

# O triste fim do *Welfare State*: a parábola de Kubrick\*

LUIZ RENATO MARTINS\*\*

A história [...] de Hitler e seus seis primeiros discípulos, a história de como eles, em conjunto, fundaram o partido e de como depois esses sete homens se converteram primeiro em 1 milhão, e depois em 6 milhões, e depois em 30 milhões, em 40... (Rosenberg, 2012, p.144)

Essas são as primeiras frases do ensaio de Rosenberg “O fascismo como movimento de massas” (1934).<sup>1</sup> A serpente fascista acabara de sair do ovo. Rosenberg, historiador e ex-membro do Partido Comunista Alemão (KDP), examinava então os primeiros sinais da ascensão eleitoral e política do fascismo na Alemanha, à luz do ocorrido antes na Itália.

Quando enfrentamos, como agora, uma crise global e sistêmica, vale a pena recordar tal caso fulminante e paradigmático de expansão política. O êxito da gangue hitleriana, posto como pano de fundo, permite compreender melhor a parábola do filme de Kubrick, *Laranja mecânica* (*Clockwork Orange*, 1971), a ser discutida aqui. Trata-se da fábula de uma gangue juvenil, cujos membros se alçam do submundo para ser integrados no serviço do Estado; seu primeiro líder, como político promissor; os demais, como policiais.

\* Este artigo foi inicialmente publicado no Chile sob o título de “El triste fin del estado de bienestar: la parábola de Kubrick” (Pincheira et al., 2016, p.59-64).

\*\* Professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: luizmart@usp.br

<sup>1</sup> Ver Rosenberg (2012, p.144-189).

Assim, como fábula urbana futura, avivada historicamente por “rituais” nazis, a parábola se estende à questão do desenvolvimento criminal das democracias pós-modernas, vinculadas à fraude e ao espetáculo, bem como a estratégias governamentais orientadas para tecnologias de controle das formas biológicas, ou seja, *biopolíticas*, conforme Foucault (1997, p.213-235; 237-244).

### **O futuro logo ali, depois da esquina**

O enredo do filme se situa na Londres do futuro, de espaços modernos degradados e cheios de lixo. Entretanto, a Londres de 1970, data da realização do filme, era o símbolo por excelência de uma cidade atraente. De modo estratégico e alusivo, o enredo que apontava ruínas urbanas e a transformação direitista da juventude funcionava, pois, como uma espécie de “ficção científica social”.

Assim, tomando emprestado traços de histórias em quadrinhos e caricaturas, Kubrick trabalhou em chave futurista e pessimista. Outras implicações de ordem temporal permeavam a narrativa: inúmeras referências conectavam o filme, como se parte de um díptico, ao trabalho precedente do cineasta: *2001, uma odisseia no espaço* (*2001 a Space Odyssey*, 1968).<sup>2</sup> Uma das pontes entre os dois filmes era a recorrência da cor branca nas cenas de *2001*, adotada também nos uniformes da gangue de Alex. O que evocava o uso do branco nesse caso?

Na ironia, que é um traço da narração dialética própria desse autor, cada forma evoca também seu oposto. Assim, o emprego do branco nesse caso aponta para uma ampla gama de significados associados historicamente a cores escuras. A brancura evocava em *2001* uma ordem social unificada sob uma *pax* fascista, da qual se apagava qualquer vestígio de luta de classes; vestígios como aquele da disputa entre os grandes símios pelo controle da água, na sequência de abertura de *2001*.

A cidade dividida entre gangues é parte da ordem sublunar contemporânea às naves espaciais de *2001*. Da mesma maneira, as palavras do mendigo, espancado pela gangue de Alex, tanto designam o submundo em que ele habita quanto remetem às estações orbitais de *2001*. Em tal ordem futurista, os uniformes brancos da gangue, assim como as camisas marrons ou escuras das velhas milícias nazis (os *Freikorps* e os *SA*), apontam para uma nova ordem social e política, pretensamente oposta ao caos e à ruína do presente.

Certamente a intenção do autor não era propor um paralelo entre as causas libertárias dos estudantes de 1968 – que, com frequência e em muitos países, buscaram estabelecer alianças políticas com os trabalhadores – e a juventude londrina do filme, que atua em suas incursões noturnas como uma reedição dos *Freikorps* e *SA* originais. Na verdade, o filme prognostica uma mutação radical no papel da juventude: sua transformação de força libertária em segmento violento que intensifica espontaneamente a opressão social.

---

<sup>2</sup> Doravante referido simplesmente por *2001*.

Nesses termos, Kubrick escapa do otimismo de filmes anteriores de outros diretores que, ao enfocarem a juventude como uma categoria social específica e como um novo sujeito político, enxergaram vocação libertária nos comportamentos juvenis anárquicos. Era o caso da narrativa melodramática de *Juventude transviada* (*Rebel without a Cause*, 1955), de Nicholas Ray (1911-1979), ou dos filmes franceses da *nouvelle vague*, com seu tom lírico ligeiro, mais próximo da sensibilidade *pop*. De ambas as narrativas, depreende-se uma impressão de progresso e liberação, a melhoria prognosticada de valores e leis. Em contrapartida, a visão pessimista de Kubrick, com sua lucidez pós-1968 na contracorrente e adiante de suas circunstâncias, antevê os tempos atuais.

### **Cultura e controle**

Há também outro problema estratégico relativo ao novo sujeito político e social. Os estudantes, encontrando-se em transição para o mundo do trabalho, filiam-se concretamente à esfera da cultura, a cujas mutações são especialmente suscetíveis. Nesse sentido, por exemplo, a *Nona sinfonia*, de Beethoven, após servir a um ritual íntimo, lado a lado com a serpente e a imagem do compositor como fetiches de Alex, converte-se em ingrediente do tratamento de choque e da intervenção psiquiátrica a que Alex é submetido. Assim, a conversão da cultura numa “tecnologia de controle”, para falar ao modo de Foucault, aparece no filme associada ao processo de mutação da juventude. Dessa perspectiva, os acontecimentos de 1968 se parecem muito menos a um amanhecer do que a um crepúsculo aziago, cujos fatos e premissas, aliás, já não contam mais.

### **Estado criminal**

O enredo se situa na crise terminal do *Welfare State*, de seu vínculo com um Estado constitucional e uma sociedade potencialmente integrada, sem deixar de comportar e admitir conflitos, os quais são substituídos – mediante a crise pressuposta pelo filme – por um Estado criminal e onisciente ou panóptico. Em suma, tal “ficção científica social” anuncia o momento posterior aos ditos “Trinta gloriosos” – como batizou em 1979 Jean Fourastié (1907-1990)<sup>3</sup> ao período de expansão econômica pós-1945 nos países do centro (enquanto nós, na periferia, conhecemos permanentemente as desigualdades que, nas economias centrais, sob crise, se agudizam).

Porém, no filme, alguns aspectos do antigo regime, como eleições e rivalidades entre partidos, permanecem. Se os motivos da crise – cíclica e previsível – não são especificados, seus sinais já aparecem realçados: pobreza, ruínas urbanas, evasão escolar, juventude desocupada, conselheiros disciplinares, cárceres abarrotados e o fato de que as formas tradicionais de controle social (leis, prisões, religião,

---

3 Ver Fourastié (2011).

escola, família etc.) não funcionam mais, para impedir que os jovens cometam crimes – daí a busca estatal por terapias de choque; e, ao que parece, em medida ainda maior, a absorção estatal da delinquência, como estratégia para fazer frente à elevação dos índices de criminalidade.

No fim das contas, tratar-se-ia de medidas para monopolizar a criminalidade? Nesse sentido, a criminalidade de Estado seria a joia da coroa da crise, o signo de “uma nova era disciplinar”, para falar de acordo com as categorias de Foucault.

### **Watkins, Fellini, Pasolini**

As teses pessimistas de Kubrick, mesmo se na contracorrente da tendência geral, não surgiram de forma isolada. Assim, em *Punishment Park* (1971), o cineasta britânico Peter Watkins (1935) imaginou os Estados Unidos convertidos numa ditadura à *la latino-americana*, com um campo de concentração no deserto, para jovens rebeldes. Analogamente, Fellini, de modo irônico e caricaturesco, apresentou em três filmes feitos após 1968, *Os palhaços (I Clowns)*, 1970), *Roma de Fellini (Roma)*, 1971) e *Amarcord* (1973), a análise do surgimento do fascismo na Itália, sob feições cotidianas, prosaicas e insuspeitas. Também Pasolini, silenciado mediante assassinato, como Trótski, procurou alertar em 1974 para a ascensão de “uma forma completamente nova e ainda mais perigosa de fascismo” (Pasolini, 1975, p.285).

Desse modo, numa série de artigos publicados em periódicos entre 1973 e 1975, e reunidos em *Scritti corsari* (1975), Pasolini iniciou uma análise sistemática do que ele então designou como “a primeira, verdadeira revolução da direita” (Pasolini, 1975, p.24). O texto assim intitulado, publicado em 15 de julho de 1973, começava: “Em 1971, principiou um dos períodos mais reacionários, violentos e definitivos da história” (Pasolini, 1975, p.24).

### **“Ultraviolências”: velhas e novas**

Uma vez acentuada a escala de objetividade e significação do problema, podemos passar agora à análise da função das imagens do nazismo em *Laranja mecânica*. O clímax terapêutico da “reprogramação cerebral” de Alex é salientado no filme pela imagem do próprio Hitler, flanqueado por dois comandantes. O nazismo aparece então como o paradigma histórico da *ultraviolência*, cultivada pela gangue de Alex, a qual, como as gangues rivais, evidencia ter raízes na hiperprodução da publicidade.

A *ultraviolência* é um signo dos prazeres e práticas que Alex, como prisioneiro e paciente do Estado, deve abandonar. De fato, o nazismo aparece como forma anacrônica, rejeitada pelo Estado e pelos psiquiatras que introduzem a nova terapia. No entanto, o filme também apresenta paralelos claros entre a substância da *ultraviolência* e o ódio contra o outro, desfrutado nas incursões noturnas da gangue e naquelas da chamada Noite dos Cristais (*Kristallnacht*, 9/10 de novembro de 1938) na Alemanha nazista. Para os entediados adolescentes londrinos, cada noite virava uma *Kristallnacht*.

Sem dúvida, o Estado tem a intenção de curar Alex. Mas o papel do espectador, se atento à contranarrativa e à ironia próprias de Kubrick, é de entender que os movimentos de incorporação e negação, indo e vindo entre a nova ordem e o velho fascismo, constituem uma oscilação dialética. Esta tem a função de caracterizar no filme a especificidade da forma corrente de fascismo.

Assim, as gangues não trazem aspectos das antigas milícias nacionalistas, mas correspondem a mutações folgadas e hedonistas, liberadas do sentido de dever ou fidelidade a uma cultura ou poder nacional. Ainda assim, segundo ressalta o filme, as gangues se mostram espontaneamente dispostas e treinadas para a *ultraviolência*, praticada como passatempo. Analogamente, os duetos cômicos entre Alex e o oficial da carceragem, cuja disciplina caricata e desejo de castigar evocam a ordem imperial britânica, têm o propósito de destacar a novidade – mas também de nos alertar acerca das mutações genéticas da matriz fascista.

Enfastiadas, rebeldes, ociosas, erráticas e hedonistas – enfim, aparentemente bem distintas das *SA* e de outras milícias nazistas originais –, e ao mesmo tempo tão à vontade com o espírito de militarização e agressão contra o outro... Enfim, de onde vêm e para onde vão tais gangues?

### **Bem-vindos à “faísca da vida”!**

A mãe de Alex trabalha numa fábrica. Os jovens em questão são de origem operária, mas se mostram totalmente dissociados dos valores de seus pais. O filme salienta o vazio entre Alex e seus velhos. De fato, a juventude das gangues é aquela do chamado *baby boom*; seu cordão umbilical, a superprodução de bens. Diante da crise, qual é a nova ordem a que aspiram as gangues?

*Laranja mecânica* é a última parte de um tríptico que analisou as subjetividades constituídas no curso da Guerra Fria: *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove*, 1963-1964) enfocava o pessoal do sistema bélico nuclear; *2001*, a colonização do cosmos numa idade tecnológico-imperial – ou “na etapa mais alta do capitalismo”. Após este último, *Laranja mecânica* vem revelar como a crise e a “etapa mais alta” podem conviver, até que, por fim, se impõe no período pós-1968 o projeto do novo capitalismo, à base de tecnologias de biocontrole social, desmantelamento do *Welfare State* e redirecionamento dos recursos para o mercado de capitais. Observemos de perto tal distopia tão similar ao mundo atual.

A ordem analisada pelo cineasta parece muito próxima daquilo que Foucault, poucos anos depois, numa aula de março de 1976, designou como “biopolíticas” [biopolitiques] (Foucault, 1997, p.213-235). Tal noção apareceu num curso cujo objetivo crítico e anti-idealista era o de estudar o poder “não desde a perspectiva dos termos primitivos e ideais da relação”, mas sim para estabelecer “como a relação de dominação pode produzir o sujeito” (Foucault, 1997, p.239).

O que importa à luz de tal paralelo é que as investigações de Foucault e Kubrick tratam de aclarar os novos tipos de condicionamento, assim como seu impacto sobre os “sujeitos condicionados”. As formas de condicionar enfocadas por

Kubrick operam de várias maneiras. Vão desde tomar o anabolizante “leite-plus” até o controle dos passos de Alex por “um conselheiro público pós-correcional”. Sua presença na casa de Alex é tão frequente que ele se move ali livremente e termina por receber as chaves da casa das mãos da mãe do jovem. O fato de ele saber mais sobre Alex do que os pais deste assinala tanto um hiato geracional quanto a onipresença das “biopolíticas” governamentais.

Estas últimas são uma novidade deplorada pelo diretor da prisão e o oficial da guarda, ambos devotos da propedêutica de disciplina e castigo, consoante a tradição imperial britânica. Também a recorrência dos temas do “novo homem” e seu condicionamento denotam a nova ordem, que é aquela das ruínas do trabalhismo e do *Welfare State* – ruínas vislumbradas em pichações e grafites que cobrem o mural sobre os trabalhadores, assim como na sujeira do conjunto habitacional popular, onde vivem os pais de Alex.

### **A nova subjetividade**

Detenhamo-nos na questão-chave do “homem-novo”, que vez por outra aparece nas relações de hostilidade contra os mais velhos, por exemplo, na surpresa do mendigo espancado por Alex, bem como no processo terapêutico e em seus desenvolvimentos. Quem é o “homem novo”, afinal? É o Alex do início? Ou o segundo, que aprende novas práticas na prisão, lê a Bíblia e se oferece como voluntário para o método Ludovico? Ou antes, seria o Alex convertido à passividade por meio das náuseas programadas? Ou, por fim, o quarto Alex, transformado em favorito do ministro?

Aqui, tal como na incorporação e na negação do nazismo, encontram-se oscilações entre distintas posições narrativas. Porém, mais decisivas e emblemáticas do que ditas posições são os incessantes deslocamentos do pêndulo, que estabelecem o problema do “homem novo” em oposição ao *Welfare State* e à ordem prévia. Este é o ponto-chave: as posições de Alex derivam sempre, de um modo ou de outro, de seu condicionamento, ou seja, sempre resultam de identidades pré-moldadas, já adaptadas ao entorno.

Assim, as subjetividades do novo regime compreendem dois aspectos: o primeiro corresponde a uma situação insegura e vulnerável. Tal é a situação do prisioneiro, mas também a do trabalhador e cidadão atual, sob o neoliberalismo, todos destituídos dos direitos sociais básicos. A redução da vida a aflições e incertezas, assim como sua imersão no fluxo da concorrência incessante, caracteriza a nova ordem antevista pelo filme.

O segundo aspecto do novo regime de subjetividade implica satisfações rápidas ou imediatas, derivadas da realização narcisística de fantasias perversas ou atos de autoafirmação. Na personalidade de Alex, constantemente propensa a disfarces e máscaras, tal tendência aparece desde a primeira tomada, em *close* sobre seus olhos pintados, até sua última pose, junto ao ministro.

Note-se, entre parênteses, que tal perversão virá a se tornar rotineira como uma prática de classe na era atual, pautada pelo capital fictício. Nesta, os ganhos não requerem as antigas mediações, mas tão somente metamorfoses ou realizações imediatas, mediante intercâmbios *on-line* de ativos financeiros. Assim, no último filme de Kubrick, *De olhos bem fechados* (*Eyes Wide Shut*, 1999), essa disposição se expande de forma ilimitada. Não ficam imunes a ela sequer os médicos, de praxe pregoeiros positivistas.

Em suma, estetização, disfarce, ecletismo, erradicação do sentido histórico e militarização sobressaem em *Laranja mecânica*, oferecendo-nos uma chave precursora das tendências pós-modernas.

### **Os anos formativos: rumo ao tandem liberal-fascista**

Adotemos uma das pistas que vale como síntese das demais. A odisseia de Alex funciona como um “romance de formação” (*Bildungsroman*). Narra as memórias da formação de um político ministerial. As intervenções do atual ministro, assim como seus cuidados com os meios de comunicação, demonstram que não se trata das formas do antigo fascismo. Ao contrário, o atual ministro é o representante de um Estado que conta com um orçamento acima de tudo racionalizado e cada vez mais restringido – como o ministro assinala ao diretor da prisão que lhe pede fundos. Logo, o ministro não é todo-poderoso, mas sua autoridade presta contas ao Estado e ao processo eleitoral.

No entanto, é certo que tal subordinação ocorre estritamente na esfera da atuação cênica. Trata-se de um Estado-Espetáculo, de ministros que atuam teatralmente e de minorias definidas e condicionadas em termos “biopolíticos”. Todos têm um sentido claro da cena midiática, como vemos na lição para Alex, ditada e revisada pelo próprio ministro.

É parte do papel dos meios de comunicação registrar o pacto entre o ministro e o “representante dos prisioneiros mentalmente curados”, funcionando, pois, ao modo de um “contrato social”. Que papel cabe à esfera cultural na ordem social assim reordenada?

Sabemos que os governos neoliberais realizaram um processo de reestruturação das funções da cultura. De âmbito em que os conflitos eram simbolicamente traduzidos e reelaborados, sua função foi transformada estrategicamente em modo operativo, no qual os conflitos são dissimulados (por trás de preconceitos e razões multiculturais), e falsamente solucionados mediante a integração geral ao consumismo. Tal modelo de cultura não requer fundamentalmente mais do que um parque temático, amalgamando as ilusões de acesso generalizado – em modo de autosserviço – às mercadorias; acesso estimulado mediante a redução de custos em função do modo chinês de superexploração, combinado à expansão creditícia do capital fictício. O modelo cultural também implica a extinção de um ente republicano histórico como o Poder Legislativo, substituído pela liturgia do mercado.

Vivemos numa era de pseudodemocracias totalitárias, nas quais as mediações políticas entre polos opostos cederam lugar a espetáculos apoteóticos e à satisfação midiática. Há acaso melhor síntese, no cinema, de tal formação histórica do que a imagem de um futuro primeiro-ministro alimentando o representante de uma categoria “biopolítica”? – representante biopolítico que, desde logo, foi transformado em político sorridente e promissor e, quem sabe, em futuro primeiro-ministro...

### Referências bibliográficas

- BANAJI, Jairus. Fascism as a Mass-Movement: Translator’s Introduction. *Historical Materialism*, Londres, v.20, n.1, 2012, p.133-143.
- FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société: cours au Collège de France (1975-1976)*. Ed. Mauro Bertani e Alessandro Fontana, sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Paris: Hautes Études/Seuil-Gallimard, 1997. [Ed. port.: *É preciso defender a sociedade*. Lisboa: Livros do Brasil, 2006.]
- FOURASTIÉ, Jean. *Les trente glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris: Fayard/Pluriel, 2011.
- MARTINS, Luiz Renato. El triste fin del estado de bienestar: la parábola de Kubrick. In: PINCHEIRA, Iván et al. (eds.). *Máquinas del saber, mecanismos del poder, prácticas de subjetivación*. Actas de la 1ª Jornada Transdisciplinar de Estudios en Gubernamentalidad/Núcleo de Estudios en Gubernamentalid de la Universidad de Chile. Santiago: Ediciones Escaparate, 2016. p.59-64.
- PASOLINI, Pier Paolo. Il genocidio. *Rinascita*, 27 set. 1974. In: *Scritti corsari*. Milão: Garzanti, 1975. p.281-287.
- \_\_\_\_\_. La prima, vera rivoluzione di destra. *Tempo Illustrato*, 15 jul. 1973. In: *Scritti corsari*. Milão: Garzanti, 1975. p.24-30.
- \_\_\_\_\_. *Scritti corsari*. Milão: Garzanti, 1975.
- PINCHEIRA, Iván et al. (eds.). *Máquinas del saber, mecanismos del poder, prácticas de subjetivación*. Actas de la 1ª Jornada Transdisciplinar de Estudios en Gubernamentalidad/Núcleo de Estudios en Gubernamentalid de la Universidad de Chile. Santiago: Ediciones Escaparate, 2016.
- ROSENBERG, Arthur. Fascism as a Mass-Movement (1934). Trad. Jairus Banaji. *Historical Materialism*, Londres, v.20, n.1, 2012, p.144-189.

### Resumo

Tem-se o fascismo clássico por regime maximamente repressivo. Assim, como supor que o fascismo poderia se atualizar mediante o hedonismo e a desregulamentação? Mas tal é a tese precursora de Kubrick em *Laranja mecânica* (1971), um dos primeiros filmes a notar a reversão de termos e expectativas despertados pelo movimento de maio de 1968.

Para determinar o novo fascismo, é necessário estabelecer as correspondências entre a estética da violência, inerente ao fascismo clássico e que reaparece no filme de Kubrick sob a espontaneidade das gangues de rua, cujas ações fazem de cada



noite uma nova *Kristallsnacht* (1938), e a realização do imaginário, sob sinais combinados de imediatismo e mascaramento, temas narcísicos e estritamente atuais.

Assim, *Laranja mecânica* funciona, para Kubrick, como um laboratório. O que sintetiza em tal “ficção-científica-política”? Os efeitos da derrota da revolução política de 1968, o butim obtido pelo capital: o desmantelamento do *Welfare State*; a transformação do Estado em organização criminal e em simbiose com a mídia, a serviço do absolutismo do mercado.

**Palavras-chave:** velhos e novos fascismos; juventude e “biopoder”; *Welfare State*; desregulamentação; Estado criminal.

### Abstract

Classical fascism is currently identified as a regime maximally repressive. Thus, how dare to admit that a new fascism might update through hedonism and deregulation? Nevertheless, such is the forerunning thesis of Kubrick’s *Clockwork Orange* (1971), one of the first films to picture the reversion of terms and expectations arose by the movement of May 1968.

To determine new fascism, one needs to establish the correspondences between the aesthetics of violence, inherent to classical fascism and new terms, that reappears in Kubrick’s film under the guise of the street gangs’ spontaneity, whose actions are not so far from the *Reichskristallnacht* (1938), and the coming true of the imaginary, under mixed signs of immediacy and of travesty actions, interacts as the newest counterpart of violence. Such are highly current and narcissistic issues.

So, *Clockwork Orange* works as a laboratory for Kubrick. What is synthesized in his “political-science-fiction”? The after-effects of the defeat of the 1968 political revolution. The plunder taken by capital was the *Welfare State* dismantling and henceforth the recycled State: a criminal organization in symbiosis with the media, at the service of the absolutism of the market.

**Keywords:** old and new fascisms; youth and “biopouvoir”; *Welfare State*; deregulation; criminal State.