trama, e Alex é simplesmente jogado lá — sim, ele escolheu ser

voluntário e participar do tratamento — sem qualquer chance de defesa. É na sequência do tratamento que observamos outro ponto importante na narrativa: Alex perde a essência de si mesmo. Ele é condicionado para o bem por ser impedido de fazer o mau: toda a vez que tenta bater em alguém, por exemplo, ou ouvir seu amado Beethoven (que acompanhava os vídeos que ele foi obrigado a assistir), não consegue fazê-lo sem que se sinta extremamente mal e com ânsia de vômito. De fato, o tratamento surte efeito, o protagonista não comete mais maldades, mas também não tem mais autodefesa, perdendo a capacidade de se defender. Tiram tudo dele, que ao final se dá conta de que é só mais uma laranja mecânica do governo — algo que será definitivamente a sua ruína na terceira parte do romance.

— Escolha — resmungou uma golez rica e profunda. Videei que ela pertencia ao chapelão da prisão. — Ele não tem nenhuma escolha, tem? A preocupação consigo mesmo, o medo da dor física, o levaram a esse ato grotesco de autodepreciação. Sua insinceridade estava clara. Ele deixa de ser um malfeitor. Ele também deixa de ser uma criatura capaz de escolha moral. — Isso são sutilezas — O Dr. Brodsky meio que sorriu — Não estamos preocupados com o motivo, com uma ética superior. Estamos preocupados apenas em reduzir o crime... — E interrompeu aquele Ministro bolshi bem-vestido — com a redução da assustadora superlotação de nossos presídios. (...) Então muito se govoretou e se argumentou e eu simplesmente fiquei ali parado, irmãos, tipo assim completamente ignorado por todos aqueles bratchins ignorantes, então krikei: — Eu, eu, eu. E eu? Onde é que eu entro nisso tudo? Será que sou apenas uma espécie de animal ou de cão? — E isso fez com que eles comessem a govoretar ainda mais alto e lançar slovos para mim. Então eu krikei mais alto, ainda krikando: — Será que eu serei apenas uma laranja mecânica? (BURGESS, 2004, p. 127-128).

Alex então é solto novamente e tem início a terceira parte do romance, que se conecta aos acontecimentos da primeira parte, mostrando a função na narrativa de todas as descrições do início da história. Alex volta à casa de seus pais, mas lá não encontra abrigo, pois eles adotaram um homem que está em seu quarto. Sem saída, Alex acaba na rua e na sequência esbarra no mendigo, o mesmo que havia sido espancado pelos druguis de Alex na primeira parte do romance. O tal velho mendigo,

com vários outros moradores de rua, quer vingança contra Alex e começa a espancar o jovem protagonista que simplesmente não pode, e não consegue, se defender. Esse é o primeiro de vários ciclos que vão se fechando entre a primeira e a terceira parte da narrativa. Dois policiais então vêm acudir Alex e não são nada menos do que Billyboy e Tosko, que agora estão incorporados à polícia e o espancam ainda mais. Completamente arrasado, espancado e com muita dor, Alex na calada da noite caminha pelas ruas de Londres e acaba por encontrar ajuda na casa justamente de Alexander — o escritor cuja esposa Alex violentou na primeira parte do romance —, fechando aqui outro ciclo presente na narrativa e justificando também todas as descrições presentes na trama.

Observando toda a narrativa à luz da teoria de Lukács podemos afirmar que a obra acaba por atender aos requisitos do que o húngaro consideraria boa literatura. A narração é mais presente que a descrição, que só aparece quando necessária ao desenvolvimento do enredo. O enredo narra exatamente como se deu o processo, causas e consequências, da prisão de Alex, e não só o resultado dessa prisão. Os fatos realmente essenciais à história ganham a narrativa; nada é supérfluo.

E será que poderíamos dizer que Alex pode ser considerado um personagem tipo, seguindo a teoria lukacseana? Digamos que sim. Ele é de fato a laranja mecânica do título e tem em si mesmo todas as contradições da sociedade futurista: primeiro é parte ativa da juventude que domina as ruas e amedronta os anciões, depois passa pelo processo complexo que o tornou um laranja do governo, para na sequência não ter mais controle nenhum sobre si mesmo. O drama social de uma Londres futurista arrasada pelas altas taxas de criminalidade está contido em seu drama particular.

Obviamente como é Alex quem nos conta sua história, temos a visão de um participante, ao invés da visão de mero espectador. Por outro lado, *Laranja Mecânica* não irá encontrar respaldo lukácseano no que diz respeito à primeira pessoa, em tom autobiográfico — diferentemente do que Lukács valorizaria. O que temos é um

narrador com um ponto de vista subjetivo e não onisciente: temos acesso aos pensamentos de Alex, mas somente a isso. Nesse sentido, poderíamos pensar que a obra de Burgess não seria visualizada como boa literatura pelo húngaro, afinal, segundo ele: "(...) O leitor é guiado pelo autor através da variedade e multiplicidade de aspectos do trecho, e o autor na sua onisciência, conhece o significado especial de cada particularidade, por menor que seja" (LUKÁCS, 1936, p. 68). Sem isso, "O Autor perde a clarividência e a onisciência que o distinguem do antigo narrador" (LUKÁCS, 1936, p. 73).

Tentando estabelecer uma escala, podemos dizer que, por ora, é só nesse quesito que a obra de Burgess não atende às prescrições de Lukács, com a perda da onisciência do narrador. Parece estranho, já que, tendo acesso aos pensamentos de Alex e através do seu ponto de vista subjetivo, o leitor é levado a não abandonar a narrativa de modo algum, pois nos sentimos parte desta. E ele, completamente perdido da segunda parte em diante, deposita toda a confiança em quem está lendo. O personagem realmente confia no leitor, o que acaba por gerar, em quem está lendo, uma espécie de afeição a ele. É através do poder de persuasão da palavra que Alex convence e nos faz sentir parte de sua história e de tudo aquilo que enfrentou.

#### 4. PROBLEMATIZANDO LUKÁCS

Poderíamos dizer que para Georg Lukács, *Laranja Mecânica* simplesmente não poderia ser considerado boa literatura? Sim e não. Conforme apontamos, o grande problema na teoria lukácsiana é a prescritividade, o que faz com que não consiga dar conta da literatura contemporânea e acabe por rebaixá-la, o que certamente, imaginamos, não se aplica ao livro de Burgess.

É importante ressaltar o contexto em que Lukács escreve, em 1936. Trata-se de demonstrar que o "realismo soviético" e seu conteúdo político, como também Zola e

Flaubert, terminam por produzir uma literatura pobre no confronto com os romances do século XIX, que alcançam o drama social através da forma narrativa. Em um ensaio denominado “Realismo: Experiência socialista ou naturalismo burocrático?”<sup>3</sup>, de 1963, Lukács (1963, p. 30) irá afirmar que: “Tenho a impressão de que hoje, em nossos países, a arte ‘apolítica’ pode desenvolver-se com suficiente tranquilidade (...) Porém, não existe nenhuma literatura e arte apolíticas”<sup>4</sup>. De fato, se formos analisar a própria opinião de Lukács em relação ao que ele consideraria arte/literatura, *Laranja Mecânica* certamente não seria apolítico, pois, conforme vimos, narra justamente a história particular de um rapaz que acabou sendo parte de um projeto do governo, na qual lemos o drama social. Lembramos ainda que a distopia projeta problemas do presente no futuro, sendo, portanto, crítica. E Burgess encaminha em sua narrativa não só uma crítica ao procedimento utilizado pelo governo de sua história, mas também uma crítica política e à sociedade em geral, conforme observamos no artigo “A Condição Mecânica”<sup>5</sup> assinado pelo autor em 1973: “Aparentemente, o condicionamento forçado de uma mente, por melhor que seja a intenção social, é maldade” (BURGESS, 1973, p. 313). Todas as pessoas a quem Alex fez mal na primeira parte do romance lhe fazem talvez mais mal quando este retorna na terceira parte. Vale lembrar que Lukács, em “Narrar ou Descrever”, critica severamente a literatura óbvia, e panfletária, e valoriza o realismo trabalhado na forma, no enredo e nas personagens.

No já citado ensaio, Lukács também afirma que:

---

<sup>3</sup> Tradução nossa do título original da versão em espanhol: *Realismo: Experiencia socialista o naturalismo burocrático?*

<sup>4</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “Tengo la impresión de que hoy, en nuestros países, el arte “apolítico” puede desarrollarse con suficiente tranquilidad (...) Pero, no existe ninguna literatura y arte apolíticos”. (LUKÁCS, 1963, p. 30).

<sup>5</sup> Este artigo encontra-se anexado na edição especial de 50 anos de *Laranja Mecânica*.

Além disso, na arte, uma forma não tem nunca uma validade universal. Na ciência (...), uma fórmula<sup>6</sup> correta tem esta validade universal. A expressão artística apresenta sempre algo singular, e ainda a forma emana desta singularidade. O experimentalismo formal em si é sempre bastante problemático<sup>7</sup> (LUKÁCS, 1963, p. 15)

Justamente por isso Lukács condena a perda de onisciência do narrador em sua proposta de modelo de análise literária, em que afirma: “Toda grande arte, repito, desde Homero em diante, é realista, é dizer que é um reflexo da realidade”<sup>8</sup> (LUKÁCS, 1963, p. 7). Esta visão é criticada por Theodor Adorno no seu ensaio “Lukács e o equívoco do realismo”<sup>9</sup> de 1969<sup>10</sup>. E isto nos ajuda a perceber que, talvez, o fato de *Laranja Mecânica* não atender plenamente aos critérios de Lukács não é um problema do livro e, sim, da rigidez de uma prescrição, que não consegue ler — e talvez não estivesse no horizonte — de uma literatura contemporânea que não segue as formas ditas clássicas da boa literatura. Mas, mesmo adotando um ponto de vista subjetivo e parcial, a obra ainda se adéqua a várias regras propostas por Lukács. O que podemos observar é que “Narrar ou descrever”, mesmo chamando a atenção para aspectos fundamentais de um determinado tipo de narrativa, não dá conta de muita coisa, pois como não há “pureza” em se tratando de literatura, uma obra ora atende aos requisitos, ora não. Assim, percebemos uma visão extremamente dogmática, e por isso limitada, nas ideias de Lukács.

---

<sup>6</sup> Em espanhol forma/fórmula se confundem. Quando Lukács relacionou à ciência optou-se por traduzir para fórmula, quando ele relacionou à literatura optamos por traduzir para forma, pensando que ele estaria justamente discutindo a *forma* literária, e não a fórmula.

<sup>7</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “Además, en arte, una fórmula no tiene nunca validez universal. En la ciencia (...) una fórmula correcta tiene esta validez universal. La expresión artística presenta siempre algo singular, y aún la forma emana de esta singularidad. El experimentalismo formal en sí es siempre bastante problemático”. (LUKÁCS, 1963, p. 15).

<sup>8</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “Todo gran arte, repito, desde Homero en adelante, es realista, en cuando es un reflejo de la realidad”. (LUKÁCS, 1963, p. 7).

<sup>9</sup> Tradução nossa do título original da versão em espanhol: “Lukács y el equivoco del realismo”.

<sup>10</sup> Data de publicação da versão em espanhol do referido ensaio.

Adorno (1969, p. 42) esclarece que:

O núcleo da teoria segue sendo, em todo o caso, dogmático. Toda a literatura moderna (...) acaba rechaçada e marcada sem vacilar com o selo ofensivo de decadente, termo depreciativo, que abrange todas as monstruosidades de perseguição e repressão e não só na Rússia.<sup>11</sup>

## 5. CONCLUSÃO

O que observamos é que o dogmatismo lukácseano severamente criticado por Adorno, não faz qualquer sentido, como aliás não o faz nenhum dogmatismo em se tratando de literatura. Criar um dogma de como um escritor deve escrever o seu romance é por certo limitar também a arte e os limites de criação deste autor. Determinar como a literatura deve ser é criar barreiras desnecessárias que são — e já foram — facilmente transpostas dentro dos estudos literários e dentro da própria literatura em geral. Podemos dizer que o realismo das lutas sociais também passa pela narração em primeira pessoa e que a subjetividade do narrador faz com que o leitor amplie ainda mais o seu leque de interpretação. É só observar a discussão ao redor de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis<sup>12</sup>, por exemplo: é justamente porque o livro tem um ponto de vista subjetivo — o de Bentinho — que toda a discussão sobre a traição ou não de Capitu se faz possível. Esperar que isso não seja considerado boa literatura é desmerecer e nivelar o leitor por baixo. Limitar a arte a ser algo quadrado e conservador, sem qualquer tipo de inovação, é simplesmente uma recusa ao novo em literatura, é dizer que a literatura não pode nunca se reinventar, o que sabemos que não é e nunca será verdade, afinal:

---

<sup>11</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “El núcleo de la teoría sigue siendo, en todo caso, dogmático. Toda la literatura moderna (...) queda rechazada y marcada sin vacilar con el sello infamante del decadentismo, término despectivo que cubre todas las monstruosidades de la persecución y la represión no sólo en Rusia”. (ADORNO, 1969, p. 42).

<sup>12</sup> ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

[...] talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade [...] Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles [...] A literatura confirma e nega, propõe e denuncia apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas<sup>13</sup>. (CANDIDO, 1988, p. 175).

Sobre a obra de Lukács, Adorno também comenta que:

Lukács confunde deliberadamente os momentos formais e construtivos da arte nova (...). Seu texto descuida todas as normas de uma representação responsável que ele mesmo havia contribuído a estabelecer nas suas obras de sua juventude.<sup>14</sup> (ADORNO, 1969, p. 42).

Ao final do romance, Alex tem os seus novos druguis e o otimismo de uma vida melhor pela frente — é também ao final que ele agradece ao leitor por tê-lo acompanhado naquela jornada. O modo como ele tornou-se laranja foi narrado de maneira exemplar, de tal forma que nós nos sentimos parte dos acontecimentos. A mecânica descrita por detrás é a criação de uma obra que ainda hoje fascina e faz refletir, não só sobre as questões sociais, ou a mecanização do ser humano, mas também sobre os métodos literários utilizados pelo autor: a linguagem e a maneira como é utilizada, da criação de um idioma aos entrecos do enredo e à constituição/construção dos personagens.

Podemos sim tentar ler a obra sob a ótica de Lukács, porém, ficamos apenas na tentativa, pois *Laranja Mecânica* parece transcender o modelo proposto. Através dessa análise, conseguimos entender que essa transcendência só se faz possível porque talvez seja a teoria lukácseana que tenha problemas — poucos, é bem verdade, afinal o

---

<sup>13</sup> Grifos nossos.

<sup>14</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “Lukács confunde deliberadamente los momentos formales y constructivos del arte nuevo (...) Su texto descuida todas las normas de una representación responsable que él mismo había contribuido a establecer en sus obras de juventude”. (ADORNO, 1969, p. 42).

trabalho de análise proposto por ele é realmente instigante e esclarecedor de vários aspectos da narrativa —, e é a genialidade por detrás da mecânica produzida por Burgess que nos mostra esses problemas. Mas não só ela: grande parte da literatura contemporânea certamente fará o mesmo. O que o livro de Burgess nos mostra é que, com formas novas e experimentos, a literatura é crítica e política. Lukács acerta quando diz que não existe literatura apolítica, mas erra quando dogmatiza um modelo, esquecendo que a revolução e a política passam também pela forma. Percebemos que isso pode ser um grande erro, já que ao defender uma literatura política, termina paradoxalmente por restringir a liberdade da obra de arte.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “Lukács y el equivoco del realismo”. In LUKÁCS et al. *Realismo: mito, doctrina o tendencia historica?*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1969.

BURGESS, Anthony. “A Condição Mecânica, 1973”. In BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica: Edição especial 50 anos*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012, p. 297-313.

\_\_\_\_\_. *Laranja Mecânica: Edição especial 50 anos*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

\_\_\_\_\_. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

BARROS, Amanda; ROLOFF, Aion. *Laranja Mecânica — Anthony Burgess*. 2012. Disponível em: <<http://possoteindicarumlivro.blogspot.com.br/2012/12/laranja-mecanica-anthony-burgess.html>>. Acesso em 26 maio 2014.

CANDIDO, Antonio. “O Direito à Literatura, 1988”. In *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

FRYE, Northop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FERNANDES, Fábio. “Prefácio”. In BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004, p. 7-14.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. Trad. Giseh Konder (p.47/100), 1936 In KONDE, Leandro (coord). *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. "Realismo: Experiencia socialista o naturalismo burocrático?, 1963". In LUKÁCS et al. *Realismo: mito, doctrina o tendencia historica?*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1969.

Submetido em: 18/01/2016

Aceito em: 01/03/2016