

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

*Rosângela Fachel de Medeiros*

*CRASH*, ROMANCE E FILME, EXPRESSÃO MÁXIMA DA REPRESENTAÇÃO DO  
DESASTRE AUTOMOBILÍSTICO EM MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Porto Alegre

2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

*Rosângela Fachel de Medeiros*

*CRASH*, ROMANCE E FILME, EXPRESSÃO MÁXIMA DA REPRESENTAÇÃO DO  
DESASTRE AUTOMOBILÍSTICO EM MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande Sul. Para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira

Porto Alegre

2002

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira, orientador atencioso e incansável, por toda a paciência, encorajamento e, principalmente, pelo bom humor.

À Professora Dr<sup>a</sup> Patrícia Lessa Flores da Cunha que conduziu os primeiros passos comparatistas que viriam a gerar este trabalho.

A minha família, ao amor incondicional de minha mãe e à colaboração inestimável de minhas irmãs, Rosemere e Rosana, e de meu irmão, Ronaldo.

Ao amigo, Luis Francisco Wasilewski, pelo incentivo, apoio e colaboração carinhosa.

As minhas amigas, Letícia Carello, Annelise e Alessandra Ferreira, Constança Ritter, Mari Lucie Loreto, Caroline Chang e Aline Ramires que, de maneiras diversas, acompanharam e incentivaram este percurso.

À CAPES, pela concessão da bolsa que possibilitou a realização deste trabalho.

## RESUMO

Utilizando a teoria do polissistema literário de Itamar Even-Zohar, as concepções psicanalíticas de Sigmund Freud e de Erich Fromm, como também posições defendidas por teóricos tais como Roland Barthes, Christian Metz, Julia Kristeva e pelos líderes do movimento Futurista Italiano, entre outros, o presente trabalho analisa duas obras: *Crash*, romance de J. G. Ballard e *Crash*, filme de David Cronenberg. O objetivo não é de contrapô-las. Ao contrário, muitas vezes elas serão tratadas como se fossem partes de uma mesma obra, servindo assim uma para expandir a outra. Em relação ao filme, é destacada a forma como Cronenberg assume a autoria de *Crash* e como o filme rompe os limites do polissistema cinematográfico.

É questão central deste trabalho a representação do desastre automobilístico, bem como dos elementos a ele associados, em *Crash*, romance e filme, especialmente sua reconstituição, bem como o acidente sendo encarado como uma maneira de concretizar o desejo de cometer suicídio e as conseqüências no corpo humano causadas por esse tipo de evento. Para expandir essa análise, aborda-se ainda a maneira como esse repertório é apresentado em outras formas de manifestação artística, fato do qual resulta um diálogo entre cada uma delas e *Crash*.

## ABSTRACT

Making use of Itamar Even-Zohar's theory of the literary polysystem, the psychoanalytical ideas expressed by Sigmund Freud and Erich Fromm, as well as point of view expressed by theorists such as Roland Barthes, Christian Metz, and Julia Kristeva, and the leaders of the Italian Futurist movement, among others, this thesis has as its basic aim to analyse two works: *Crash*, a novel by J. G. Ballard, and *Crash*, the film by David Cronenberg. The intention here is not to oppose them. On the contrary, in many cases they are to be considered as if they were parts of the same work, each one contributing to expand the other. Concerning the film, special attention is paid to the way Cronenberg takes hold of the authorship of *Crash* and how the movie breaks through the limits of the cinematographic polysystem.

The focus of this thesis is centred upon the representation of automobile disasters as well related elements in *Crash*, novel and film, especially their reproduction, as well as the accident regarded as a means to commit suicide, and the consequences upon the human body caused by the violence of such events. In order to expand this analysis, the presence of the automobile accident in other forms of artistic expression is examined, a fact which will lead to a dialogue between each one of them and *Crash*.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	10
<b>1. Cinema e Literatura</b>	15
1.1 Teoria do polissistema	15
1.2 Cinema e literatura – confluências e distanciamentos	24
1.3 A linguagem cinematográfica	26
1.4 O polissistema cinematográfico	27
1.5 <i>Crash</i> – do romance ao filme	32
1.6 <i>Crash</i> – o filme reconstrói o romance	33
1.7 David Cronenberg – autor de <i>Crash</i>	38
<b>2. <i>Crash</i> – prazeres nem tão estranhos</b>	53
2.1 A controvérsia <i>Crash</i>	57
2.2 <i>Crash</i> e a pornografia – diálogos possíveis	61
2.2.1 As cenas de sexo em <i>Crash</i>	67
2.3 O ver e o mostrar – a importância da orientação visual em <i>Crash</i>	84
2.3.1 Ver e mostrar através do espelho – o espelho como prótese do olhar	89
2.3.2 Os espelhos e o duplo	95
2.3.3 Ver e mostrar através da fotografia	103
2.3.4 A fotografia como prótese da memória	115
2.3.5 O tempo fotográfico do desastre automobilístico	119
<b>3. O desastre automobilístico</b>	121

3.1 A representação do desastre automobilístico em <i>Crash</i>	125
3.1.1 A reconstituição do desastre automobilístico	133
3.1.2 O suicídio na auto-estrada – a morte de Vaughan	146
3.1.2.1 O “Projeto” – trajetória do destino	154
3.1.3 O corpo transformado pelo desastre automobilístico	168
3.1.3.1 O corpo desumanizado	191
<b>4. A recorrência da representação do desastre automobilístico</b>	<b>211</b>
4.1 O Futurismo Italiano	203
4.2 A Pop Arte	225
4.3 A representação do desastre automobilístico no cinema – o diálogo entre <i>Crash</i> e outras produções cinematográficas	255
<b>Conclusão</b>	<b>287</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>297</b>
<b>Filmografia</b>	<b>308</b>

## INTRODUÇÃO

Os primeiros questionamentos que viriam a originar o presente trabalho surgiram da experiência instigante e perturbadora de assistir ao filme *Crash: estranhos prazeres (Crash)*<sup>1</sup> – 1996, de David Cronenberg, interpretação (adaptação) do romance homônimo de J. G. Ballard, escrito em 1973. Tais questionamentos foram ainda mais estimulados pela controversa reação que o filme suscitou: desagradável para alguns, obra de arte para outros. A leitura do romance foi então o passo seguinte e decisivo na construção da série de conjecturas que são tratadas no decorrer deste trabalho. Assim sendo, constituem o *corpus* central dessa análise as duas obras, o romance de Ballard e o filme de Cronenberg, ambas manifestações que não estão acomodadas ao cânone central de seus respectivos polissistemas, literário e cinematográfico.

Para a realização dessa análise adotou-se como aporte teórico a teoria do polissistema, elaborada por Itamar Even-Zohar, uma vez que ela permite ao pesquisador analisar as relações existentes entre polissistemas distintos, no caso, o literário e o cinematográfico, investigando a maneira como estes se correlacionam dentro de um polissistema mais amplo, o da cultura. Essa teoria possibilita ainda a análise das relações existentes entre os sistemas que compõem cada um dos polissistemas. Ponto fundamental da teoria de Even-Zohar é a possibilidade que ela dá ao pesquisador de trabalhar em grau de igualdade com manifestações canônicas e não-canônicas, pertencentes a sistemas centrais ou periféricos.

O estudo da teoria proposta por Even-Zohar gerou a idéia de que suas formulações acerca do polissistema, apesar de terem nascido do contexto literário, podem ser expandidas para a compreensão do universo cinematográfico. Dessa forma, realiza-se aqui a transferência de suas propostas para serem aplicadas ao contexto do universo da produção para a tela. A partir da idéia de um polissistema cinematográfico pode-se realizar a aproximação entre as afirmações de Christian Metz e as de Even-Zohar, principalmente em relação à classificação utilizada pelo primeiro de “grupos de filmes” e “classes de filmes”.

Ao tratar-se de uma análise que tem em seu cerne duas obras produzidas em linguagens diferentes, busca-se demonstrar a forma como cada uma delas repercute sobre a outra, instaurando assim um diálogo que inaugura possibilidades de resignificação para

---

<sup>1</sup> Durante esse trabalho tanto o filme quanto o livro serão referidos por seu título original.



ambas. Contudo, a atenção deste trabalho incide mais intensamente na maneira como o filme, mesmo sendo a interpretação (adaptação) de um romance para a linguagem cinematográfica, constitui-se enquanto obra única e independente. Analisa-se então a forma como Cronenberg assume a autoria de *Crash* através do jogo entre leitura e escrita que constitui essa passagem. Para tanto, faz-se necessário desvelar algumas das diferenças e similaridades encontradas entre as linguagens literária e cinematográfica e, principalmente, destacar alguns pontos cruciais desta última. Ainda com tal intuito apresenta-se a relação da obra de Cronenberg com a tradição do chamado *cinema de autor*, bem como a maneira como seus filmes e, especificamente, *Crash* podem ser compreendidos a partir da idéia de um polissistema cinematográfico. Apesar disso, durante o decorrer dessa análise romance e filme são de modo geral tomados como se fossem uma obra única, mas salientando-se sempre os aspectos que eventualmente venham provocar distanciamento entre elas.

Um dos aspectos mais controversos a respeito de *Crash* diz respeito às cenas sexuais, à forma de sexualidade que apresenta, bem como a maneira como essa sexualidade é vivida pelas personagens. Sendo assim, examina-se a maneira como as cenas sexuais são apresentadas, investigando o diálogo de *Crash* com outras tradições artísticas que se constituem a partir da representação de atos sexuais, principalmente a pornográfica, à qual tanto o romance como o filme são constantemente associados. Investiga-se também a maneira como a representação da sexualidade apresentada em *Crash* pode ou não ser enquadrada dentro dessas tradições, a saber: a pornográfica, a obscena e a erótica. Com tal intuito são analisados alguns dos episódios sexuais apresentados em *Crash*, não apenas em relação ao seu conteúdo (ou seja, ao tipo de sexualidade que é exposta em cada um deles), mas igualmente a partir da maneira como são construídos em cada uma das linguagens, literária e fílmica. Dar-se-á especial atenção a aspectos que são recorrentemente discutidos, como a questão da violência sexual, bem como a de uma sexualidade com orientação sadomasoquista. Com certeza, um aspecto marcante que contribui para essas classificações é a forma como as personagens associam o prazer sexual (orgasmo) aos desastres.

A partir da análise da representação da sexualidade em *Crash* desvelou-se outro aspecto fundamental à sua configuração narrativa, a importância da orientação visual, ou seja, o forte apelo *voyeur* apresentado tanto no romance como no filme. Analisa-se então a maneira como o que é visto e o que é mostrado constituem pontos fundamentais da narrativa, principalmente em relação à sexualidade das personagens. Para tanto, é destacada a forma como os espelhos e as fotografias, mediadores do olhar humano, funcionam em ambas as narrativas.

Quanto aos espelhos, analisa-se a forma como funcionam enquanto prótese do olhar, principalmente em relação ao espelho retrovisor, que é fundamental para o jogo de inter-relação das personagens. E também a maneira como ele, de forma geral, está associado à configuração do duplo e como isso se dá em *Crash*. Em relação à fotografia, analisa-se o posicionamento das personagens em relação às práticas das quais ela pode ser objeto, conforme definidas por Barthes: *Operador*, *Spectrum* e *Spectador*. Por outro lado, apresenta-se o potencial da fotografia enquanto prótese da memória e investiga-se como isso se constitui em *Crash*.

Este trabalho aprofunda-se na representação do desastre automobilístico, que é o elemento fundamental de *Crash*. Com esse objetivo, investiga-se a maneira como tal tipo de acidente, bem como os elementos a ele associados são retratados em *Crash*, tanto no filme como no romance e ainda em outros modos de manifestação artística. Para essa análise foram cruciais as colocações de Edmund Burke acerca da natureza do *sublime*, através da quais buscou-se responder questões essenciais: O que há de fascinante no espetáculo de destruição e sangue das ferragens contorcidas que é freqüentemente oferecido em ruas, avenidas e auto-estradas? Qual a natureza *sublime* desse fascínio?

Se tais eventos são corriqueiros na vida cotidiana e constantemente representados, por exemplo, no cinema, qual a razão de sua representação em *Crash* ter causado tanto estranhamento? No intuito de discorrer sobre tais questões, a investigação centra-se no exame de como se dá a representação do desastre automobilístico no romance e no filme. São investigadas então especificamente duas situações singulares apresentadas em *Crash*: a reconstituição de desastres envolvendo pessoas famosas e o suicídio realizado através de acidentes automobilísticos.

Apesar da reconstituição do desastre fatal de James Dean, bem como do de Jayne Mansfield ocorrerem apenas no filme de Cronenberg, será investigada a maneira como tais episódios nascem do material presente no romance. Centrando-se no episódio da reconstituição da morte de James Dean, examina-se a maneira como essa morte exerce fascínio sobre as pessoas e a forma como ela, ocorrida ao volante de um carro de corrida, veio resignificar a cinematografia do jovem ator, principalmente em relação ao filme *Juventude Transviada (Rebel without a Cause)* – 1955, de Nicholas Ray. Ainda em relação aos desastres automobilísticos envolvendo pessoas famosas investiga-se a forma como, apenas no romance, a imagem da atriz Elizabeth Taylor (por quem uma das personagens de *Crash* tem fascínio e obsessão) é associada a essa idéia.

Busca-se também analisar a maneira como determinados desastres cujas vítimas fatais foram celebridades, tais como Albert Camus, James Dean e Jayne Mansfield, parecem para Ballard terem sido tecidos por uma trajetória do destino que os entrelaça. Na composição desse panteão de mortes ilustres que envolvem o automóvel, o escritor insere ainda o assassinato do presidente norte-americano John F. Kennedy, episódio que é visto como se fora também um desastre automobilístico.

Analisa-se ainda a possibilidade que os acidentes automobilísticos têm de servir à intenção suicida consciente ou inconscientemente. Examina-se então a forma como o desejo consciente de suicídio, concretizado através de um “acidente” automobilístico em *Crash*, dialoga com a tradição artística. E a possibilidade de haver um desejo inconsciente de suicídio por trás de acidentes automobilísticos é levantada a partir das colocações de Sigmund Freud acerca da psicopatologia da vida cotidiana.

Outro aspecto importante a respeito dos desastres automobilísticos apresentados em *Crash* é a maneira como tais eventos agem sobre o corpo das vítimas. A apresentação de corpos macerados pela interferência da tecnologia mediada pelo automóvel é um ponto nevrálgico em *Crash*. Contudo, muitos dos leitores/espectadores sentiram-se desconfortáveis em relação a tais imagens, bem como à maneira como esses corpos são percebidos e recebidos pelas personagens. No intuito de examinar essa representação, bem como a razão do incômodo que gerou em algumas pessoas, são evocadas várias manifestações artísticas, pertencentes a momentos diversos da produção cultural, nas quais o corpo (mutilado – híbrido – fragmentado – macerado) é apresentado. A recorrência, bem como a importância dessa representação nas manifestações artísticas é corroborada pelas afirmações de Mikhail Bakhtin sobre o *corpo grotesco* e também pela noção de *abjeto* proposta por Julia Kristeva. A partir das propostas de Bakhtin e de Kristeva investiga-se a combinação de aversão e fascínio que o corpo liberto da representação clássica canonizada (de um corpo íntegro, liso e fechado) exerce sobre as pessoas, procurando através disso identificar a maneira como a representação do corpo em *Crash* insere-se na tradição da representação do corpo grotesco e abjeto.

Ainda na tentativa de elucidar a representação do desastre automobilístico em *Crash* e a maneira como tal representação se consolida em uma tradição artística, buscar-se-á analisar as interferências existentes entre os estratos do polissistema cultural em relação ao repertório (representação de desastres automobilísticos). Investigar-se-á assim o desastre automobilístico enquanto repertório recorrente em manifestações artísticas, centrando-se especificamente em duas tendências da história da arte, o Futurismo italiano e a Pop Arte, que tiveram no automóvel e na representação do desastre automobilístico elementos recorrentes de inspiração

e de questionamento para seus artistas. Com tal intuito, ambas essas tendências artísticas são apresentadas, centrando-se a atenção sobre aspectos referentes ao desastre automobilístico e investigando-se assim a maneira como as obras de artistas como Marinetti, mentor do Futurismo, e Andy Warhol, mestre da Pop Arte, dialogam com *Crash* e também entre si. Analisa-se ainda em relação à Pop Arte, mais diretamente em relação à obra de Andy Warhol, a maneira como é tratada a questão da “fama” e das celebridades, assunto também apresentado em *Crash*, investigando-se assim a confluência e o distanciamento existente entre essas formas diversas de manifestação artística.

Especificamente a respeito da forma como tem sido apresentado o desastre automobilístico no cinema, bem como em relação à maneira como essas representações repercutem sobre o filme de Cronenberg, são analisadas algumas obras cinematográficas que, assim como *Crash*, têm no acidente um ponto fundamental da narrativa. As obras analisadas são: *Acidente estranho (Accident)* – 1965, de Joseph Losey; *Weekend à francesa (Week-end)* – 1967, de Jean-Luc Godard; *As aventuras de M. Hulot no tráfego muito louco (Trafic)* – 1971, de Jacques Tati; *A liberdade é azul (Trois Couleurs: Bleu)* – 1993, de Krzysztof Kieslowski; *O doce amanhã (The Sweet Hereafter)* – 1997, de Atom Egoyan; *Inverno quente (Wintersleepers)* – 1997, de Tom Tykwer e *Amores brutos (Amores perros)* – 2000, de Alejandro González Iñárritu. Realiza-se então o exame individual de cada um dos filmes, investigando a maneira como é realizada a representação do desastre automobilístico e a forma como tal evento articula-se dentro da respectiva narrativa. Através dessa análise apresentam-se pontos de confluência e de distanciamento entre essas obras, bem como o diálogo existente entre elas e *Crash*.

A grande, central e recorrente questão que permeia todo o trabalho é tentar desvelar os motivos do estranhamento gerado por *Crash*. Este trabalho não se dispõe, porém, a encontrar respostas absolutas, sendo sua motivação principal justamente o desejo de provocar ainda mais o leitor/espectador, convidando-o a embrenhar-se por questões controversas sem a intenção de resolvê-las definitivamente, mas apenas propondo caminhos possíveis.

# 1. CINEMA E LITERATURA

## 1.1 A teoria do polissistema

A teoria do polissistema articula-se a partir de um jogo de intertextualidade crítica através do qual Itamar Even-Zohar busca redefinir o conceito de sistema literário, propondo ampliar seu campo de ação e de interação. Even-Zohar parte das modificações sofridas pelo conceito de literatura entre os estudos dos Formalistas Russos. Recordando o conceito de Sistema Literário elaborado por Tynianov e sua justa expansão realizada por Boris Ejxenbaum, bem como o famoso esquema da comunicação elaborado por Jakobson, Even-Zohar constrói a intrincada rede de relações que ele denomina polissistema, “sistema dos sistemas”.

Tynianov, a quem Even-Zohar considera o verdadeiro pai do enfoque sistêmico, foi um dos primeiros a pensar a literatura através de uma concepção sistêmica. Sua concepção de sistema literário concentra-se no texto e nos fenômenos estreitamente a ele ligado. Outras atividades também envolvidas com os diversos fatores da produção de textos são relacionadas por ele apenas de maneira implícita:

Así, hechos “más remotos” como el conjunto de actividades relacionadas con los diversos factores de la producción de textos están ligados con la idea sistémica sólo de manera implícita (aunque estén ampliamente discutidos en sus escritos). Sería correcto mantener que Tynjanov “concibe la literatura” como un “sistema” perteneciente a la totalidad de la producción y consumo literarios (cualquiera que sea la naturaleza de éstos) sólo como interpretación extendida (y adecuada, creo) de su obra, no como cita directa de éste.<sup>1</sup>

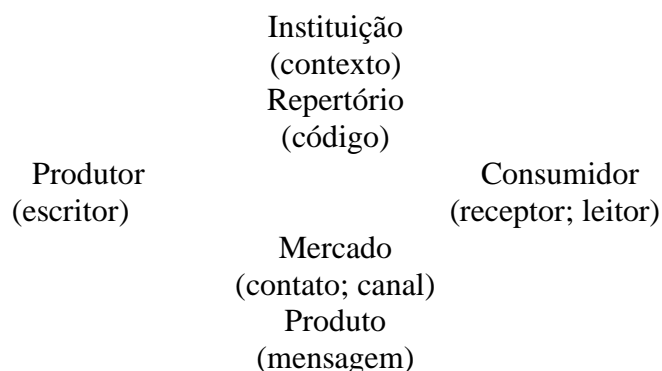
Even-Zohar reconhece uma postura mais clara, ainda que não completamente explícita, nas colocações de Boris Ejxenbaum, outro Formalista Russo, que concebe a “literatura” claramente em termos funcionais. Para Ejxenbaum a literatura não é apenas um conjunto de textos, mas sim a totalidade, ou melhor, a rede de atividades envolvidas na produção literária. A partir dos pressupostos de Tynianov, ele expande a discussão acerca do ‘produto’ literário, assumindo um enfoque que busca analisá-lo e descrevê-lo a partir da intrincada rede de relações que o condiciona. Apesar de Tynianov já haver referido a condição tanto autônoma quanto heterônoma da literatura, ele não se deteve suficientemente à

---

<sup>1</sup> EVEN-ZOHAR, Itamar. *El “Sistema literario”*. <http://www.tau.ac.il/~itamarez>.

importância da relação da literatura com outros sistemas. É neste ponto que Even-Zohar reconhece o desenvolvimento da questão por parte de Eijxenbaum, que considera a literatura como um agregado de atividades, que em termos de relações sistêmicas se comportam como um todo, ainda que cada atividade separada dentre elas (ou qualquer parte delas) possa participar ao mesmo tempo de algum outro e ser regida nele por leis diferentes e estar correlacionada com diferentes fatores. Desta forma, são as leis do sistema específico as que explicam a natureza de sua natureza e seu comportamento.

Fundamental para a compreensão da teoria do polissistema de Even-Zohar é o esquema elaborado pelo teórico para representar os fatores que o constituem. Para organizá-lo ele toma emprestado o esquema da comunicação e da linguagem elaborado por Jakobson, adaptando-o ao universo literário:



Não há uma correspondência unívoca entre as noções de Jakobson e as substituições realizadas por Even-Zohar. Para uma melhor compreensão de sua proposta é interessante realizar uma sucinta definição de cada um dos elementos.

Produtor e produtores: Even-Zohar não utiliza o termo “escritor”, por achar que esse suscita imagens muito específicas. O poder e o *status* do produtor variam conforme a época e os valores culturais então em voga. Assim, um produtor está vinculado a um discurso de poder moldado segundo um certo repertório aceitável e legitimado. Os produtores não estão confinados a um único papel na rede literária, mas podem, e muitas vezes são empurrados para isso, participar em um conjunto de atividades que, em certos aspectos, podem ser completamente incompatíveis entre si.

Consumidor e consumidores: Da mesma forma que não utiliza o termo “escritor”, Even-Zohar não considera que o termo “leitor” concentre a infinidade de indivíduos atingidos pela produção literária. Ele destaca a existência de consumidores diretos e indiretos. Os consumidores de literatura (bem como os consumidores de música, teatro, cinema...)

consomem a função sócio-cultural dos atos implicados nas atividades em questão. Consumidores diretos são aquelas pessoas voluntária e deliberadamente interessadas em atividades literárias. Consumidores indiretos são todos os membros de qualquer comunidade que consomem fragmentos literários, digeridos e transmitidos por vários agentes culturais e integrados no discurso direto.

**Instituição:** Consiste no agregado de fatores implicados na manutenção da literatura como atividade sócio-cultural, regendo as normas que prevalecem no sistema, sancionando umas e rechaçando outras, bem como determinando também quem e que produtos serão lembrados por uma comunidade durante um largo período de tempo. A instituição inclui ao menos parte dos produtores: críticos, editoras, periódicos, grupos de escritores, meios de comunicação...

**Mercado:** Comporta o conjunto dos fatores implicados na compra e venda de produtos literários e na promoção de tipos de consumo. E inclui não apenas instituições abertas ao intercâmbio de mercadorias, tais como livrarias, clubes do livro ou bibliotecas, mas também todos os fatores que participam de intercâmbios simbólicos.

**Repertório:** Conjunto de regras e materiais, conhecimentos compartilhados, que regem tanto a confecção como o uso e o entendimento de qualquer produto literário. Agregado de regras e unidades através das quais se produzem e entendem textos literários, podendo constituir-se como um conjunto de repertório específico para cada um de seus níveis variáveis. Um repertório pode ser o conhecimento compartilhado necessário tanto para produzir e entender um texto quanto para produzir e entender vários outros produtos do sistema literário.

**Estrutura do repertório:** pode ser definida em três níveis distintos.

\* Nível dos elementos individuais: elementos simples díspares, como morfemas e lexemas.

\* Nível dos sintagmas: inclui quaisquer combinações (expressões ligadas a modismos) até o nível da oração.

\* Nível dos modelos: segundo o teórico a idéia de modelo não é nova e tem sido usada por escritores e artistas desde a antiguidade. Contudo, o conceito começou a ser evitado a partir do Romantismo. Mesmo assim permanece recorrente, de maneira elíptica e indireta, através dos estudos literários, mediante conceitos como gênero e estilo. A noção de modelo inclui sempre alguma classe de pré-conhecimento, seja por parte do produtor ou do consumidor.

Produto: Qualquer conjunto de signos realizados ou realizáveis, isto é, com a inclusão de um comportamento dado. Even-Zohar questiona a unanimidade do texto como produto evidente e, em muitas concepções, único da literatura. Para ele, o texto já não é o único, nem necessariamente o mais importante produto literário.

Como se pode ver, o “sistema literário” compreende, como internos, mais do que como externos, todos os fatores implicados no conjunto de atividades para as quais a designação “literária” possa ser aplicada com maior conveniência que qualquer outra. E, apesar de expor uma relação de interdependência entre seus fatores, não estabelece qualquer escala hierárquica de importância entre eles. Conforme Even-Zohar:

Un CONSUMIDOR puede “consumir” un PRODUCTO producido por un PRODUCTOR, pero para que se genere el “producto” (el “texto”, por ejemplo), debe existir un REPERTORIO común, cuya posibilidad de uso está determinada por una cierta INSTITUCIÓN. Debe existir un MERCADO en que este bien pueda transmitirse.<sup>2</sup>

Através da teoria do polissistema Even-Zohar redefine a idéia de “sistema literário”. Para isso o teórico contrapõe o que ele chama de “teoria de sistemas estáticos” (correspondente à idéia de sistema) e “teoria de sistemas dinâmicos” (correspondente à idéia de polissistema).

A idéia de “sistema” dentro do contexto de um polissistema supõe o comprometimento com as noções instauradas pelo funcionalismo dinâmico, ou seja, a necessidade de “levar em consideração um contexto mais amplo que o exclusivamente literário”.<sup>3</sup> O polissistema está então inserido no campo da ciência da literatura:

A maior tarefa da ciência da literatura não é interpretar textos ou escritores ou qualquer outra coisa que representam, num período ou outro, o núcleo da matéria discutida, mas formular leis adequadas, como hipóteses temporárias e não verdades eternas, para a compreensão do fenômeno literário num determinado tempo e espaço.<sup>4</sup>

Deve-se ressaltar que o conceito de “literatura”, dentro da teoria do polissistema, abarca a totalidade de atividades inerentes ao sistema literário, ou seja, todas as atividades as quais o termo literário possa ser aplicado: “a natureza da crítica literária e universitária, as regras do jogo da instituição literária, as relações entre política, religião e outras atividades dentro da produção cultural e literária”.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Id., *ibid.*

<sup>3</sup> NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 105.

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p. 105.

<sup>5</sup> Id., *ibid.*, p. 110.



Desta forma, para a teoria do polissistema a expressão “sistema literário” representa uma rede de relações hipotetizadas entre uma certa quantidade de atividades chamadas “literárias”, e conseqüentemente essas próprias atividades observadas através desta rede. Ou ainda, “el complejo de actividades – o cualquier parte de él – para el que pueden proponer-se teóricamente relaciones sistémicas que apoyen la opción de considerarlas “literarias”.<sup>6</sup> Através da perspectiva do polissistema, salienta-se a importância das relações que operam para e no sistema, uma vez que sem elas ele não existe.

O termo polissistema forjado por Even-Zohar é mais que uma convenção terminológica, seu propósito é tornar explícita a concepção de sistema como algo dinâmico e heterogêneo, oposto assim ao enfoque “sincronístico”, enfatizando a multiplicidade de intersecções e uma maior complexidade na estrutura que ele implica. Desta forma, o polissistema deve ser compreendido como um todo multiplamente estratificado em sistemas, que se estabelece a partir de oposições entre eles. Tais oposições constituem-se através de instâncias hierarquizadas de centro (canônico) e periferia (não-canônico). Conforme já fora proposto por Tynianov, é devido à permanente tensão entre os vários estratos que se gera o sincronismo dinâmico do sistema, enquanto que a ocorrência da vitória de um sobre outro representa a mudança no eixo diacrônico. O que a teoria de Even-Zohar propõe é que não se pense apenas em termos de um centro e uma periferia, mas que várias posições dentro do polissistema constituem hipóteses: “Um movimento pode ocorrer por meio da transferência de um centro elemento da periferia de um sistema para a periferia de outro adjacente dentro do mesmo polissistema e, então, pode ou não transferir-se para o centro do último”.<sup>7</sup>

Contudo, não há propriedade alguma relacionável ao polissistema que não possa, como tal, relacionar-se ao sistema. Desde que se reconheça como sistema tanto a idéia de um conjunto de relações fechadas, em que os membros recebem seu valor de suas respectivas oposições, como também a estrutura aberta que consiste em várias redes de relações desse tipo, então o termo “sistema” torna-se apropriado e completamente suficiente. O único problema, conforme Even-Zohar, é que termos estabelecidos tendem a reter as noções antigas. Desta forma, faz-se necessária a criação de novos termos para ressaltar os novos conceitos, mesmo que, a princípio, os termos antigos possam ser considerados suficientes.

A hipótese do polissistema está concebida para dar conta da heterogeneidade da cultura, abrangendo objetos que até então eram deixados de lado, rechaçando critérios de juízo de valor para a seleção *a priori* dos objetos de estudo. O que para Even-Zohar deve ser

---

<sup>6</sup> EVEN-ZOHAR, El “sistema Literário”.

<sup>7</sup> NITRINI, op. cit., p. 106.

salientado principalmente nos estudos literários, onde é comum a confusão entre crítica e pesquisa. Desta forma, a literatura para crianças não pode ser considerada um fenômeno *sui generis*; a literatura traduzida está conectada à literatura original; a produção literária de massa (*thrillers*, novelas sentimentais,...) não pode ser rechaçada simplesmente como “não-literária” para evitar reconhecer sua dependência mútua com a literatura canônica. Ou seja, um dos aspectos mais fortes da teoria do polissistema é explicitar a relação dialética entre as categorias “canônico” e “não-canônico”.

Para analisar a relação existente entre os estratos canonizados frente aos não-canonizados, Even-Zohar faz uma breve retomada destes. Canonizadas são aquelas normas e obras literárias (tanto modelos como textos) que nos círculos dominantes de uma cultura são aceitas como legítimas e cujos produtos mais sobressalentes são preservados pela comunidade para formarem parte de sua herança histórica. Ou seja, a classificação de uma obra ou repertório como canônica é o resultado de um ato (atividade) exercido sobre ela, não uma característica intrínseca à sua natureza:

No hay nada en el repertorio mismo capaz de determinar qué sección de él puede ser (o volverse) canonizada o no (...) el status de cualquier repertorio literario está determinado por las relaciones que existen en el polissistema. Obviamente un repertorio canonizado es apoyado por élites conservadoras o innovadoras y, consecuentemente, está limitado por pautas culturales que rigen el comportamiento de aquellas. Si la élite reclama sofisticación y excentricidad (o lo contrario, conformismo) para satisfacer su gusto y controlar el centro del sistema cultural, el repertorio canonizado se adherirá a estos rasgos tan firmemente como le sea posible.<sup>8</sup>

Não-canonizados, pelo contrário, são aquelas normas e textos que os círculos dominantes rechaçam como ilegítimos e cujos produtos, de forma geral, são esquecidos a curto prazo, a não ser que seu *status* mude.<sup>9</sup>

Conforme Even-Zohar, as tensões entre cultura canonizada e não-canonizada são universais, mesmo que seja difícil observar e analisar o papel das tensões dinâmicas que operam na cultura para sua efetiva perpetuação. Os sistemas culturais necessitam de um equilíbrio regulador, que se manifesta através das oposições entre seus estratos. Desta forma, os repertórios canonizados de um sistema qualquer, muito provavelmente se estagnariam passado algum tempo, não fosse a competição dos rivais não-canonizados, que a todo o momento ameaçam substituí-los. Esta constante pressão faz com que os repertórios canonizados não possam permanecer inalterados, garantindo assim a evolução do sistema.

<sup>8</sup> EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoria del Polissistema*. <http://www.tau.ac.il/~itamarez>.

<sup>9</sup> Id., *ibid.*.

Sem a estimulação de uma forte “sub-cultura”, qualquer atividade canonizada tende a fossilizar-se gradualmente. Pode-se dizer então que o centro de um polissistema corresponde ao mais prestigioso repertório canônico.

Even-Zohar salienta que o polissistema não deve ser pensado em termos de um só centro e uma só periferia, uma vez que teoricamente supõe várias destas posições. Podendo mesmo acontecer um movimento, por exemplo, em que certa unidade se transfira da periferia de um sistema, para a periferia de um sistema adjacente dentro do mesmo polissistema. E nesse caso pode continuar movendo-se, ou não, até o centro deste. As relações existentes dentro de um polissistema não dão conta apenas de processos do polissistema, mas igualmente de procedimentos no nível do repertório.

É no repertório que a canonicidade se manifesta com maior concreção. Um repertório pode ser canonizado ou não e pertencer a um sistema central ou periférico. Quando um sistema central é sede de repertórios canonizados pode-se falar então de sistemas canonizados frente a sistemas não-canonizados. Não existe uma condição intrínseca ao repertório que determine a sua canonização ou não, são as relações existentes no polissistema que determinam o seu *status*. São as elites culturais (conservadoras ou inovadoras) através de suas pautas culturais (sofisticação e excentricidade ou simplicidade e conformismo) que determinam a eleição do repertório canonizado.

Segundo Even-Zohar, é possível estabelecer-se uma distinção em termos da canonicidade. De um lado, a canonicidade estática, que se refere ao nível dos textos, quando um deles, como produto concluído, é inserido em um conjunto de textos canonizados que a literatura (cultura) deseja conservar. Pelo outro lado, a canonicidade dinâmica dos modelos quando um certo modelo literário se estabelece como princípio em um sistema por meio do repertório deste.

É diferente introduzir um texto no cânone literário de introduzi-lo através de seu modelo em um repertório. É a canonicidade dinâmica que efetivamente gera o cânone, que deste modo ascende à categoria de grupo de sobreviventes das lutas de canonização, provavelmente os mais óbvios produtos de certos modelos estabelecidos com êxito. Contudo, se fica claro que um sistema funciona melhor com um cânone do que sem ele, é o cânone estático que fornece a condição primária para que um sistema seja reconhecido como atividade distinta na cultura.

Partindo do pressuposto de que a canonicidade se manifesta de maneira mais concreta no repertório, Even-Zohar esclarece que o estabelecimento de um repertório canônico acontece através da tensão entre modelos “primários” (inovadores) e “secundários”

(conservadores). “La oposición primario frente a secundario es la de innovación frente a conservadurismo en el repertorio”.<sup>10</sup>

A re-estruturação de um repertório ocorre através da introdução de um modelo inovador (a que Even-Zohar denomina “primário”). Contudo, uma vez no centro do sistema canonizado, perpetuando-se por algum tempo, um modelo “primário” não tarda muito a tornar-se “secundário”. O modelo “secundário” representa então um repertório (e sistema) conservador, cujos produtos são extremamente previsíveis e qualquer desvio é considerado escandaloso. Desta forma, quando ocorre a inserção de um modelo inovador (primário) a um repertório e sistema conservador (secundário) há uma menor previsibilidade de seus produtos. O embate entre as posições primárias e secundárias é decisivo para a evolução de um sistema, a mudança ocorre quando um modelo primário se torna dominante em um repertório e conseqüentemente em um polissistema. Contudo, sua perpetuação representa uma nova estabilização e o estabelecimento de um novo conservadorismo. O processo de “secundarização” do modelo primário, que é inevitável, envolve geralmente sua simplificação.

Os princípios e as propriedades que regem as intra-relações do polissistema podem ser igualmente projetados para as suas inter-relações. Se cada polissistema é por premissa componente de um polissistema maior, o da cultura ao qual está subordinado, conseqüentemente ele correlaciona-se com este todo maior e seus outros componentes. As intrincadas correlações entre os sistemas culturais podem ser observadas através de seus intercâmbios mútuos, que ocorrem de modo oblíquo, isto é, por meio de mecanismos de transmissão e através das periferias.

No caso das correlações entre sistemas controlados por comunidades distintas, Even-Zohar considera válidas as mesmas regras. Se um agregado de fenômenos operando em certa comunidade pode ser concebido como um sistema que forma parte de um polissistema maior, o qual, por sua vez, é um componente de um polissistema ainda mais amplo, o da cultura, assim também este último pode ser concebido como um componente de um megapolissistema, que controla e organiza várias comunidades. Deve-se ter sempre em mente porém que os limites que separam sistemas adjacentes se deslocam continuamente, não somente dentro dos sistemas, mas também entre eles. Da mesma forma, as noções em si de “dentro” e “fora” não podem ser consideradas como estáticas.

---

<sup>10</sup> Id., *ibid.*

O objetivo principal da teoria do polissistema é investigar as condições particulares em que uma literatura pode interferir em outra, como o resultado pelo qual certas propriedades são transferidas de um polissistema a outro. Se se aceita a hipótese de que seja provável que propriedades periféricas penetrem no centro de um polissistema, uma vez que a capacidade do centro (de seu repertório) para cumprir certas funções está debilitada, então não há sentido em negar que esse mesmo princípio opere também no nível inter-sistêmico.

A partir de suas reflexões acerca das interferências, Even-Zohar formula várias leis com as quais não pretende esgotar a questão mas sim apontar possíveis caminhos, preocupando-se em destacar os princípios da interferência.

Primeiro e fundamentalmente ele afirma que literaturas nunca existirão em estado de não interferência, ou seja, que não há uma única literatura no mundo que tenha emergido sem interferência de uma outra e que nenhuma poderia prosseguir sem sofrer em algum momento interferência.

Além disso, afirma que normalmente a literatura-fonte desconhece a literatura-alvo, ressaltando que as interferências são na maioria das vezes unilaterais, nas quais uma literatura A (fonte literária) serve de fonte de empréstimo direto ou indireto para uma literatura B (literatura alvo). Mas também esclarece que pode igualmente ocorrer uma interferência mútua, mesmo que mais significativamente em uma direção do que em outra.

Even-Zohar se preocupa ainda em ressaltar que as interferências entre comunidades geograficamente contíguas podem ocorrer em vários níveis e não ser necessariamente literárias. No caso de comunidades geograficamente afastadas, a interferência literária pode ocorrer sem qualquer outra espécie de interferência. Desta forma, fica clara a posição de que as interferências literárias participam de um amplo processo de interferências.

A respeito das condições para a emergência e a ocorrência de interferências, a primordial é que exista contato entre as literaturas. Se não houver resistência, mais cedo ou mais tarde haverá interferência. No entanto, mesmo que não haja um contato direto, a interferência pode ocorrer através da periferia dos sistemas e só muito tempo depois se manifestar na cultura oficial. Conforme Even-Zohar, outra condição fundamental é que o sistema tenha necessidade de itens dos quais não dispõe e, por esse motivo, recorra a outro sistema. A seleção das fontes literárias acontece por prestígio cultural ou por domínio, como no caso dos países colonizados.

Quanto aos processos e procedimentos de interferências, ele diz que as interferências podem ocorrer inicialmente limitadas a um estrato (ao centro ou à periferia) e depois se deslocarem para outros estratos, através de um processo interno do sistema alvo. Desta forma,

o repertório se desenvolve dentro da literatura-alvo, perdendo seu caráter de interferência direta. Ou seja, um repertório apropriado nem sempre mantém as funções que possuía na literatura-fonte, desempenhando então funções completamente diferentes. Para o teórico, a apropriação realizada pela literatura-alvo tende a ser simplificada, regularizada e esquematizada, mas o contrário também pode acontecer quando a literatura-alvo se apropria de modelos simplificados e a partir deles produz obras não-simplificadas, não-regularizadas, não-esquematizadas.

## 1.2 Cinema e literatura – confluência e distanciamento

Enquanto a literatura é por natureza composta apenas por palavras (ou outros símbolos tipográficos), o cinema, por sua vez, é composto por imagens e sons, muitos dos quais são as falas das personagens. Contudo, ambas as linguagens compartilham a essência narrativa. Conforme Metz, a narração é uma seqüência temporal, sendo em verdade duas vezes temporal: “há o tempo do narrado e o da narração.”<sup>11</sup> Essa essência dual da narrativa não apenas possibilita as distorções temporais (avanços, recuos, elipses), mas propicia a constatação de que uma das funções da narrativa é justamente realizar a transposição de um tempo para um outro tempo. É a partir disso, conforme ele destaca, que se estabelece a distinção entre a *narração* (transposição de um tempo para um outro tempo), a *descrição* (transposição de um espaço para um tempo) e a *imagem* (transposição de um espaço para outro espaço). Contudo, percebe-se que a *narração* e a *descrição*, ao possuírem como seu significante a temporalidade, se opõem à *imagem*, cujo significante é o instantâneo. Ou seja, apesar da *descrição* constituir-se enquanto oposição à *narração*, ela configura-se ao mesmo tempo como um dos fortes elementos dentro da narrativa. Conforme Metz, o momento descritivo dentro da narrativa denuncia-se imediatamente, pois é o único momento em que a “sucessão temporal dos elementos significantes (...) deixa de se referir a quaisquer relações temporais”.<sup>12</sup>

Assim como na narrativa literária, igualmente na narrativa fílmica encontra-se a presença de uma voz narrativa que a controla, denominada por Christian Metz de *instância narradora*. A respeito da forma cinematográfica dessa *instância narradora fundamental* presente em qualquer narrativa fílmica, o autor destaca que:

---

<sup>11</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. (Série Debates), p. 31.

<sup>12</sup> Id., *ibid*, p. 33.

O espectador percebe imagens que foram visivelmente escolhidas (poderiam ser outras), que foram visivelmente ordenadas (sua ordem poderia ter sido outra): ele folheia de certo modo um álbum de imagens impostas, e não é ele quem vira as páginas, mas forçosamente algum “mestre de cerimônia”, algum “grão-mestre das imagens” que (antes de ser identificado como autor, caso se tratar de filme de autor, e nos outros casos ausência de qualquer autor) é sempre em primeiro lugar o próprio filme enquanto objeto lingüístico (já que o espectador sabe sempre que é um filme que ele está vendo), ou, melhor, uma espécie de “foco lingüístico virtual” situado em algum lugar atrás do filme e que representa o que torna o filme possível.<sup>13</sup>

Essa *instância narradora fundamental* pode, contudo, delegar seu poder a outras *instâncias narradoras secundárias*. Esse *narrador delegado* pode então assumir várias formas: extra-diegética (a voz em *off* identificável ou não), à beira da diegese (o narrador que está fora da ação mas não fora do universo diegético) ou ainda, quando o narrador fundamental delega seus poderes a uma ou a várias personagens, através da focalização mental dessa (apresentando seus pensamentos através de *flash-back* ou de uma voz interior). Além da focalização mental podem ocorrer a focalização visual e a auditiva. O ponto de vista pode ser compreendido no cinema de três maneiras: no sentido estritamente visual – *câmera subjetiva* (de onde se vê aquilo que se vê?), no sentido narrativo (quem conta a história?) e no sentido ideológico. A identificação do ponto de escuta funciona de maneira similar: de onde se ouve? Quem escuta? Quando a narrativa fílmica está sob o controle de um personagem-narrador, ele pode ainda assumir variadas posições: “ele sabe e faz com que saibamos; ele ouve e faz com que escutemos; ele vê e faz com que vejamos, ele vê e ouve e faz com que vejamos e escutemos”.<sup>14</sup> Dentro de um mesmo filme podem ocorrer alternâncias narrativas, uma vez que a instância narradora fundamental pode emprestar seus poderes a uma instância narradora de segunda ordem.

Assim como com a literatura, encontram-se igualmente similaridades entre o teatro e o cinema que são por natureza artes da atuação, da performance, realizadas para serem apresentadas a um grupo de pessoas reunidas em um local e um horário determinado. Assim como em outras artes, o cinema possui um limite temporal (aproximadamente duas horas e meia, semelhante ao dedicado a uma apresentação teatral) que se acredita ser o tempo que as pessoas desejam gastar para apreciá-lo, muito diferente da literatura, em que cada leitor estipula seu próprio tempo para a leitura. Contudo, ao contrário do teatro, que possui um espaço estanque, o cinema utiliza um espaço dinâmico e mutável.

Constata-se assim, que o cinema constitui-se então um híbrido entre literatura e teatro, sendo uma arte narrativa, como a literatura, mas também uma expressão artística que se

<sup>13</sup> Id., *ibid*, p. 34.

<sup>14</sup> VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção *Ofício de arte e forma*), p. 45-48.

compõe através da presença de imagens e sons, como o teatro. Desta forma, cada tomada de um filme é resultante da combinação entre o mostrar dramático e o contar narrativo.

### 1.3 A linguagem cinematográfica

Assim como a literatura, também o cinema possui uma linguagem própria, que se constrói através da utilização de um sistema de significação que é manipulado por seus realizadores de acordo com convenções, através das quais o receptor é capaz de compreender e assimilar as informações propostas pela narrativa fílmica.

Conforme Christian Metz, os filmes apresentam três tipos principais de sistemas: os códigos cinematográficos, particulares e gerais, bem como o sistema próprio (singular) a cada filme. Metz salienta que “um traço cinematográfico não é forçosamente um traço que aparece em todos os filmes, mas é forçosamente um traço que aparece apenas em filmes”.<sup>15</sup> Códigos cinematográficos gerais (código cinematográfico) são aquelas instâncias sistemáticas que são comuns a todos os filmes. “Será ‘geral’ qualquer código que, mesmo de conteúdo muito restrito, interesse virtualmente a todos os filmes”.<sup>16</sup> Códigos cinematográficos particulares (subcódigos cinematográficos) são traços de significação encontrados apenas em certas classes de filmes, o que pode ser constatado, por exemplo, nos filmes pertencentes a gêneros cinematográficos estabelecidos, ou ainda em filmes de uma mesma escola, mesma época, mesmo país ou de um mesmo cineasta. “Será ‘particular’ então qualquer código, mesmo rico e de ampla extensão, que se refira seletivamente a certos filmes e não intervenha nos outros”.<sup>17</sup> Enquanto os códigos estritamente ligados à linguagem cinematográfica apresentam o filme como o produto de um meio de expressão determinado, o sistema próprio a cada filme, por sua vez, o revela enquanto “obra” individual. Conforme Metz, “o sistema singular é antes a ocasião de um perpétuo *deslocamento*, que se constrói tanto *contra* os códigos quanto com eles, e que corresponde finalmente ao que se poderia denominar, no sentido mais rigoroso do termo, *escrita fílmica*.”<sup>18</sup>

Cada filme se compõe então através da combinação de diversas escolhas entre os recursos oferecidos pelos códigos cinematográficos (gerais ou particulares) e pelos não-cinematográficos. Através disso, ele se configura como uma realização única, distinto de qualquer outro, possuidor de um sistema próprio que o define enquanto “obra” como um

---

<sup>15</sup> METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. (Série Debates), p. 96.

<sup>16</sup> Id., *ibid*, p. 79.

<sup>17</sup> Id., *ibid*, p. 79.

<sup>18</sup> Id., *ibid*, p. 91.



sistema fílmico singular. Conforme Metz: “Um filme é uma unidade concreta, um texto fechado, um discurso acabado; assim, sempre traz consigo um princípio último de unificação de inelegibilidade, que comumente se denomina sua ‘estrutura’”.<sup>19</sup> A estrutura do filme é, a princípio, a união de várias coisas dispersas (de códigos cinematográficos e não-cinematográficos). Contudo, os códigos não-cinematográficos, apesar de tornarem-se fílmicos, não passam à categoria de cinematográficos apenas por aparecerem em um filme. “É próprio do filme integrar códigos cinematográficos e códigos não-cinematográficos numa construção de conjunto que conserva esta dualidade, ultrapassando-a pela unidade lógica e estrutural de um sistema singular: que transforma a *dualidade* em *complexidade*”.<sup>20</sup> É através desta atividade de integração (ou de desintegração) dos códigos, “modificando-os, combinando-os, ‘representando’ uns pelos outros”,<sup>21</sup> passagem de um código para o outro, a qual Metz denomina de “escrita”, que o filme se constrói enquanto obra singular. Cada filme enquanto obra independente e singular acaba por interferir e repercutir junto ao polissistema cinematográfico.

#### 1.4 O polissistema cinematográfico

Ao compreender a produção cinematográfica enquanto um polissistema, dinâmico e heterogêneo, ou seja, conjunto de inter e intra-relações entre os sistemas centrais e periféricos que o compõem, pode-se dizer então que a produção cinematográfica dos Estados Unidos (a indústria hollywoodiana) representa o mais influente (poli)sistema cinematográfico. A indústria hollywoodiana corresponde então ao sistema central e canônico do polissistema cinematográfico, sendo responsável pela canonização de repertórios (modelos). Desta forma, ao ser inserido no (poli)sistema cinematográfico hollywoodiano, um repertório ascende ao *status* de canônico, passando a representar um modelo aceito e institucionalizado.

Vale ressaltar que o que se denomina aqui de forma ampla e superficial (poli)sistema hollywoodiano comporta em si também uma variedade de sistemas que interagem entre si e que poderiam, por exemplo, ser definidos a partir do gênero cinematográfico<sup>22</sup>: suspense, terror, ficção-científica, *western*, musical, aventura, policial, guerra, comédia, infantil, romance e drama, aos quais o espectador está completamente familiarizados. Essa

---

<sup>19</sup> Id., *ibid*, p. 114.

<sup>20</sup> Id., *ibid*, p. 128.

<sup>21</sup> Id., *ibid*, p. 120.

<sup>22</sup> Cada gênero possui características específicas de conteúdos (tipo de personagens, de intrigas, de cenários, de situações), bem como, de formas de expressão (iluminação, tipo de planos, cores, música) e de linguagem.

estratificação em gêneros define tão bem esses sistemas que os constituem como categorias institucionalizadas. Dentre esses, alguns estão em níveis periféricos (de menor prestígio) e outros, em posições centrais dentro do (poli)sistema hollywoodiano. Tais posições, contudo, não são fixas e estão em constante transformação, através da tensão e correlação que se estabelece entre elas a cada nova produção cinematográfica. Ainda em relação ao (poli)sistema central, dentro da produção cinematográfica dos Estados Unidos, deve-se destacar a chamada produção independente ou alternativa, que em sua essência busca justamente negar o *mainstream* hollywoodiano.

O reconhecimento dessa estratificação dentro do polissistema cinematográfico é apontado por Christian Metz, em sua descrição dos “grupos de filmes”:

Por “grupo de filmes” entende-se um vasto texto coletivo, que liga várias fronteiras interfílmicas, significa, por definição, que se supõe um parentesco profundo e global entre esses filmes, uma certa homogeneidade que diz respeito às estruturas gerais de cada filme, e corresponde, portanto, obrigatoriamente – embora possa ser em diferentes graus – a uma certa unidade de impressão, a um “ar familiar” que se refere ao conjunto e que é diretamente notado, em resumo, a uma semelhança no sentido mais comum da palavra.<sup>23</sup>

Ou ainda, quando se refere à “classe de filmes”, aproximação de várias obras a partir da manifestação no interior dessas de um código específico.

Cada um dos filmes do grupo é examinado separadamente, e dele só se retêm os traços que realizam o código em estudo (...) cada um dos filmes do grupo vê desmontada sua continuidade, os traços codicamente pertinentes sendo levados em consideração abstraído-se todo o resto do filme.<sup>24</sup>

Desta forma, enquanto a idéia de “grupo de filmes” diz respeito à essência de cada filme, ao conjunto de elementos que o compõem e que o inscrevem em correntes e/ou movimentos cinematográficos, em tendências estéticas, em tradições cinematográficas às quais se inserem ou nas quais se inspiram. Por outro lado, a idéia de “classe de filmes” é uma estratificação realizada posteriormente com fins analíticos e que se concentra em um elemento específico reconhecível em cada um dos filmes aproximados.

Essa mesma estratificação é igualmente encontrada no (poli)sistema cinematográfico europeu, que possui também um amplo leque de “grupos de filmes”, os quais podem ser considerados como sistemas independentes mas igualmente correlacionados. Poder-se-ia, por

<sup>23</sup> METZ, *Linguagem e cinema*, p. 153.

<sup>24</sup> Id., *ibid*, p. 152.

exemplo, estratificar tal polissistema através da produção cinematográfica de cada país: cinema francês, italiano, espanhol.

É possível ainda reconhecer uma estratificação “mais consciente” idealizada por grupos de realizadores, cuja intenção é propagar novos posicionamentos frente à indústria cinematográfica, como por exemplo, inovações de linguagem. Tal estratificação se consolida através do que se costuma chamar de “movimentos” cinematográficos ou de “escolas”, como por exemplo, o *Expressionismo*, a *Nouvelle Vague*, o *Cinema Novo* e o *Dogma 95*. Cada um desses “movimentos” possui um conjunto de características específicas apregoadas e idealizadas por seus realizadores e que se transformam em elementos facilmente identificáveis. É indiscutível a interferência que tais movimentos (polissistemas periféricos) exercem em relação ao sistema central, bem como junto a outros sistemas periféricos.

Outro exemplo importante é o chamado *cinema de autor*, que ultrapassa limites nacionais e culturais e que merecerá aqui uma atenção maior mais adiante.

Deve-se ter sempre em mente que os limites entre os sistemas que compõem o polissistema cinematográfico não são estanques. E é justamente essa permeabilidade entre eles que propicia as interferências e transferências, e que acaba resultando nos avanços da linguagem cinematográfica em suas mais variadas instâncias. Essa transformação é o resultado das permanentes e incansáveis interferências existentes entre os sistemas cinematográficos, entre os polissistemas que compõem o polissistema cultural.<sup>25</sup>

Retornando ao polissistema hollywoodiano, é possível afirmar que, para manter-se, para não se fossilizar, permanece em constante transformação, ou seja, sofre permanente interferência de outros polissistemas. Um bom exemplo disso são as freqüentes refilmagens, recriações de sucessos internacionais, usando estrelas hollywoodianas e gastando muito mais dinheiro, mas quase nunca alcançando o mesmo resultado que os originais. Este tipo de interferência insere um produto concluído dentro do polissistema canônico, e mesmo que isso aconteça através de uma re-produção, comprova a necessidade que tal polissistema possui de utilizar itens que não estão disponíveis dentro de seus próprios limites. Estas produções, contudo, parecem não conseguir suprir as necessidades, permanecendo geralmente eclipsadas pelas obras originais e nem sempre acarretam reais inovações dentro do polissistema. Da mesma forma, refilmagens de clássicos pertencentes ao próprio polissistema hollywoodiano não têm resultado em produtos mais satisfatórios. A inserção dessas obras no polissistema central corresponde ao que Even-Zohar denominou canonicidade estática.

---

<sup>25</sup> Pode-se destacar aqui como agentes dessa interferência os inúmeros festivais e mostras de cinema, que colaboram para a interação entre produções e produtores.

Exemplo de uma forma de canonicidade estática bem sucedida é o caso amplamente conhecido do filme *Cães de aluguel (Reservoir Dogs)*, o primeiro de Quentin Tarantino, que revigorou a produção do chamado “filme policial”. Contudo, muitos dos modelos renovadores inseridos nos repertórios do polissistema por essa obra não tardaram a estagnarem-se, logo gerando uma série de produções epígonas. Por outro lado, os repertórios inseridos pelo filme que continuaram em reformulação ainda permanecem no repertório canonizado. Em seu segundo trabalho, *Pulp Fiction*, Tarantino realiza igualmente novas reformulações de modelos, mas talvez o revigoramento mais intenso não tenha ocorrido no nível de repertórios e sim na carreira de um ator que se encontrava em quase total ostracismo, John Travolta.

Deve-se ressaltar ainda que as canonicidades estáticas podem acarretar igualmente canonicidades dinâmicas. Ao ser o produto concluído – no caso, um filme – inserido em um polissistema, ele acaba interferindo em seu repertório. A canonicidade dinâmica – mudanças no polissistema em decorrência da tensão entre os repertórios – ocorre quando um repertório que se encontra estagnado é substituído por um novo. O novo modelo cinematográfico se estabelece então no polissistema acarretando a transformação de seu repertório.

Tome-se, por exemplo, o sucesso crescente de filmes do chamado *cinema alternativo*, realizados por jovens produtores (na Europa e nos Estados Unidos) que embora dispendo de baixos orçamentos, levaram a indústria de Hollywood a apropriar-se de inúmeros modelos (repertórios) dessas produções. Dessa forma, a indústria que domina e dita a produção cinematográfica mundial, ao canonizar repertórios de sistemas periféricos, reformula o seu próprio. Conseqüência disso, o (poli)sistema hollywoodiano está em constante renovação, o que impede sua estagnação, pois ao absorver rapidamente repertórios concorrentes ele permanece na luta por sua manutenção. Contudo, em seu interior os repertórios são rapidamente transformados em modelos, padrões conformados às demais estruturas que regem o polissistema e que passam então a gerar uma safra de epígonos.

As constantes interferências existentes dentro do polissistema cinematográfico, bem como as existentes em relação a outros polissistemas culturais, são responsáveis pelas evoluções e transformações sofridas no decorrer de sua história por esta que é chamada a sétima arte.

Observe-se, por exemplo, que os filmes de D. W. Griffith, Eisenstein, Chaplin e Renoir, bem como as obras singulares, tais como: *Cidadão Kane (Citizen Kane)*, de Orson Welles; *Acosado (A Bout de souffle)*, de Jean-Luc Godard e *2001: uma odisséia no espaço (2001: A Space Odyssey)*, de Stanley Kubrick são considerados marcos na história do cinema por expandirem de alguma forma a linguagem cinematográfica. Conforme Gerald Mast:

What such films accomplished was the discovery of a new cinematic trope, ways of telling a story, revealing a character, or making a point that was simultaneously new, clear, creative, and compelling. They were also demanding, requiring their “readers” to make nimble mental leaps, to connect complex pieces of information in totally new ways.<sup>26</sup>

Ou seja, a singularidade de um filme enquanto “invenção” ou “criação” consiste na medida em que esse acrescenta algo novo aos códigos cinematográficos (repertórios) preexistentes, ou apresenta configurações estruturais que nenhum outro previra:

Qualquer texto (literário, pictórico, mítico, etc.), qualquer comportamento social organizado, tem o efeito de retroagir sobre os códigos que o inspiraram, de fazê-los voltar um pouco diferentes à massa da qual tinham sido inicialmente extraídos. (...) Nesse sentido, cada filme modifica ligeiramente todos os códigos; mas acontece que essa modificação é negligenciada *de imediato*.<sup>27</sup>

As inovações acontecem então devido à constante tensão existente entre os repertórios dentro de um polissistema (entre os sistemas que o compõem) e/ou das interferências existentes entre os polissistemas (dentro do mega-polissistema cultural). Uma vez que os repertórios canonizados se estagnariam (ou se fossilizariam, imagem criada por Even-Zohar) não fosse a interferência dos rivais não-canonizados e a constante pressão que eles exercem, é devido a esta constante luta entre os repertórios que se garante a evolução do sistema. Os repertórios permanecem em uma constante luta interna entre os modelos primários e secundários, o que faz com que não haja estagnação e o sistema se mantenha em constante transformação. Essa interferência acaba originando a renovação e/ou transformação dos repertórios (modelos). Um grande exemplo de inovação na linguagem cinematográfica é a utilização da técnica da “profundidade de campo”<sup>28</sup> por Orson Welles em *Cidadão Kane*.

Contudo, como destaca Metz, tais modificações nem sempre são reconhecidas de imediato, podendo ser até rechaçadas a princípio e só posteriormente vir a receber o devido valor. Muitas vezes aspectos que parecem surpreendentes e desconcertantes são resultado das constantes interações, interferências e transferências existentes entre os (poli)sistemas, consolidada em uma obra, que por esse motivo é considerada inovadora, mesmo que a idéia de “inovação” não signifique sempre algo agradável e muito menos um sucesso de público.

<sup>26</sup> MAST, Gerald. Literature and Film. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (eds.). *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982, p. 302.

<sup>27</sup> METZ, *Linguagem e cinema*, p. 136.

<sup>28</sup> Através da profundidade de campo é possível colocar um maior número de elementos em foco, desde aqueles que estão em primeiro plano até os mais gerais. Desta forma abre-se a perspectiva e se valorizam as relações internas ao plano, ou seja, valoriza-se a montagem interior ao plano.

### 1.5 *Crash* – do romance ao filme

Para analisar a relação entre o romance de Ballard e o filme de Cronenberg, enquanto tradução intersemiótica, torna-se necessário abordar alguns fatores importantes da teoria da tradução. Iniciando pelo reconhecimento de que toda tradução é um processo de leitura e de reescritura de um texto, não apenas uma ação de transposição de um idioma ou de uma linguagem para outra.

Da mesma forma, o processo denominado de “tradução intersemiótica”, a transposição de um texto, neste caso literário, para uma outra linguagem pictural ou cinematográfica, é também resultado de uma leitura. Essa transposição realizada de uma linguagem para outra se depara com algumas dificuldades. Conforme Gerald Mast, são três os problemas para sua realização: concentrar toda a ação da narrativa literária dentro do limite de tempo imanente à narrativa fílmica, converter uma obra puramente verbal em uma sucessão de imagens e sons e dramatizar essas cenas narrativas. Mast aponta ainda a divergência existente em relação à denominação dada ao processo de filmagem de um texto literário, *adaptação* ou *tradução*, termos esses que implicam fidelidade ao texto original em torno do qual se constrói a versão fílmica. Para o autor esse processo, na verdade, é sempre uma *interpretação*, termo esse que talvez seja o mais adequado para denominá-lo.<sup>29</sup>

Ao transpor o texto literário para a linguagem cinematográfica, o cineasta e/ou roteirista realiza a sua leitura/interpretação da obra traduzida que se consolida através de seu ato de re-escritura, ou seria melhor dizer, de re-criação. O olhar do cineasta e/ou roteirista funciona então como uma espécie de filtro através do qual o filme baseado em texto literário é o resultado de um processo de leitura individual desse. Não deve ser esquecido, contudo, que a leitura nunca é um processo neutro ou inocente, uma vez que carrega em si toda a carga sociocultural do leitor, universo das mais diversas informações e referências que compõem seu imaginário. Tais informações não precisam necessariamente ser da mesma linguagem, podendo vir de outros polissistemas que igualmente compõem o mega-polissistema cultural: literatura, cinema, artes visuais, teatro, meios de comunicação e outros. Fato do qual resulta um amplo leque de possibilidades.

A questão principal quanto à transposição de uma obra de uma linguagem para outra não se limita à maior ou menor “fidelidade” do filme ao livro, uma vez que o próprio termo “fidelidade” expressa um julgamento de valor no qual já está incutida a idéia de que a obra

---

<sup>29</sup> MAST, op. cit, p. 280.

original é a centralizadora de uma verdade absoluta, que por mais que queira e tente, a tradução nunca conseguirá alcançar. Sobre a questão da relação entre a obra traduzida e a tradução muito tem sido discutido e tal questionamento deve ser também expandido em relação às traduções intersemióticas. O filme gerado a partir desta tradução não é meramente uma transformação de palavras em imagens, é uma obra independente. Desta forma, o filme, mesmo que realizado a partir da transposição de um texto literário, deve ser por si só uma obra completa e convincente em sua própria linguagem.

A tradução criativa não fica apenas na mera transposição, mas busca interagir com a obra a qual traduz. O filme de Cronenberg, enquanto transposição intersemiótica, realiza uma nova possibilidade, dando novos caminhos à trajetória inaugurada por Ballard. Desta forma, o filme constrói-se através da leitura/interpretação do romance de Ballard realizada pelo cineasta, mas não apenas do material do romance, pois participa ainda de sua realização toda a carga criativa e cultural do cineasta, o que implica em transformações não apenas referentes à linguagem, ato de passagem de uma para a outra, mas de escolhas realizadas pelo cineasta. É possível dizer então que o filme *Crash* torna-se espaço de união entre as obras de Ballard e a de Cronenberg.

Contudo, esse processo de passagem de uma linguagem a outra não é o ponto fundamental desta pesquisa que, pelo contrário, conflui com o posicionamento de Cronenberg:

There are things you can do in writing that you simply cannot do in cinema and vice versa. I don't think one supplants the other, ideally they enhance, reflect each other. To read the book *Crash* and see the movie *Crash* together would be a much richer, much more dynamic experience than to experience either one alone.<sup>30</sup>

O trajeto desta pesquisa se constrói então a partir dessa experiência proposta pelo cineasta, a de trabalhar com as duas obras concomitantemente, vez por outra apontando pontos de divergência, mas de maneira geral percorrendo *Crash* – romance e filme – como experiência única. Muitas vezes tendo a impressão de tratar-se de uma obra única.

### **1.6 *Crash* – o filme reconstrói o romance**

Em um exercício borgeano de ruptura com a linearidade temporal, tome-se como ponto de partida o filme de Cronenberg. É interessante ressaltar que foi através do filme que

---

<sup>30</sup> David Cronenberg & J. G. Ballard: *Set for collision*. 1996. Disponível em: <<http://members.dencity.com/cronedrome/Index2.html>>.

se chegou ao romance. Ou seja, a leitura do texto de Ballard já estava contaminada pela experiência de haver assistido ao filme, pois toda a carga de imagens criadas pelo último reflete sobre o texto. O filme dirigido por Cronenberg a partir de sua leitura do texto de Ballard interage com a leitura do romance e a resignifica. Assumindo-se um dos pressupostos apregoado por Borges, de eliminar a autoria, compreende-se como, no espaço da memória do leitor/espectador, as duas obras configuram-se quase como uma única. Mesmo ao pensar em uma cena presente apenas no romance, a lembrança desta cena se configurará através do imaginário visual composto a partir do filme. Da mesma forma, torna-se impossível separar os artistas que representaram as personagens de seus duplos literários. É na memória do leitor/espectador que se torna plena a simbiose entre o filme e o romance, espaço em que as duas narrativas já não podem ser separadas.

Enquanto leitura do romance de Ballard, o filme de Cronenberg lança sobre o texto toda a carga de sua própria obra cinematográfica. Mesmo sendo uma transposição de um texto de outro, o filme revela-se extremamente cronenberguiano. Aspectos como a transformação do corpo, a interação entre o homem e a máquina, as possibilidades da tecnologia e as possibilidades da sexualidade são a essência de *Crash* e, igualmente, idiossincrasias da obra de Cronenberg. O romance de Ballard, ao apresentar todos esses elementos, parece representar uma possibilidade do próprio imaginário de Cronenberg.

Observando, por exemplo, a mais célebre obra de Ballard, *O Império do Sol*, transposto para o cinema por Steven Spielberg, encontrar-se-á mais uma vez o interesse do autor pela tecnologia e em especial pelo avião.

Em *O Império do Sol*, Jim, o jovem J. G. Ballard, é fascinado por aviões, pelos pilotos Kamikaze e por ataques aéreos, como pode ser constatado na cena em que encontra os escombros de um caça japonês:

Em meio aos compactos espinheiros, jazia a fuselagem de um caça monomotor japonês, derrubado talvez quando tentava pousar na fuga pelo capim. As asas, a hélice e a cauda tinham sido retiradas, mas a nacele permanecia intacta, o metal enferrujado do assento e dos comandos lavados pela chuva. Pelos postigos abertos do radiador, Jim pôde ver os êmbolos do motor que tinham levado aquele aparelho e seu piloto céu afora. (...) Porém apesar de toda a sua ferrugem, aquele caça japonês ainda pertencia ao céu.<sup>31</sup>

A atenção dada pelo garoto à carcaça da aeronave fica explícita pela descrição, em que a narrativa em terceira pessoa se funde ao foco narrativo de Jim, impondo sobre a descrição a emoção do garoto percebendo nas fuselagens destruídas ainda algo de altivo e de majestoso:

---

<sup>31</sup> BALLARD, J. G. *O Império do Sol*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 25.



“apesar de toda a ferrugem, aquele caça pertencia ainda ao céu”. No filme de Spielberg esse episódio do contato de Jim com a carcaça de uma aeronave é extremamente belo. O garoto aproxima-se da aeronave destruída e acaricia as fuselagens, suas mãos vão deslizando languidamente pela estrutura metálica até que ele encosta-se à aeronave como se desejasse abraçá-la. Esse episódio é por tanto reconstruído no filme de Cronenberg e assemelha-se à primeira cena de *Crash*, em que Catherine, assim como Jim, acaricia delicadamente um aeroplano. Aconchegando-se lentamente à máquina ela expõe um dos seios através do decote da roupa e o pousa sobre a estrutura metálica.

Durante todo o romance a tecnologia representada pelo avião está presente, conforme se constata através dos títulos dos capítulos que compõem o livro: “O Aeródromo Abandonado”, “Aeronave Americana”, “Uma paisagem de Aeródromos”, “O Ataque Aéreo”, “O Piloto Kamikaze”, “Aos Pilotos Derrubados”. No filme há uma cena que se tornou antológica na história do cinema, o vôo rasante das aeronaves de guerra americanas sobre o aeródromo (transformado em campo de concentração) no qual se encontra o jovem Jim. Fascinado pelo ataque aéreo, o garoto sobe ao telhado de um prédio para observar os caças Mustangs<sup>32</sup> americanos bombardearem o aeródromo. Toda a potência tecnológica do avião parece concentrar-se nesse episódio. A visão das aeronaves tão próximas é um momento de deslumbramento para o garoto, seus olhos brilham dentro das órbitas fundas, enquanto ele acompanha o vôo dos caças. Jim precisa ser retirado quase a força do telhado, como se estivesse em um estado de êxtase, completamente absorvido pela experiência máxima do ataque aéreo. A imagem das gigantescas aeronaves em contraste à figura frágil e debilitada do garoto, além de ressaltar o absurdo da guerra, revela a beleza árida e mortal da máquina.

Perguntado por Jean-Paul Coillard a respeito da origem de sua obsessão por aviões e se gostaria de ser piloto caso não fosse escritor, Ballard respondeu:

Planes? I would rather not look too closely at obsessions like this one. I think flight has always represented escape and transcendence for me, as for everyone else, but also in my case I'm aware of the role played by military aircraft, both Japanese and American, during WW2 in the skies over Shanghai, and by the B29s that destroyed Hiroshima e Nagasaki. Flight represents both death and life – the total destruction from the air that would end the war and save my life in a way I have never disentangled. I did train to be a pilot in the RAF in 1954.<sup>33</sup>

O fascínio por aviões e pela aviação também aparece em *Crash*. Um dos espaços cruciais do romance é o aeroporto de Londres, próximo ao qual ocorre o acidente de James e

<sup>32</sup> “Os caças Mustangs eram os Cadillacs dos combates aéreos”. In: BALLARD, *O Império do Sol*, p. 152.

<sup>33</sup> J. G. Ballard, in: COILLARD, Jean-Paul. JG Ballard: Theatre of Cruelty. 1996. Disponível em: <<http://www.kgbmedia.com/wsw/ballard.html>>.

se encontra o hospital no qual ele convalesce. É nas suas redondezas que James e Vaughan buscam as prostitutas, e é justamente no aeroporto que Vaughan morre. O fascínio pela aviação consolida-se na personagem de Catherine, que pilota aviões e para quem o espaço do aeroporto é um espaço familiar. Contudo, apesar da primeira cena do filme ter como cenário justamente um hangar, a importância dos aviões e da aviação, bem como do espaço do aeroporto no romance, não é ressaltada na narrativa fílmica.

Martin Amis chama a atenção para a relação existente entre os romances *Crash* e *O Império do Sol*, e sobre a maneira como tais obras foram recebidas pelos conhecedores de Ballard (que ele faz questão de distinguir dos meros admiradores):

Embora compartilhasse da reverência geral por *Império do Sol* (1984), o verdadeiro cultor também sentiu-se ligeiramente traído por esse romance. Não porque tivesse conquistado uma larga audiência e perfurado o círculo *cult* mais fechado. Não, sentimo-nos traídos porque o *Império* nos mostrou de onde provinha a imaginação de Ballard. O Bruxo havia revelado a fonte de todo seu fervor e magia.<sup>34</sup>

Em toda a obra de Ballard as questões relacionadas à tecnologia são recorrentes. O escritor possui plena consciência da tecnologia cotidiana que acompanha a vida contemporânea:

O problema é que quando falamos a palavra tecnologia as pessoas logo pensam em estruturas metálicas enormes, em pontes, fábricas. Mas gosto de pensar a tecnologia como parte de nosso cotidiano. Dê uma olhada em sua cozinha para ver o que é tecnologia: microondas, máquina de lavar, etc. Está tudo ao redor. O carro é um tipo de extensão da casa.<sup>35</sup>

O que Ballard deseja, e fica notório em *Crash*, é desnudar a forma pela qual a tecnologia entra em na vida das pessoas e modifica seu comportamento. Esta consciência da tecnologia está intimamente relacionada à obra de Ballard, em uma transfiguração da tradição do gênero de ficção científica, já que seu interesse pela tecnologia e pela ciência, que o faz ser incluído no sistema literário da ficção científica (dentro do qual é considerado um grande expoente), diferencia-se muito dos repertórios canônicos desse gênero. Ballard tem muitas restrições quanto às histórias de “rocket and planet” e aos freqüentes artifícios de viagens no tempo e da telepatia, que segundo ele, impedem os escritores de usar plenamente sua imaginação. As ressalvas de Ballard reivindicam a renovação do repertório. Ou seja, para o escritor esse modelo tradicional de ficção científica atrelada à imaginação do futuro está

<sup>34</sup> AMIS, Martin. Convite à comédia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.

<sup>35</sup> J. G. Ballard, citado em: ITIBERÉ, Suzana Uchôa. Ballard faz parábola sobre o sexo mecânico. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 1996.

esgotado. Ele acredita “na não-existência do passado, na morte do futuro e nas possibilidades do presente”.<sup>36</sup> Ballard deseja que a ficção científica se torne mais abstrata, mais preocupada com o espaço psicológico – “aquele domínio (...) no qual o mundo interior da mente e o mundo exterior da realidade encontram-se e se fundem”.<sup>37</sup> Ballard gostaria de encontrar na ficção científica um melhor desenvolvimento de idéias “psicoliterárias” a respeito da ciência e da tecnologia, uma vez que elas representam os meios modernos de acesso ao inconsciente.

Desta forma, ele sugere a substituição de um modelo estagnado por um modelo inovador. É da tensão entre os novos repertórios utilizados por Ballard (não-canonizados) e os modelos canonizados que surge a revigoração desse sistema literário, que resulta na renovação dessa tradição. O que talvez explique o fato de alguns críticos questionarem a classificação das obras de Ballard como ficção científica. Contudo, o que deveria estar em jogo é maneira como tais críticos encontram-se atrelados a modelos e padrões e não compreendem (ou não querem aceitar) suas transformações.

Nesse fascínio pela tecnologia encontra-se uma importante confluência entre o trabalho de Ballard e o de Cronenberg. Não por uma tecnologia futurista, mas sim por uma tecnologia cotidiana, comum. Ambos buscam o espaço limiar entre a tecnologia e o ser humano, um espaço híbrido. Conforme declarou Cronenberg: “A tecnologia é, no meu entender, uma extensão do nosso corpo. Ela não vem de um outro planeta, ela é uma extensão de nosso sistema nervoso. O telefone, por exemplo, é um prolongamento de nossa voz, de nossa orelha”.<sup>38</sup>

No texto intitulado “Appendix I”, Ricardo Piglia cria (ou poder-se-ia dizer, recria) a sexta proposta para o próximo milênio, que a morte impediu Ítalo Calvino de enunciar, deixando então sua obra *Seis propostas para o próximo milênio* incompleta. No texto, Piglia discute a questão autoral e remete seu texto, assim como o de Calvino, a um futuro:

En el año 2100, cuando el nombre de todos los autores se haya perdido y la literatura sea intemporal y sea anónima, esta pequeña propuesta sobre el desplazamiento y la distancia, será, tal vez, un apéndice o una intercalación apócrifa en un website llamado *Las seis propuestas* que para ese entonces serán leídas como si fueran consignas en un antiguo manual de estrategia usado para sobrevivir en tiempos difíciles.<sup>39</sup>

Primeiro, ele imagina um tempo futuro de literatura anônima e atemporal, no qual a sua proposta será assumida como parte integrante da obra *As seis propostas*, e a própria obra

<sup>36</sup> ABRAMO, Bia. Ballard, o profeta do presente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.

<sup>37</sup> Id., *ibid.*

<sup>38</sup> Isto é Cronenberg, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/01/97.

<sup>39</sup> PIGLIA, Ricardo. Appendix I, p. 15.

já terá uma outra e distinta leitura. Sem dúvida alguma o raciocínio de Piglia dialoga com a obra de Borges. Lembre-se por exemplo de “Pierre Menard, autor do Quixote” e dos textos de Bustos Domecq<sup>40</sup>. No texto “Borges y la traducción”, Sergio Pastormerlo ressalta que Borges “en algún momento de su juventud propuso a sus amigos, sin ningún éxito, la publicación de una revista literaria en la que las colaboraciones no llevaran firma”.<sup>41</sup> Este jogo com a autoria, propagado por Borges, se desenvolveria através de uma nova técnica da leitura, “a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita (...) povoa de aventura os plácidos livros”.<sup>42</sup> E é esta a atitude que Borges pede e instiga em seu leitor, que não apenas aceite o texto, mas que ao lê-lo, o reescreva. Este é o perfil do Borges leitor. Conforme Emir Rodríguez Monegal, a primeira máscara de Borges é a de leitor e tradutor.<sup>43</sup> Leitura a partir do enriquecimento desta técnica realizado por Menard (talvez sem querer) através do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Recorde-se o que diz Menard: “Minha lembrança geral do Quixote, simplificada pelo esquecimento e a indiferença, pode muito bem equivaler à imprecisa imagem anterior de um livro não feito”.<sup>44</sup> É através deste jogo entre memória e esquecimento que Borges define a leitura e nela, a escrita.

Imagine-se então, igualmente à proposta de Piglia, que as obras de Ballard e de Cronenberg persistam neste tempo futuro, sem autores e sem o governo rígido da cronologia. Livres da linearidade temporal e das responsabilidades da autoria, ambas as obras poderiam ser vistas como partes complementares de uma obra única.

### 1.7 David Cronenberg – autor de *Crash*

Um ponto a ser destacado na ação de David Cronenberg enquanto realizador é a sua condição de autor, ou seja, inserindo-o na tradição do chamado *cinema de autor*. A idéia de uma *política de autor* cinematográfico foi lançada pela revista francesa *Cahiers du Cinéma* na década de cinqüenta.<sup>45</sup> A idéia de autor utilizada pelos criadores dessa política está diretamente ligada ao universo literário, o cineasta sendo considerado semelhante a um escritor e seu filme, a um romance:

<sup>40</sup> Pseudônimo utilizado por Borges e Casares para assinar os contos que produziam em conjunto.

<sup>41</sup> PASTORMERLO, Sergio. Borges y la traducción. *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponível em; < <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm>>.

<sup>42</sup> BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, Autor do Quixote. In: *Ficções*, 5ª ed. São Paulo: Globo, 1989, p. 38

<sup>43</sup> MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 24.

<sup>44</sup> BORGES, op. cit., p. 35.

<sup>45</sup> Entre os jovens críticos que idealizaram a proposta estavam: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, que logo se tornariam expoentes famosos da *Nouvelle Vague*.

O estilo individual dos cineastas (ou pelo menos de alguns deles), suas inovações deliberadas, influem sobremaneira e rapidamente na evolução da linguagem cinematográfica, um pouco como a contribuição pessoal de certos escritores modifica a história da escrita.<sup>46</sup>

A idéia de filme de autor está ligada também à multiplicidade de funções, dentro da produção do filme, assumida pelo diretor, que pode ser ao mesmo tempo (e não necessariamente tudo ao mesmo tempo) argumentista, roteirista, encenador, montador e ainda responsável pela decupagem e por orientar a fotografia. Nos primeiros tempos da política de autor, houve uma propagação de vários traços que buscavam definir a ação exigida do cineasta enquanto autor: que acumulasse as funções de argumentista-roteirista e realizador, com predominância no último (o destaque à função de realizador parte do pressuposto de que seria no momento da invenção das imagens que o filme nasceria, destaque que já prenuncia o conceito de *mise en scène*, que se tornará um dos pilares da política de autor); ou ainda, que se adicionasse a essas funções (roteirista, realizador) uma terceira: a de produtor; que o filme de autor possuísse uma marca autoral, expressão pessoal do cineasta, que não implica, contudo, que o realizador tenha sido obrigatoriamente também roteirista e produtor do filme. A imagem do autor no cinema está arraigada à idéia de “um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele”.<sup>47</sup>

Mas afinal o que vem a ser a *mise en scène* tão aclamada pela *política de autor*? Partindo das análises de filmes publicadas pelos críticos em *Cahiers*, Jean-Claude Bernardet tenta defini-la:

... mais que uma *colocação em cena*, uma encenação, trata-se de uma *colocação em imagem*; (...) ela envolve os elementos que contribuem para a elaboração dos planos (quadros, movimentos de câmera, iluminação, marcação e direção dos atores, aproveitamento cenográfico e dos objetos de cena, etc.), mais do que, embora sem excluir, a montagem, a música, ruídos e diálogos.<sup>48</sup>

A *mise en scène* representa o principal distanciamento entre cinema e literatura, uma vez que quanto mais expressiva ela for, menos necessários serão os recursos advindos do romance.

<sup>46</sup> METZ, *Linguagem e cinema*, p. 317.

<sup>47</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 22.

<sup>48</sup> Id., *ibid.*, p. 57.

Mas como reconhecer afinal essa essência autoral expressa em um filme? Principalmente através da matriz<sup>49</sup>, uma espécie de “viga mestra”, de “idéia mãe” recorrente que é reconhecível no conjunto da obra de um cineasta. Dessa forma, “são as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz. O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete”.<sup>50</sup> Isso porém não obriga o cineasta a ser o autor dos roteiros, podendo trabalhar com um escrito por outrem, desde que esse roteiro dê margem à manifestação de sua matriz, ou lhe possibilite a realização de algumas alterações para que isso ocorra, reforçando novamente a idéia de que o realmente importante é a *mise en scène*. Através do reconhecimento dessa matriz<sup>51</sup> pode-se imaginar uma estrutura maior, como a de um *arquetfilme*, um conjunto dos elementos fundamentais à produção de um determinado cineasta. Todas essas conjecturas acerca da unidade existente na obra de um cineasta levam a pensar que a existência dessa matriz (que posteriormente será reconhecida) já esteja latente desde o primeiro filme e que também a obra do autor já esteja embutida de forma virtual nessa primeira manifestação. Dessa forma, encontra-se nos filmes de autor uma coerência que faz com que cada filme se torne um capítulo de um único texto mais amplo reconhecido então como a obra do cineasta. Contudo, não se deve pensar que haja uma obrigatoriedade de que os filmes de autor construam-se de forma a consolidar uma obra homogênea, pois esse seria um pensamento redutor e simplista. Muitas vezes encontra-se na obra de autores filmes que apresentam uma ruptura ou uma contradição quanto à matriz reconhecida em sua produção. O autor não deve tornar-se um escravo de sua própria obra, tendo o direito legítimo de contradizer-se e de buscar novas possibilidades, mesmo que a própria contradição ainda seja, de certa forma, uma consolidação da matriz através de sua negação.

Outro ponto a ser destacado a respeito do cinema de autor é que esse gênero de filmes geralmente possui “pequenos públicos em vários países, ao invés de um grande público num único país”,<sup>52</sup> ficando normalmente excluídos das grandes salas (*multiplexes*)<sup>53</sup> dedicadas à exibição de filmes comerciais (*blockbusters*). São então apresentados em salas reservadas

---

<sup>49</sup> O termo “matriz” é utilizado por Bernardet no livro *O cinema de autor*.

<sup>50</sup> BERNARDET, op. cit., p. 31.

<sup>51</sup> O reconhecimento dessa matriz se dá normalmente através do trabalho da crítica, que pode ser algumas vezes ajudada por declarações dos próprios cineastas, as quais evidenciam aspectos que permitem aos críticos a descoberta de uma unidade do autor, bem como de sua matriz, da coerência interna de sua obra e de seu sistema de repetições.

<sup>52</sup> BERNARDET, op. cit., p. 48.

<sup>53</sup> Alguns filmes, por uma conjunção de fatores, chegam a ser exibidos em salas comerciais, contudo ficam normalmente restringidos a poucos horários, permanecendo pouco tempo em cartaz.

para filme de arte (*Art-houses*), filmes independentes, ou seja, filmes que estão à margem do cinema comercial:

‘Art-house’ designates a kind of film, with its own circuits of production and distribution, and its own audiences. Originating in the late 1960s to accommodate European films gaining an increasing audience, especially among students, the category combines two things in particular: an expectation of riskier (especially sexual) content; and a more philosophical approach to film-making. The third element, a feeling that there is an ‘author’ speaking through the film, preceded the effective growth of this market.<sup>54</sup>

Aqui no Brasil, por exemplo, *Crash* teve sua exibição geralmente nessa espécie de sala de cinema.<sup>55</sup> Martin Barker, Jane Arthurs e Ramaswami Harindranath, entre vários aspectos apontados, salientam justamente o fato de que os espectadores acostumados a assistirem filmes que não pertencem ao *mainstream* cinematográfico, e que olharam para *Crash* por esse viés, tiveram geralmente respostas mais positivas em relação ao filme.<sup>56</sup>

Mesmo que o filme de autor não exija necessariamente do cineasta a autoria do roteiro e/ou do argumento, muitas vezes isso ocorre. Como no caso de Cronenberg, que desde o início de sua carreira assina quase todos os roteiros de seus filmes ou divide essa autoria, como em *A mosca* (*The Fly*) e *Gêmeos: mórbida semelhança* (*Dead Ringers*). As únicas exceções são *A hora da zona morta* (*The Dead Zone*) e *M. Butterfly*, cujos roteiros são de outros autores, mas mesmo assim a marca do realizador se faz presente, inserindo elementos que não constavam do original. A posição de Cronenberg enquanto autor vem sendo cada vez mais estudada e muito já existe escrito a respeito de sua obra, principalmente quanto aos aspectos recorrentes que constituem a identidade de seus filmes, não apenas quanto aos aspectos temáticos, mas igualmente, quanto à sua *mise en scène*.

*Crash*, bem como toda a produção cinematográfica de Cronenberg, encontra-se em um espaço intervalar do polissistema cinematográfico. Realizando suas produções no Canadá, não pertence nem ao sistema dos Estados Unidos nem ao europeu, mas sofre a interferência de ambos. Apesar disso apenas recentemente a questão da identidade nacional em sua obra começou a ser investigada. Nesta linha de pesquisa a temática da infestação e do controle pelo Outro, recorrente em seus filmes, é lida como uma metáfora do imperialismo cultural americano sobre o Canadá. Da mesma forma, por serem os heróis de Cronenberg ineficientes

<sup>54</sup> BARKER, Martin; ARTHURS, Jane; HARINDRANATH, Ramaswami. *The Crash Controversy: Censorship Campaigns and Film Reception*. London: Wallflower Press, 2001, p. 22. Quando essa obra for referida novamente no texto será apenas como *Controversy*.

<sup>55</sup> Em Porto Alegre, *Crash* ficou em exibição no cinema Guión, conhecido por exibir em sua maioria filmes não comerciais.

<sup>56</sup> BARKER, et al., op. cit., p. 56.

face ao Outro e, na maioria das vezes, terem a morte como seu fim, situam definitivamente o cineasta como artista canadense a partir da tradição literária do não-herói existente em seu país.

Apesar disso, durante muito tempo sua obra foi deixada de lado nos estudos cinematográficos do Canadá. E as primeiras reações da crítica canadense frente a seus trabalhos foram de considerá-los ruins e decadentes, o que fez com que sua obra fosse deixada à parte nas discussões a respeito do cinema de sua terra por muito tempo. Sua reputação consolidou-se e cresceu primeiro no exterior e agora, mesmo que tardiamente, recebe o *status* de objeto de análise acadêmica. O enquadramento da obra de Cronenberg por estudos acadêmicos inicia através de sua classificação no gênero dos filmes de terror, um sistema periférico dentro do polissistema cinematográfico (cujos modelos e repertórios convencionalmente absorvem as imagens extremas, tão frequentes na produção do cineasta) para então considerá-lo um renovador do gênero.

Bart Testa contesta a classificação das obras do cineasta como filmes de horror, pretendendo demonstrar que a origem dos modelos presentes nos filmes de Cronenberg vem realmente da ficção científica. A estratificação do polissistema cinematográfico em sistemas definidos a partir de gêneros (modelos) tornou-se internacionalmente reconhecida, sobrepondo-se a outros sistemas, como por exemplo, os de nacionalidade, e é bem estruturada dentro do sistema dominante hollywoodiano. Conforme destacou Even-Zohar, repertórios podem participar de mais de um sistema e dentro de cada um deles responder às suas leis internas. Bart Testa, contudo, considera que a classificação dos filmes de Cronenberg pelos críticos como pertencente ao gênero de horror seria uma maneira de burlar a impossibilidade que sentiam em situá-lo em termos de sua nacionalidade canadense. Da mesma forma, sabe-se que o limite entre os sistemas está em permanente mutação, existindo áreas intervalares em que se torna difícil uma real distinção entre eles. E especificamente entre os sistemas de filmes de horror e de ficção científica tal limite é ainda mais nebuloso. Os dois gêneros (sistemas) estão intensamente imbricados e seus repertórios compartilham um desenvolvimento mútuo. Para Testa, o caráter de ficção científica da obra de Cronenberg encontra-se no limiar do gênero de horror, pois utiliza o corpo humano como cenário de seu espetáculo, o que é um domínio usual do gênero.<sup>57</sup> A relação da obra de Cronenberg com o gênero de terror tem sido muito discutida. Em artigo publicado acerca da produção cinematográfica do gênero, Jorge Coli pergunta-se: “Quais as fontes novas para os filmes de

---

<sup>57</sup> TESTA, Bart. “Technology’s Body: Cronenberg, Genre, and the Canadian Ethos”, *Post Script* 15:1 (autumn 1995). Disponível em: <[www.cronenberg.freserve.com.uk](http://www.cronenberg.freserve.com.uk)>.



terror?” Ao que ele mesmo abre uma exceção: “É preciso tirar fora o caso muito particular da obra de David Cronenberg, original e poderosa, com sua mistura de sexualidade visceral e de desventramentos abomináveis”.<sup>58</sup>

Apesar de não se tratar aqui de discorrer acerca da obra cinematográfica de Cronenberg, evidenciando sua inserção em uma tradição autoral, a constatação de sua posição de autor dá nova ênfase ao seu trabalho de transposição do romance de Ballard. Isso porque as transposições (baseadas ou inspiradas em obras literárias) para o cinema realizadas por cineastas/autores tendem a apresentar mais fortemente a identidade autoral do cineasta sobre a obra apropriada.

No caso de *Crash* a combinação entre os universos ficcionais de Ballard e de Cronenberg inicia-se no momento da elaboração do roteiro feita pelo próprio cineasta. A partir desse momento, Cronenberg assume o controle da obra. A transposição de um romance para a linguagem cinematográfica consolida a ação da leitura enquanto escrita, momento em que uma e outra se amalgamam. Desta forma, *Crash* nasce do universo criativo de Cronenberg despertado e provocado à leitura do romance: “When Cronenberg embarked on *Crash*, perhaps he glimpsed his original creations in the rear-view mirror and saw them fast retreating, like a landscape he didn’t want to leave behind”.<sup>59</sup>

O roteiro de *Crash* é muito conciso, são apenas 77 páginas, poucas descrições e a maioria das falas é extraída quase que literalmente do romance (muitos dos diálogos são idênticos em ambas as obras). Quando perguntado por Rodley a respeito dessa concisão, Cronenberg declara sua preocupação em filmar devagar, dando atenção aos detalhes, ou seja, seu desejo de concentrar-se na *colocação em cena*, trabalhando “microscopicamente” nas 77 páginas.

No seu roteiro Cronenberg adiciona episódios que não existiam no romance, mas todos eles, apesar de marcarem fortemente sua presença autoral, são completamente coerentes com o universo do romance e com o imaginário de Ballard. Esses episódios constroem-se graças à transformação sofrida pelos elementos do romance ao serem apropriados pela obra do cineasta.

Um ponto fundamental na transposição do romance de Ballard para o cinema diz respeito à escolha do foco narrativo. O romance é construído através do foco narrativo de um Eu-narrador. O Eu-narrador (testemunha e/ou protagonista) torna mais fácil a identificação do

---

<sup>58</sup> COLI, Jorge. Túmulo aberto: corpo e espírito no cinema de terror. Caderno mais, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09/10/2000.

<sup>59</sup> RODLEY, Chris. *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber and Faber, 1997, p. 189.

leitor com o personagem. Conforme Lúgia Chiappini, o narrador protagonista “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” e da utilização do Eu-testemunha através do qual “apela-se para o testemunho de alguém quando se está em busca de verdade ou querendo fazer algo parecer como tal”.<sup>60</sup> A utilização de um narrador em primeira pessoa faz com que o leitor adentre a narrativa através do ponto de vista de um Eu-narrador, ou seja, não há contraponto, não há onisciência, o que é dado a conhecer ao leitor é o que o narrador vivencia (com suas limitações). Da mesma forma, sua utilização representa o desejo de dar autenticidade ao que é contado na busca de fazer o leitor pactuar com o narrador.

O narrador em primeira pessoa de *Crash* tem uma peculiaridade muito instigante, o fato de possuir o mesmo nome do autor, James Ballard.<sup>61</sup> Em uma entrevista exclusiva divulgada através do *site* oficial do filme, Ballard declara a este respeito:

The story is told by a first person narrator. A large part takes place inside his own imagination, as he describes meeting all these strange people. And I thought, well, these are my ideas, the products of my imagination. I wanted to force the reader to face what I was laying out, and the best way to do that, I thought, was to be honest, not hide behind a mask, like most novelist do, but to throw the mask away and say, look, this is me, these are my fantasies, my dreams. I hope that would give the book a little more authority.

É possível verificar que Ballard exacerba a intenção de dar autoridade ao seu texto, colocando-se como narrador. Com isso, o narrador ficcional invade a realidade, configurando-se toda a trama através da mente de James. Dessa maneira, o leitor fica conhecendo todos os seus pensamentos, suas elucubrações e desejos, estando assim sob o domínio de uma narrativa comprometida, na qual o narrador está completamente envolvido. O que o leitor fica sabendo é o que o narrador expõe, desvendando pouco a pouco a maneira como foi-se envolvendo neste universo. É então através do foco narrativo de James que o leitor adentra um mundo de desastres automobilísticos, sexo e corpos transformados. É através de suas impressões que se conhece as outras personagens, descritas que são por James não apenas física, mas também psicologicamente: “Em sua mente, Vaughan via o mundo inteiro morrendo num desastre de automóvel simultâneo, milhões de veículos se juntando num congresso terminal de sangue e óleo de motor esguichando”. (BALLARD, *Crash*, p. 17)

No romance, a narrativa do protagonista inicia um dia após a morte de Vaughan, quando James relembra sua chegada ao local do desastre. A partir disso, o narrador recorre a

<sup>60</sup> CHIAPPINI, Lúgia. *O Foco Narrativo*. 7ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 45.

<sup>61</sup> Devido a essa homonímia entre autor e personagem sempre que se estiver falando do autor, ele será referido como Ballard, quando a referência for à personagem, será apresentada como James.

um *flash-back*, através do qual rememora o início de seu fascínio por acidentes automobilísticos e de seu relacionamento com Vaughan. Relembra então como tudo acontecera, desde seu acidente até a morte de Vaughan, em um *flash-back* que transcorre linearmente, construindo uma circularidade através da qual a narrativa retorna ao seu início. O autor trabalha então com duas instâncias temporais, o presente em que se narra (tempo em que James conta sua história, o dia posterior à morte de Vaughan) e o passado que é narrado, que se subdivide em duas instâncias com relação ao tempo em que está o narrador: o dia de ontem e longo *flash-back*.

No filme de Cronenberg, diferentemente do romance, não há *flash-back*, mas sim uma narrativa linear em uma seqüência cronológica de acontecimentos, que acompanha o romance de Ballard a partir do acidente sofrido por James. Não havendo portanto mudanças (idas e vindas) temporais.

Apesar ou devido a Cronenberg ter plena consciência da função do narrador em primeira pessoa no romance de Ballard, “In the book you're in the head of the character James Ballard. There's that interior monologue thing that fiction does so beautifully, and which movies cannot do at all. Maybe that would give people more of a feeling of empathy for the character”.<sup>62</sup> Ao fazer a transposição do romance para a linguagem fílmica, ele não utiliza a voz de um narrador, *voiceover* (ou voz em *off*) para apresentar os pensamentos de James, que seria o similar cinematográfico à perspectiva do livro.

Para *Crash*, o cineasta prefere utilizar uma narrativa direta e linear que se pretende neutra e que não dê respostas aos espectadores. Ao contrário do livro, no filme não se conhece os pensamentos de James, não se sabe o que ele pensa sobre as outras personagens:

After I screened the first cut of the film for one of the American distributors, he said, 'I don't know how people are going to access this film. I'm gonna make a suggestion now and I know you're gonna hate it.' I said 'Voiceover, right?' He said 'Right, voiceover.' What he really wanted was the voiceover to be a voice of comfort and to explain the film to everybody.<sup>63</sup>

Desta forma, a *voiceover* explicaria o comportamento de suas personagens, justificando suas escolhas e atitudes. Uma vez que a utilização da voz em *off*,<sup>64</sup> ignorada e inaudível para as personagens, “desempenha um papel fundamental em definir a forma como

<sup>62</sup> CRONENBERG, David. Introduction: From Novel to Film. In: \_\_\_. *Crash*. London: Faber and Faber, 1996, p. xi.

<sup>63</sup> David Cronenberg & J.G. Ballard – *Set for collision*. 1996. Disponível em: <<http://members.density.com/cronedrome/Index2.html>>.

<sup>64</sup> A voz em *off* emana de uma fonte invisível situada em um outro espaço tempo que não o representado na tela (som extradiagético ou heterodigético).

nós, a audiência, responde”.<sup>65</sup> Ou seja, exatamente o que Cronenberg não deseja, definir a maneira como seus espectadores irão responder ao filme. Para ele o importante é deixar ao espectador a conclusão e o entendimento, ou desentendimento. A utilização de uma voz em *off* funcionaria como um guia que direciona a audiência. Mas Cronenberg não quer ser agradável, ele quer causar incômodo, pois é ao incômodo e desconforto que as pessoas reagem.

Apesar disso, pode-se dizer que há uma certa predominância de uma *focalização audiovisual* através da personagem de James: ele vê e ouve e faz com que o espectador veja e ouça, uma vez que, são poucas as cenas em que ele está ausente da ação. Tome-se como exemplo o primeiro acidente do filme, no qual o espectador acompanha apenas a trajetória realizada pelo carro de James, o automóvel de Helen aparecendo apenas no momento da colisão. Mesmo assim, constata-se ainda nesse episódio a ocorrência da alternância quanto à focalização narrativa. Após o acidente, James e Helen se encaram e nessa seqüência há a utilização da alternância de pontos de vista, com a câmera assumindo respectivamente o ponto de vista de James (o espectador vê Helen como James a está vendo) e o ponto de vista de Helen (o espectador vê James como Helen deve estar vendo-o):

Num filme de ficção, as personagens olham umas para as outras. Acontece que uma das personagens olhe para outra que está momentaneamente fora-de-campo, ou então que seja olhada por ela. Se transusermos um furo é porque qualquer fora-de-campo *nos aproxima do espectador*, uma vez que a característica desse último é estar fora de campo (a personagem fora-de-campo tem portanto um ponto comum com ele: olha para o *écran*). Nalguns casos, o olhar da personagem fora-de-campo está “reforçado” pelo recurso à imagem subjetiva numa outra das suas variantes, geralmente baptizada “ponto de vista da personagem”: o enquadramento da cena corresponde exactamente ao ângulo sob o qual a personagem fora-de-campo olha para o campo.<sup>66</sup>

Desta forma ocorre a identificação do olhar do espectador com o olhar da personagem fora-de-campo, duplo desdobramento, uma vez que o olhar do espectador tem de passar primeiro pelo olhar da personagem fora-de-campo.

Contudo, as passagens de uma instância narrativa a outra<sup>67</sup> são muito sutis e quase imperceptíveis, já que a narrativa permanece sempre em um mesmo espaço-tempo. E, apesar de ser possível identificar algumas nuances de passagem entre elas, deve-se ressaltar a presença marcante em *Crash* de uma *instância narrativa fundamental* que conduz o

<sup>65</sup> ARMES, Roy. *On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 192.

<sup>66</sup> METZ, *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros do Horizonte, 1980. (Horizonte de Cinema), p. 65.

<sup>67</sup> Tais operações são denominadas: desembreamagem (passagem da narrativa de primeira ordem a de segunda ordem) e embreamagem (retorno à primeira narrativa).

espectador dentro do filme. É justamente essa dificuldade em demarcar limites específicos de passagem e de alternância entre as instâncias narrativas, criando uma combinação homogênea em uma constante sobreposição de instâncias narrativas, que perpetua a incerteza quanto a seu foco narrativo, um dos aspectos que gera o efeito tão instigante de *Crash* enquanto narrativa fílmica.

A identificação entre o olhar do espectador e a câmera é imanente à própria natureza do primeiro, que “ao identificar-se consigo mesmo como olhar (...) não pode fazer outra coisa senão identificar-se também com a câmara, que antes dele olhou aquilo que ele agora olha, e cujo lugar (enquadramento) determina o ponto de fuga”.<sup>68</sup> Essa identificação entre a câmera e o olhar é fundamental para o cinema, uma vez que sem a existência do desejo de ver (pulsão escópica, escotofilia, voyeurismo) ele não seria possível. A natureza do cinema está então fortemente atrelada ao desejo voyeurístico. Contudo, enquanto o *voyeur* procura manter uma distância ideal que o separe do objeto, o espectador de cinema, não só está à distância do objeto, mas o que está a essa distância já não é o próprio objeto e sim sua ausência. “O que define o regime escópico propriamente cinematográfico não é tanto a distância mantida, própria “proteção” (primeira figura da carência, comum a todo voyeurismo) mas a ausência do objeto visto”.<sup>69</sup>

Uma das características marcantes na *instância narradora fundamental* em *Crash* é a utilização de uma câmera agindo explicitamente como se fosse um *voyeur*, que reduplica a intrínseca relação entre a natureza do cinema e o voyeurismo. A câmera de Peter Suschitzky<sup>70</sup> adentra as cenas sem ser percebida pelas personagens e, detalhe interessante, sempre realiza um movimento de aproximação em direção à ação a ser registrada. Os movimentos de câmera (*travelling*, câmera em movimento, movimento com a grua, câmera na mão, etc.) são com certeza um dos pontos fortes da expressão cinematográfica, mas devem sempre “corresponder a uma necessidade imperiosa, seja ela física, psicológica ou dramática; deve ser utilizado com uma intenção bem precisa, solidamente motivada do ponto de vista artístico”.<sup>71</sup> Observa-se que o movimento de câmera (*travelling*) em *Crash* tem uma função bem específica. As

<sup>68</sup> METZ, *O significante imaginário*, p. 59.

<sup>69</sup> Id., *ibid.*, p. 73.

<sup>70</sup> Peter Suschitzky é diretor de fotografia e operador de câmera e trabalhou até agora em seis produções de David Cronenberg. Foi diretor de fotografia em *Gêmeos: mórbida semelhança* e no recente *Spider* – 2002, além de diretor de fotografia foi também operador de câmera em: *Mistérios e Paixões*, *M. Butterfly*, *Crash*, *eXistenZ*. Além de trabalhar com Cronenberg, Suschitzky foi responsável pela direção de fotografia em: *The Rocky Horror Picture Show* – 1975, *O Império contra-ataca (The Empire Strikes Back)* – 1980, *The Vanishing* – 1993, *Marte ataca (Mars Attacks!)* – 1996, *O homem da máscara de ferro (The Man in the Iron Mask)* – 1988 *O Planeta Vermelho (Red Planet)* – 2000.

<sup>71</sup> BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 36.

tomadas iniciam normalmente mostrando algo que não é o foco de interesse, o qual somente aparece posteriormente através de um movimento de câmera sem cortes que dele se aproxima gradativamente. Esse movimento de câmera cria então no espectador a sensação de estar acompanhando a chegada de uma personagem que, fora-de-campo, observa e aproxima-se sorratamente da ação. A identificação desse tipo de “plano”<sup>72</sup> com a aproximação de uma personagem que posteriormente será revelada ao espectador (adentrando o campo narrativo), gera então uma expectativa, que resultará frustrada, de que tal personagem venha a revelar-se. Contudo, o que se revela é que esse *voyeur* é na verdade o espectador. Logo na seqüência de abertura do filme o espectador acompanha o movimento da câmera, percorrendo o hangar até encontrar Catherine que acaricia as fuselagens de um aeroplano. O instigante movimento de câmera nessa primeira cena do filme simula a presença de um terceiro, um intruso facilmente acolhido pelas personagens e que vem compor com essas um *ménage à trois*.

Esse movimento de câmera repercute ainda em outro aspecto fundamental em *Crash*: o “ritmo” cinematográfico. A idéia de ritmo no cinema está associada à maneira como convergem entre si os movimentos de imagens do filme e os movimento de atenção do espectador. Conforme Betton o ritmo está relacionada à maneira como a montagem engendra os planos. Ele destaca as declarações de J. –P. Chartier:

Um plano não é percebido da mesma maneira do início ao fim. A princípio, é reconhecido e situado: é digamos a exposição. Vem então um momento de atenção máxima em que a significação, a razão de ser de um plano é captada: gesto, palavra ou movimento fazem o desenvolvimento progredir; em seguida, a tensão baixa, e, se o plano se prolongar, nasce um momento de aborrecimento, de impaciência. (...) O que chamamos de ritmo cinematográfico não é portanto a apreensão das relações de tempo entre planos, mas a coincidência entre duração de cada plano e os movimentos de atenção que ela suscita e satisfaz.<sup>73</sup>

Ou seja, a montagem é fundamental na construção do ritmo do filme, bem como na maneira como esse é percebido pelo espectador. Conforme Eduardo Leone e Maria Dora Mourão, a montagem cinematográfica consiste na “união de dois fotogramas pertencentes a planos diferentes, e determinados pelo corte”, (...) da qual resulta “uma nova visualidade, que

<sup>72</sup> Conforme Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, no livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (p. 37-8): O plano é a porção de filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao posterior. São componentes do plano: a duração, o ângulo de filmagem, se é fixo ou em movimento, o plano-sequência, a escala (plano geral, conjunto, médio, americano, próximo, primeiro plano, plano detalhe), o enquadramento, a profundidade de campo, a situação do plano na montagem e a definição da imagem. E o conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa, definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação, representa uma *seqüência*. No livro *A significação no cinema* (p. 127-8), Christian Metz diz que o plano pode ser considerado como o segmento mínimo no cinema. “Se o plano não for o elemento mínimo (pois um só plano nos fornece várias informações), é pelo menos o elemento mínimo na *cadeia* fílmica”.

<sup>73</sup> J. –P. Chartier, citado em: BETTON, op. cit., p. 72.

pode apresentar-se de duas maneiras básicas: (...) como processo de representação que quer passar despercebido”, ou, “como um processo de representação que quer fazer-se descaradamente perceptível”.<sup>74</sup> É através da montagem que se organizam as sucessões de planos, bem como as relações de extensão e de densidade de cada um deles dentro da narrativa.

O ritmo rápido é normalmente conseguido por uma seqüência de planos curtos; enquanto uma seqüência lenta geralmente é constituída “por uma sucessão de planos longos que darão uma impressão de languidez, de tédio, de ociosidade, de tristeza, de monotonia, de sensualidade, etc.”<sup>75</sup> Para Betton é justamente através da alternância entre planos longos e curtos e na variação freqüente da extensão desses “que o filme adquire diversidade e vida”.<sup>76</sup> Em *Crash* há a predominância de planos com movimento de câmera, *travellings*, e de planos longos. Contudo, cada plano possui um ritmo interno próprio que resulta da “construção dos diálogos, das pausas, das relações entre personagens no quadro”.<sup>77</sup> Os planos longos do filme de Cronenberg apresentam poucos diálogos, os quais são repletos de pausas e elipses, e na maioria das vezes são acompanhados pelos movimentos brandos e contidos das personagens. Apesar dos vários *travellings*, que comumente tendem a dinamizar a narrativa, em *Crash* a combinação desses aos planos longos, que ultrapassam o limite de tensão máxima (interna ao próprio plano), impõe à narrativa o que é reconhecido pelo espectador como um ritmo lento.

É através do imbricamento desses elementos – o tempo interno de cada plano, o tempo de cada seqüência (conjunto de planos) e posteriormente o do filme como um todo (conjunto de seqüências) – que é definido pela montagem, que se constrói a noção de tempo diegético muito importante para a percepção do ritmo da narrativa.

Apesar da marcante presença do tempo em *Crash*, evidenciada pelos planos longos que parecem estendê-lo, o tempo diegético não fica claro. Não se sabe durante quanto tempo transcorre a narrativa (se em poucos dias ou em alguns meses). Sua passagem parece ficar suspensa, fora da compreensão do espectador. Contudo, não parece ser importante quanto tempo transcorre, mas sim a forma como em alguns episódios essa passagem de tempo é intensa e marcante. Se os planos longos salientam a construção desse tempo outro, os *travellings* acentuam e demarcam o espaço da narrativa. O espaço que se constrói através do movimento de câmera é um espaço resignificado (em que a presença do espectador/voyeur é

---

<sup>74</sup> LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1993, p. 56.

<sup>75</sup> BETTON, op. cit, p. 73.

<sup>76</sup> Id., ibid, p. 74.

<sup>77</sup> LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora, op. cit., p. 29.

conhecida e desejada), espaço de passagem que é percorrido e que também se constrói através da percepção desse tempo de transcurso:

O espaço fílmico não é indissociável do tempo. (...) Ora é o tempo, o sentimento de duração, que impõe sua presença (principalmente nos filmes psicológicos e de suspense), ora é a percepção do espaço, a sensação de extensão, que chama a nossa atenção; ou ainda, tempo e espaço parecem fugir totalmente de nossa intuição e de nossa percepção, dando lugar a uma nova dimensão.<sup>78</sup>

Em *Crash*, é justamente a maneira como tanto o tempo quanto o espaço escapam a uma representação padrão, exigindo do espectador a maleabilidade de sua compreensão, um dos aspectos geradores do estranhamento sentido pelo público. Por exemplo, a percepção de um ritmo lento não se encaixa à idéia de um filme repleto de desastres automobilísticos, elemento fundamental dos filmes de ação. Fica então muito difícil para os espectadores enquadrarem o filme em um gênero cinematográfico, uma vez que cada um desses trabalha com diferentes concepções de ritmo.

Conforme os autores do livro *Controversy*, uma das grandes dificuldades imposta ao espectador do filme é justamente a impossibilidade de situá-lo em um gênero cinematográfico específico. Holly Hunter, que interpretou a personagem Helen Remington em *Crash*, compartilha esse diagnóstico: “As pessoas acham o filme perturbador porque elas não têm um ponto de referência”.<sup>79</sup>

O amálgama de repertórios pertencentes a diversos gêneros e a transgressão desses modelos resulta em um filme que perturba a lógica construída pelo *mainstream* hollywoodiano. Habitados a receberem fórmulas prontas e facilmente digeríveis, os espectadores se deparam então com uma pergunta sem resposta: afinal, que espécie de filme é esse? Ao que tudo indica, Cronenberg alcançou seu objetivo:

Gostaria que o filme não fosse comparado com nenhum dos gêneros (cinema de ação ou pornográfico). Quis jogar com a expectativa do público, subverter seus estímulos, de modo que as pessoas saíssem do cinema sem saber na verdade se toda aquela situação faz sentido.<sup>80</sup>

Na tentativa de resolver esse problema os espectadores aproximam-no então a várias tradições cinematográficas, buscando desta forma alicerces estáveis para lhes auxiliarem na compreensão e na aceitação de *Crash*. Conforme destacado pelos autores os gêneros

<sup>78</sup> BETTON, op. cit, p. 30.

<sup>79</sup> Holly Hunter, citado em: BERNARDES, Holly Hunter revida os ataques contra *Crash*.

<sup>80</sup> David Cronenberg, citado em: BERNARDES, Marcelo. David Cronenberg pisa mais fundo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1997.



comumente evocados para essa relação são: o cinema de arte (cinema de autor), o cinema de entretenimento (o qual pode ser subdividido em filmes de ação, suspense, romance...) e o pornográfico. Como pode-se ver, *Crash* foi analisado a partir de sua relação com três estratos bem distintos do polissistema cinematográfico: o *mainstream* hollywoodiano (que possui um grande alcance de público), o cinema de arte (cuja abrangência é mais limitada e mais definida) e o cinema pornográfico (considerado um subproduto cinematográfico). Enquanto o primeiro e o segundo podem ainda circular em áreas comuns, o terceiro é mantido completamente marginal, pois até o momento não se tem notícia de que um filme pornográfico tenha estado em cartaz em um *multiplex* ou em um *shopping-center*.

Assim sendo, a maneira como os espectadores “classificam” o filme torna-se decisiva para definir seu posicionamento em relação à película. Ainda segundo os autores de *Controversy*, um importante aspecto na repulsa dos espectadores ao filme é o fato de não se enquadrar facilmente na categoria de um *filme de entretenimento*, aquele que, de forma geral, busca responder às expectativas de uma grande platéia, expectativas essas construídas através do domínio global do cinema hollywoodiano.<sup>81</sup> Ao entrar em qualquer *multiplex* o espectador encontra uma variada opção de filmes de diversos gêneros, que busca preencher todas as possibilidades de escolha e de “gosto” da platéia. Tais filmes geralmente possuem padrões (fórmulas) bem construídos e normalmente o espectador já imagina com o que vai deparar-se quando opta por algum deles. Por esse ângulo, a maioria das pessoas vai ao cinema apenas para se divertir, o ato de ir ao cinema constituindo um “bom programa para sexta-feira à noite”. Vai-se assistir a um filme (qualquer) de ação, romance, suspense, terror... e não a um Filme. Para esses espectadores, com certeza, assistir *Crash* não é a melhor opção para um “programa” desse tipo.

Cronenberg em vários momentos já declarou sua aversão à indústria cinematográfica hollywoodiana, pois conforme ele “O sonho de Hollywood é trabalhar com artistas que se esqueçam que são artistas. (...) Cujas popularidade possa ser contabilizada. Para os grandes estúdios, a medida do sucesso é o dinheiro. E quem não fizer sucesso vai ser marginalizado”.<sup>82</sup> Para o cineasta é esse um dos motivos de *Crash* ter enfrentado tanta resistência, já que uma vez mais ele foge aos padrões instaurados por Hollywood:

---

<sup>81</sup> Conforme os autores da pesquisa apresentada no livro *Crash Controversy: Censorship Campaigns and Film Reception*, quando os espectadores comparam *Crash* a um filme do *mainstream* hollywoodiano, o filme mais citado é *Instinto Selvagem (Basic Instinct)*.

<sup>82</sup> David Cronenberg, citado em: DUPONT, Pascal. David Cronenberg investe contra Hollywood. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/12/2000

O filme tem a seu favor a presença de atores famosos e respeitados<sup>83</sup>, uma fotografia esmerada e uma trilha musical forte. Mas as pessoas se sentem constrangidas, porque o filme não funciona como um produto comum. O formato não é aquele geralmente aceito. Não me canso nunca de transgredir as leis de Hollywood. Isso explica em grande parte a hostilidade com que o filme foi recebido.<sup>84</sup>

Deve-se ressaltar, contudo, que a interpretação dos filmes não depende meramente da relação direta entre o texto fílmico e os seus expectadores. Como já foi dito, ver um filme é um evento social, as pessoas freqüentemente vão ao cinema acompanhadas e costumam discutir a respeito dele antes e, principalmente, depois de assisti-lo. Estando ainda seu processo de recepção, ou seja, a maneira como os espectadores reagem em relação a uma narrativa fílmica, permeado por suas idéias e suposições, por seus desejos, esperanças e medos, elementos esses que resultam da história sócio-cultural de cada um. E sendo também influenciada pelas estratégias de *marketing* (cartazes, *trailers*, comerciais, campanhas de divulgação em geral) bem como pelas entrevistas, críticas e artigos publicadas em revistas e jornais.<sup>85</sup>

Um dos aspectos mais interessantes apresentados pelo livro *Controversy* quanto a sua recepção é a identificação realizada pelos autores de condições com as quais o espectador precisa concordar para ser um entusiasta participante do universo de *Crash*. Conforme os autores, para dar uma resposta positiva ao filme, o espectador deve estar inclinado e ser capaz de: comprometer-se com um filme sem gênero, o qual resiste a explícitas explicações a respeito das motivações de suas personagens principais; relacionar simultaneamente o filme narrativa e filosoficamente; distinguir entre o que é *mostrado* e o que é *falado*; perceber que as personagens não são dadas aos espectadores em profundidade; aceitar a idéia de que conhecer a respeito deste “perverso” desejo sexual e reconhecer sua significância é diferente de participar dele; perceber os relacionamentos sexuais dentro do filme como equivalentes ou conferir o mesmo poder às personagens principais, inclusive às mulheres; administrar consciente e criticamente sua própria resposta (positiva) ao filme.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Contraditoriamente, em seu país Cronenberg foi questionado justamente por trabalhar em *Crash* com atores hollywoodianos (James Spader, Holly Hunter, Rosana Arquette).

<sup>84</sup> David Cronenberg, citado em: DUPONT, op.cit.

<sup>85</sup> BARKER, et al., op. cit., p. 27.

<sup>86</sup> Id., ibid, p. 125.

## 2. *CRASH* – PRAZERES NEM TÃO ESTRANHOS

Um dos aspectos mais controversos com relação a *Crash*, tanto no romance como no filme, é seu conteúdo sexual, não apenas quanto à quantidade de episódios, mas principalmente quanto à natureza dessa sexualidade. Tratar da sexualidade humana tem sido sempre um exercício delicado, no qual falar sobre ela, mostrá-la ou representá-la significa adentrar um território especial. A importância do sexo na vida das pessoas é muito bem definida por Michel Foucault:

O sexo, essa instância que parece dominar-nos, esse segredo que nos parece subjacente a tudo o que somos, esse ponto que nos fascina pelo poder que manifesta e pelo sentido que oculta, ao qual pedimos revelar o que somos e liberar-nos o que nos define.<sup>1</sup>

É notório que a sexualidade das personagens em *Crash* suscitou muita controvérsia. E não foram poucos aqueles a classificar, ou melhor, a *acusar* a obra de ser “pornográfica”, já que o termo, ainda hoje, possui uma carga negativa e é utilizado, na maioria das vezes, de forma pejorativa. Ou, como bem observa Cronenberg, lembrando uma velha piada, “what I like is erotic, and what you like is pornographic”.<sup>2</sup>

Desta forma, o que é aceitável pelos padrões sociais normalmente é colocado como *erótico*, enquanto o que é recusado pertence à *pornografia*. A idéia do *erótico* está geralmente associada à idéia de amor, a uma escolha de livre vontade e ao desejo por uma pessoa em particular, enquanto a *pornografia* é associada ao impulso de uma satisfação sexual, isento de amor. Ou seja, enquanto as obras eróticas são normalmente associadas à beleza, as pornográficas são relacionadas à fealdade, a imagens classificadas como algo “sujo” e que ofende o pudor.

Mesmo que tanto obras eróticas quanto pornográficas utilizem imagens sexuais, pretendendo-se provocativas para seus leitores/espectadores, as eróticas são normalmente associadas não a uma resposta física mas a uma emoção estética, enquanto as pornográficas são relacionadas ao desejo de despertar excitação sexual, provocando assim uma resposta

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 145.

<sup>2</sup> Cronenberg interview. 1996. Disponível em: <<http://www.flf.com/crash/com/cronenberg-interview.html>>.

física. Como destaca D. H. Lawrence: “Debo considerar-se que una obra artística es pornográfica cuando trata de despertar deseos o sensaciones sexuales”.<sup>3</sup>

Uma das afirmações mais corriqueiras com relação à pornografia é de que ela estaria associada a uma idéia de poder e de dominação, que se constitui através da representação do corpo como objeto fragmentado em contraposição aos corpos inteiros representados nas obras eróticas, sendo então normalmente associada ao fetichismo e ao perverso. No caso das obras literárias, por exemplo, há a descrição do corpo de forma realista e em detalhes, e no caso do cinema, há a utilização de imagens explícitas, *close-up* de órgãos sexuais e de ações sexuais (penetrações, felações e *cunnilingus*). Desta forma, a pornográfica é reconhecida como uma representação de orientação sadomasoquista em oposição à representação erótica de desejo mútuo e consensual. A identificação de que existe o predomínio de uma orientação masculina de dominação e violência contra a mulher é um dos aspectos mais delicados em relação à pornografia, sendo freqüentemente utilizado por seus detratores para atacá-la.

Gradativamente, contudo, os “materiais sexualmente explícitos” tornaram-se “cada vez mais disponíveis”, principalmente “nos anos do pós-guerra”, quando se tornaram “presença obrigatória na arte popular, na ficção científica, na propaganda, na música pop e no cinema”.<sup>4</sup> Eduardo Paolozzi, por exemplo, utilizava em suas colagens imagens de *pin-ups* retiradas de revistas pornográficas. A Pop Art coincidiu com várias mudanças ocorridas na sociedade ocidental e colaborou na propagação dessas. A revolução sexual, encabeçada pelo controle de natalidade e pela pílula anticoncepcional, refletiu diretamente sobre a produção Pop: “Embora o tratamento pop da revolução sexual fosse basicamente masculino e heterossexual, havia outras vozes de desejo no movimento. A arte pop também abrigava artistas gays e feministas”.<sup>5</sup> Desta forma, encontra-se na obra de David Hockney, *Homem no chuveiro em Beverly Hills*, a celebração do nu masculino e o desvelamento do desejo homoerótico masculino. Se essas imagens estavam até então delegadas ao terreno do mau gosto e da marginalidade, surgiam então novas possibilidades. E as imagens até então olhadas de soslaio em revistas proibidas começaram a ornamentar as paredes de galerias e de colecionadores.

Assim, também obras como as do fotógrafo Man Ray vêm romper com padrões, uma vez que, ao apresentarem órgãos sexuais e *closes* de atos sexuais, revelam a beleza bruta contida nessas imagens. Mais recentemente, podem ser mencionados os trabalhos dos artistas

<sup>3</sup> LAWRENCE, D. H. Pornografía y obscenidade. In: LAWRENCE, D. H.; MILLER, Henry. *Pornografía y obscenidade*, Barcelona: Argonauta: 1980, p. 47.

<sup>4</sup> McCarthy, David. *Movimentos de arte moderna: Arte Pop*. São Paulo: Consac & Naify, 2000, p. 46.

<sup>5</sup> Id., *ibid.*, p. 52.

André Serrano e de Robert Mapplethorpe (ambos também fotógrafos), cujas obras apresentam imagens tão explícitas e provocantes quanto as de Ray, que foram absorvidas e festejadas pelo centro cultural e artístico de Nova Iorque. Serrano, artista mexicano, trabalha com imagens de sexo e de morte, apresentando entre suas obras fotografias de cadáveres e de abortos. As fotos de Mapplethorpe<sup>6</sup> apresentam uma temática homossexual, nus masculinos (em sua maioria de negros) e detalhes de cenas sadomasoquistas; o artista trabalha com a contraposição através da beleza de corpos que são, contudo, retratados em cenas não muito palatáveis para alguns.

Observa-se, porém, que a definição do que consistiria uma representação ofensiva da sexualidade tem claramente sofrido alterações através dos tempos. Enquanto a fotografia de uma jovem mostrando descuidadamente o tornozelo era motivo de alarde e de euforia há algumas décadas, hoje em dia os *out-doors* estão repletos de imagens de seios e nádegas femininas. Da mesma forma, pode-se dizer que a noção do que seja aceitável quanto à exposição da sexualidade, bem como do que seja ofensivo varia igualmente de pessoa para pessoa, o que é ofensivo e até mesmo agressivo para alguns pode não ser para outros. Na maioria dos casos trata-se mais de uma apreciação subjetiva, um posicionamento do leitor e/ou espectador frente à obra, resultado de sua identidade sócio-cultural, bem como de sua educação. Conforme D. H. Lawrence, referindo-se à relação entre a pornografia e o obsceno, “lo que estos términos significan depende totalmente – como ocurre por lo general – de la peculiaridad de cada individuo”.<sup>7</sup> O limiar entre essas duas instâncias permanece em constante mutação, terreno indeterminado. E a definição do que venha a ser pornografia permanece nebulosa. Segundo o dicionário Aurélio:

Pornografia: [Do grego *pornographos*, autor de escritos pornográficos] S.f. 1. Tratado acerca da prostituição. 2. Figura(s), fotografia(s), filme(s), espetáculo(s), obra literária ou de arte, etc., relativos a, ou que tratam de coisas ou assuntos obscenos ou licenciosos, capazes de motivar ou explorar o lado sensual do indivíduo. 3. Devassidão, libidinagem.

Mas a própria definição conserva em si novas dúvidas. O que deve ser considerado um assunto *licencioso* ou *obsceno*? Ou então, o que pode ser chamado de *devassidão* ou de *libidinagem*?

Contudo, ainda hoje, de maneira geral, o termo *pornografia* (consolidação de uma combinação de definições classificatórias e legais com julgamentos morais), quando associado a manifestações artísticas, repercute negativamente sobre seus produtores, uma vez

<sup>6</sup> Para a exposição de obras de Robert Mapplethorpe no Brasil (São Paulo, 1997) o museu reservou uma sala para abrigar vinte obras cuja visita ficou restringida a maiores de dezoito anos.

<sup>7</sup> LAWRENCE, op. cit., p. 41.

que permanece um termo negativo, associado a atividades ilícitas, à degeneração moral e ao rebaixamento cultural. E a produção pornográfica continua sendo vista como produto inferior da indústria cultural de massa.<sup>8</sup> Sendo assim, a classificação de uma obra como pornográfica acaba repercutindo também sobre seus consumidores (leitores/espectadores).

É justamente a definição de *Crash* como sendo uma obra pornográfica (por parte de seus opositores) um dos fatores-chaves na controvérsia que se criou ao seu redor. Definir-lo como tal significa *condenar* não somente o filme mas também todos aqueles espectadores que o apreciaram. O que pode repercutir sobre sua recepção, já que o espectador pode não desejar ser reconhecido como público-alvo do filme, ou melhor, como consumidor de pornografia.

Desta forma, é compreensível a negação por parte dos envolvidos com o filme em aceitar sua classificação/rotulação como pornográfico. Para Holly Hunter (que interpreta a personagem Helen Remington):

Quando vêem um filme que tem cenas de sexo seqüenciais, como no caso de *Crash*, muitas pessoas ficam confusas e começam a compará-lo com a pornografia. Pornografia é feita para despertar o desejo básico. *Crash* não é nada disso. É um filme sobre coisas muito mais complicadas, contadas de uma maneira extremamente irônica, na minha opinião. Essa forma é uma nova proposta de contar uma história, porque o sexo é a linguagem, o vocabulário do filme. Esse diálogo expressa a agressão, a esperança, o desespero, a luta, o poder, o medo, o desejo dos personagens. Todas essas formas de expressão dão-se por meio do ato sexual. Esse é um jeito extremamente excitante de comunicar-se.<sup>9</sup>

A atriz faz questão de traçar um diferencial entre a pornografia e *Crash*, preocupando-se em distinguir os objetivos das duas manifestações. Quanto ao filme ser ou não uma obra pornográfica e se tal classificação o agrada, Cronenberg responde:

I get very pedantic when the word “pornography” is used in connection with the film. This is because pornography is a very specific thing. (...) I do believe that pornography is that which is created to arouse the viewer or reader sexually. By using that literal definition, *Crash* is not pornographic. What confused me about the way the film was received was that people accused it of being pornographic, only then to say that they were even more offended because they felt it was absolutely not sexy in any way. What does this mean? Is the film failed pornography, or something that escapes this definition?<sup>10</sup>

As respostas de Holly Hunter e de Cronenberg convergem no fato de considerar o desejo de provocar excitação sexual como a essência da pornografia. E é a partir da falta

<sup>8</sup> Deve ser ressaltado, porém, que o limite de passagem entre “alta” e “baixa” cultura já não está mais tão fortemente demarcado.

<sup>9</sup> Holly Hunter, citado em: BERNARDES, Holly Hunter revida os ataques contra *Crash*.

<sup>10</sup> MENDIK, Xavier. Logic, Creativity and (critical) Misinterpretations: an Interview with David Cronenberg. In: GRANT, Michael (ed). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Connecticut: Praeger, 2000, p. 180.

dessa característica em *Crash* que eles buscam diferenciá-lo dos filmes pornográficos, uma vez que ambos consideram a classificação de pornográfico como algo que desmerece o filme. A afirmação do cineasta de que há quem o “acuse” de ter feito um filme pornográfico, dá a real noção do *status* negativo ocupado por tal gênero.

A declaração de Cronenberg retoma um ponto crucial, a dificuldade de classificar o filme em um gênero específico, aqui no caso o pornográfico. Contudo, apesar de escapar a esse padrão, o filme está vinculado à tradição pornográfica ao utilizar elementos narrativos e códigos cinematográficos específicos do gênero. *Crash* dá novo vigor a essa tradição inaugurando possibilidades para elementos que até então estavam relegados a um estrato marginal dentro da produção cinematográfica. Ao subverter expectativas e dar novo encargo a estruturas pré-estabelecidas, realizando assim *transformações* (no sentido apregoado por Even-Zohar), o filme consegue inovar trazendo para um campo, que a princípio não é pornográfico, elementos que só eram encontrados nesse gênero.

Apesar de todas essas conjecturas o que talvez realmente esteja em jogo seja a maneira como obras rotuladas como pornográficas (mas que não pertencem à indústria pornográfica instituída) abrem uma fenda nos padrões sociais, derrubando os mitos do amor romântico, revelando o que esteve sempre implícito e inominado. Desta forma, elas trazem à tona o fato de que a distância entre objeto do amor e objeto sexual não é na verdade muito grande. Pensando por esse viés, *Crash* bem poderia ser associado à noção de pornografia, uma vez que, para Cronenberg, Ballard “está atento para o modo estranho como as pessoas estão se relacionando, discute o que acontece com nossos velhos conceitos de amor e erotismo”.<sup>11</sup>

## 2.1 A controvérsia *Crash*

Quando de sua apresentação no Festival de Cannes de 1996 o filme gerou grande discussão. Como pôde ser acompanhado através do relato do correspondente oficial da Folha de São Paulo, Luiz Carlos Merten, no Festival:

Qualquer que seja a escolha do júri para o melhor filme (...), uma escolha já foi feita pelos críticos, *Crash* é o pior filme do 49º Festival de Cannes. Recebeu uma vaia fenomenal (...) Isso não impediu que a coletiva (...) fosse concorridíssima. Jornalistas de todo o mundo lotaram a sala, levando organizadores a transferir a entrevista para um local maior. Havia perto de 800 pessoas. Todas queriam ouvir a explicação do diretor David Cronenberg. Ele é brilhante. Quase

---

<sup>11</sup> Cronenberg, citado em: MERTEN, Luiz Carlos. Filme de Cronenberg é vaiado em Cannes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.

convence o espectador de que assistiu a uma verdadeira obra de arte. (...) Se o seu filme for um vitorioso (...) será uma grande surpresa.<sup>12</sup>

Afinal a grande surpresa aconteceu: *Crash*, de David Cronenberg, recebeu o Prêmio Especial do Júri do Festival, por sua “audácia, coragem e ousadia”, sendo posteriormente eleito pela *Cahiers du Cinéma* como o melhor filme de 1996.

Foi então a partir de sua exibição no Festival que se iniciou a controvérsia. O texto reconhecido como precursor dessa polêmica foi escrito por Alexander Walker<sup>13</sup> após assistir ao filme em Cannes, cuja manchete definia *Crash* como “A movie beyond the bounds of depravity”.<sup>14</sup> A resposta de Cronenberg a essa acusação é muito inspirada: “Se *Crash* está além dos limites da depravação, então não é mais depravado, está em outro patamar”.<sup>15</sup> Para Walker o filme é simplesmente pornografia e contém “some of the most perverted acts and theories of sexual deviance I have ever seen propagated in mainline cinema”. No Reino Unido, em seguimento ao texto de Walker, surgiu uma série de artigos de jornais e de revistas, bem como de debates na televisão e gerou-se uma grande campanha por parte de alguns veículos de comunicação para que o filme fosse banido dos cinemas.<sup>16</sup> Apesar de ser o desencadeador da controvérsia, Walker não compactuou com essa campanha. Dentre as pesquisas realizadas pelos autores do livro *Controversy*, foram analisadas quatrocentos artigos de jornais e de revistas referentes ao filme, que acabou sofrendo censura em alguns países, principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos. Como resultado da campanha negativa, acabou sendo interdito nos cinemas do WestEnd londrino. O *British Board of Film Classification* (BBFC), instituição responsável pela classificação e censura dos filmes, baseia o seu julgamento em uma combinação de dois itens:

- a) prevailing public opinion about what should remain ‘outside representation’ (obscenity);
- b) expert advice on what the likely effects of watching films will be on particularly vulnerable members of the audience who are susceptible to harm.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, 1996.

<sup>13</sup> Duas semanas após assistir *Crash* no Festival de Cannes o crítico sofreu um acidente automobilístico e de seu leito no hospital mandou uma mensagem para Cronenberg dizendo que, “por experiência pessoal, estava feliz em afirmar que o acidente automobilístico nada acrescentou a sua libido. Porém, disse ter tido um sonho durante sua estadia no hospital muito erótico”. (BERNARDES, Marcelo. David Cronenberg pisa mais fundo)

<sup>14</sup> Texto publicado na edição do dia 3 de Junho de 1996 em Londres pelo *Evening Standard*.

<sup>15</sup> David Cronenberg, citado em: PIMENTEL, Lais. Cronenberg vai além da perversão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.

<sup>16</sup> Passaram pelo mesmo problema os filmes *Assassinos por natureza*, de Oliver Stone, e *Cães de aluguel*, de Quentin Tarantino.

<sup>17</sup> WHAT is Pornography? Changing Standards. 2000. Disponível em <<http://www.cinedie.com>>.



A questão principal referente à controvérsia é definir se as cenas de sexo apresentadas em *Crash* podem ou não ser consideradas como obscenas, ou “likely to deprave or corrupt”.<sup>18</sup> Surge então outro problema: como definir o que é depravado ou corrupto?

Nos Estados Unidos a batalha entre pornografia e censura tem sido freqüente ao longo dos anos. O acirrado embate deve-se em grande parte às pessoas que defendem de maneira absoluta e irrevogável a liberdade de expressão, direito fundamental garantido pela primeira emenda constitucional (*First Amendment*), e que implacavelmente se opõem a qualquer espécie de censura, os quais se confrontam com opositores ferrenhos que buscam preservar a “moral” a qualquer custo.<sup>19</sup> Ainda assim, existe uma significativa preocupação de definir o que pode ser classificado como obsceno (obscenidade, não pornografia), utilizando-se para isso o chamado *Miller Test*, o qual define como pornográfica uma obra que, quando analisada em seu todo:

- a) appeals to prurient interest;
- b) depicts sexual conduct in a patently offensive way;
- c) lacks serious literary, artistic, political or scientific value.<sup>20</sup>

Se uma obra corresponde a essas definições, então ela poderá, de acordo com os padrões dominantes da sociedade, ser classificada como obscena. Se a obra não se encaixa nessa definição, não pode ser considerada obscena e, não sendo obscena, não é pornográfica.

A tentativa de classificar as cenas de sexo em *Crash* como eróticas ou pornográficas tem sido objeto de permanente discussão, mas com certeza tem relação com convicções e padrões sociais respeitados por cada indivíduo, uma vez que é muito difícil para as pessoas respeitarem ou aceitarem diferentes maneiras de viver a sexualidade. Nos Estados Unidos, o filme foi considerado impróprio para menores de dezessete anos, o que, segundo Cronenberg, o transforma na prática em um filme pornográfico.

Conforme o próprio cineasta, um dos maiores opositores de *Crash* foi Ted Turner:

Ted Turner e sua mulher na época, Jane Fonda, acharam-no execrável. Tudo indica que Turner fez muita pressão. A *New Line Cinema*, uma das distribuidoras de sua propriedade, deu uma porção de desculpas esfarrapadas para não distribuí-lo. (...) Turner disse que o filme incentivava adolescentes a bater de carros por diversão. Isso é palhaçada, já que na série Os

<sup>18</sup> BARKER, et al., op. cit., p. 39.

<sup>19</sup> O filme de Milos Forman, *O povo versus Larry Flint (The People versus Larry Flint)* apresenta a história real do embate realizado contra Larry Flint, dono de uma revista que apresenta fotografias de mulheres nuas.

<sup>20</sup> WHAT is Pornography? Op. cit.

Gatões, exibida pelo canal de TV de Turner, os adolescentes estão sempre envolvidos em colisões de carros. E não há adolescentes em *Crash*.<sup>21</sup>

A cadeia de lojas *Blockbuster* (uma das maiores redes de vídeo-locadoras do país), que se recusa a trabalhar com filmes que não possam ser assistidos pela família, disponibilizou em suas lojas uma versão com cortes de *Crash*, deixando-o dez minutos menor que a versão integral apresentada no cinema. Com os cortes sofridos a obra recebeu uma nova classificação que lhe permite ser assistido por menores de idade desde que acompanhados pelos pais.

O caso mais interessante de censura sofrida pelo filme ocorreu, contudo, na Indonésia, onde a personagem Gabrielle (interpretada por Rosanna Arquette) foi retirada do filme, pois no país existe um forte tabu quanto a pessoas portadoras de deficiências físicas e a imagem de uma dessas pessoas fazendo sexo foi simplesmente insuportável.

Segundo Ballard, o filme só teve seu justo reconhecimento na França:

Just as "Psycho" has exerted an immense influence on the cinema of the past 30 years, so "Crash" will influence the cinema of the next 30. I consider it the first film of the 21st century, the prototype of the psychopathic cinema which will liberate the film from its reliance on redemptive story-lines. The French, being more intelligent and sophisticated than the British, saw this immediately.<sup>22</sup>

Da mesma maneira, quando do lançamento de seu romance em 1973, Ballard sofreu uma forte reação do público e da crítica, tendo sua melhor recepção, segundo o próprio autor, junto aos franceses.

No Brasil, contudo, quase não houve polêmica quando da chegada de *Crash* aos cinemas. A Folha de São Paulo, em seqüência a toda a controvérsia que marcou o filme em vários dos países em que foi exibido, dedicou uma edição inteira do Caderno Mais (suplemento de cultura do jornal e um dos mais conceituados do país) a ele, quando de sua estréia em território brasileiro. A manchete anunciava: "O polêmico filme sobre acidentados que buscam o prazer em colisões de carros estréia em SP na próxima sexta-feira".<sup>23</sup> Entre os artigos que compõem o suplemento, quase todos escritos por articulistas estrangeiros, encontram-se os mais variados posicionamentos. Em Porto Alegre, o jornal Zero Hora dedicou a contracapa de seu suplemento cultural para discutir o filme, no artigo "Uma visitante muito conhecida", escrito pelos psicanalistas Mario Corso e Diana Lichtenstein Corso.

<sup>21</sup> David Cronenberg, citado em: DUPONT, Pascal. David Cronenberg investe contra Hollywood (entrevista). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/12/00.

<sup>22</sup> COILLARD, op. cit.

<sup>23</sup> *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.

Cabe destacar que, no Brasil, o filme foi classificado como apropriado apenas para maiores de 18 anos e para seu posterior lançamento em vídeo recebeu dois avisos na embalagem: “Recomendável para maiores de 18 anos” e “Versão sem cortes”.

Mesmo assim, *Crash* não passou ileso pelo Brasil, pois os tradutores da indústria cinematográfica, que parecem sempre almejar realizar um trabalho didático explicativo, mantiveram o título original, mas adicionaram a ele o subtítulo “estranhos prazeres”. Desta forma, a obra não conseguiu livrar-se de um juízo de valor. Seguindo a orientação dada pelo subtítulo, esses não são prazeres normais (aceitáveis), mas sim estranhos prazeres. O explicativo adendo só não revela, contudo, estranhos a quem? Mas dá uma boa pista, uma vez que, conforme Julia Kristeva: “O estranho está em mim”.<sup>24</sup>

## 2.2 *Crash* e a pornografia – diálogos possíveis

O que se coloca em questão nesse momento, não é definir se *Crash* é ou não uma obra pornográfica, mas sim a maneira como ambas as obras (romance e filme) se relacionam com esse gênero. Apesar das constantes e infundáveis discussões acerca do que seja ou não uma manifestação pornográfica, é notório que a pornografia, enquanto sistema pertencente ao polissistema cultural, interfere em outros sistemas.

Ubiratan Paiva de Oliveira demonstra como alguns escritores realizaram a renovação do sistema literário dominante. Eles o fizeram através de realizações de obras que foram “na época, considerados escandalosas”, por apropriarem-se de elementos alheios ao polissistema dominante, mas “que foram gradativamente sendo mais e mais aceitas até verem-se completamente integradas no sistema principal”.<sup>25</sup> Como exemplos, ele recorda os romances: *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence e *Ulisses*, de James Joyce, nos quais a utilização de descrições à época consideradas exclusividade da literatura pornográfica gerou desagrado e proibição.

O romance *Crash*, de J. G. Ballard, que se tornou um *cult* da literatura *underground*, utiliza, assim como o fizeram os textos referidos acima, descrições consideradas pertencentes à literatura pornográfica. Contudo, essas descrições explícitas de atos sexuais já não representam novidade, estando hoje em dia incorporadas ao polissistema central literário. A

<sup>24</sup> KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 201-2.

<sup>25</sup> OLIVEIRA, Ubiratan P. O polissistema literário identificado por Even-Zohar In: *Literatura comparada: diálogos e tendências*. ORGANON/UFRGS. Literatura Comparada: - V. 10, N.º 24 - Porto Alegre, 1996, p. 70.

inovação do texto de Ballard é a maneira como ele realiza essas descrições, o que é muito bem destacado por Jean Baudrillard em seu texto “Crash”:

Todos os termos eróticos são técnicos. Nada de cu, de piça, de cona, mas: o ânus, o recto, a vulva, a verga, o coito, etc. Nada de calão, isto é, nada de intimidades da violência sexual, mas uma língua funcional: adequação do cromado e das mucosas como de uma forma a outra. O mesmo para a coincidência da morte e do sexo: são mais envolvidos ambos numa espécie de *super-design* técnico que articulados segundo o gozo. De resto, não se trata de gozo, mas de descarga pura e simples.<sup>26</sup>

A união entre o discurso sexual e o tecnológico apontada por Baudrillard é a essência da narrativa de Ballard. O discurso tecnológico (oriundo da ciência e da tecnologia) surge como uma transformação realizada a partir do repertório do sistema literário da ficção científica. Conforme ele: “A ciência e a tecnologia multiplicaram-se ao nosso redor. (...) Elas ditam as linguagens com as quais falamos e pensamos. Ou usamos essa linguagem ou permanecemos mudos”.<sup>27</sup> No desejo de não permanecer mudo, Ballard apropria-se das linguagens vindas da ciência e da tecnologia.

Mesmo que *Crash* não possa ser definida como uma obra de ficção científica (no sentido canônico), há em sua essência muito da memória dessas produções, articulando-se como intertexto construído também através da negação. Desta forma, o diálogo entre o romance e as obras de ficção científica se faz presente:

Eu gostaria de pensar que *Crash* é o primeiro romance pornográfico baseado na tecnologia. De certa maneira, a pornografia é a forma de ficção mais política, lidando com a maneira pela qual usamos e exploramos uns aos outros, do modo mais premente e implacável. (...) É desnecessário dizer que a função principal de *Crash* é acauteladora, uma advertência contra esse reino brutal, erótico e superiluminado que nos atrai de uma forma cada vez mais persuasiva para o limite da paisagem tecnológica.<sup>28</sup>

O escritor avisa, porém, que o termo “pornográfico” passou a apresentar um sentido indeterminado e que sua definição foi sendo transformada com a passagem do tempo. O que era considerado pornográfico à época do romance de D. H. Lawrence é muito diferente do que se compreende hoje como tal. Principalmente na maneira como a palavra é geral e comumente usada nos dias de hoje, geralmente associada a tudo que é reprovado pela sociedade, como pedofilia e sadomasoquismo, coisas que Ballard adverte não ter em mente quando define seu romance como pornográfico. Conclui-se assim que, ao classificar seu romance como

<sup>26</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Portugal. Lisboa: Relógio d’Água, 1991, p. 145.

<sup>27</sup> J. G. Ballard, citado em: ABRAMO, Bia. Ballard, o profeta do presente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.

<sup>28</sup> BALLARD, J. G. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Crash: estranhos prazeres*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 7.

pornográfico, ele reivindica um lugar na tradição literária inaugurada pelo livro de D. H. Lawrence, uma vez que, segundo o autor:

A imaginação pornográfica sempre fez parte da vida humana. O problema é que hoje somos puritanos quando falamos de sexo. As imagens sexuais deveriam ser vistas como algo natural, mas o tabu ainda existe. A exploração das fantasias sexuais não pode ser reprimida, faz parte de nossa história.<sup>29</sup>

Em seu romance, ele propõe a renovação dessa tradição através da inserção da tecnologia, concentrada na figura do automóvel, ao imaginário sexual. De certa forma, *Crash* é, nas palavras de Jacques Rancière, “o último episódio ou o fim da grande ópera do homem e da máquina”.<sup>30</sup> Se o automóvel vem há muito tempo servindo de cenário para encontros sexuais, em *Crash* essa condição é levada ao extremo, transformando-o em coadjuvante nas relações sexuais das personagens. É através dos desastres automobilísticos que a energia sexual atinge seu ápice, carro e corpo se fundem em um gozo novo, insuperável. Nos episódios sexuais do romance, carne e metal se confundem na percepção do narrador, em que suas mãos percorrem com a mesma avidez a pele do parceiro e o vinil dos assentos do automóvel. Os contornos dos corpos, as suas curvas e suas reentrâncias encaixam-se ao *design* do automóvel, braços, pernas e púbis como que amalgamados às ferragens dos veículos. O sexo como uma celebração da nova sexualidade nascida do desastre automobilístico, como uma epifania tecnológica, que permeia as fantasias de James:

Visualizei partes de grades de radiadores e painéis se fundindo em torno de nós dois, envolvendo-nos, enquanto eu desabotoava seu cinto, baixava a calça, celebrando na penetração de seu reto os mais belos contornos de um pára-lama traseiro, um casamento de meu pênis com todas as possibilidades de uma tecnologia benevolente. (BALLARD, *Crash*, p. 136)

A essa sexualidade, descrita explicitamente no romance, Ballard não sente receio que seja atribuída a classificação de pornográfica, pelo contrário, ele mesmo evoca tal associação.

No polissistema cinematográfico, de forma similar, há igualmente a interferência das manifestações pornográficas. A indústria cinematográfica pornográfica constitui-se, porém, como um sistema marginal dentro do polissistema cinematográfico, sendo quase totalmente desconsiderado e reconhecido como um subproduto. Assim, a produção cinematográfica pornográfica constrói-se extremamente independente do restante dos sistemas

<sup>29</sup> J. G. Ballard citado em: ITIBERÊ, Suzana Uchôa. Ballard faz parábola sobre sexo mecânico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.

<sup>30</sup> RANCIÈRE, Jacques. O avião em terra firme. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.

cinematográficos. É muito difícil, por exemplo, que produtores, diretores ou atores de filmes desse gênero circulem livremente por produções de outros gêneros.<sup>31</sup>

Observa-se ainda que obras cinematográficas como *O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima e *Salô, 120 dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, acabaram tornando-se *cult* e elevaram a estética pornográfica da esfera marginal, de subproduto da indústria cinematográfica, para o âmbito da produção de arte, consideradas obras inovadoras e provocantes. Por outro lado, o filme *Calígula* – 1979, que sofreu a inserção posterior de várias cenas de sexo explícito, realizadas pelo produtor Bob Guccione, da distribuidora *Penthouse*<sup>32</sup>, acabou sendo renegado pelo diretor Tino Brass e por Gore Vidal (autor do livro em que o filme foi baseado). A inserção dessas cenas, completamente desnecessárias à narrativa, acabou desqualificando a obra.

Ubiratan Paiva de Oliveira aborda o campo cinematográfico e recorda o caso dos filmes: *Amantes (Les amants)*, de Louis Malle, que no final dos anos cinquenta causou furor ao utilizar elementos até então pertencentes à pornografia, mas que hoje “revela-se de uma pureza, de uma sensibilidade”, e o filme *Henry e June (Henry and June)*, da década de oitenta, acusado por suas cenas consideradas de gênero pornográfico, obrigando as autoridades dos Estados Unidos a criarem uma nova classificação para enquadrá-lo, uma vez que esse não preenchia totalmente as condições para ser classificado como pornográfico, nem tão pouco enquadrava-se em outras classificações. Percebe-se assim claramente “a idéia de renovação que um sistema não-canonizado possa vir a trazer para um sistema dominante”.<sup>33</sup> Poderia-se reforçar as idéias colocadas por Ubiratan Paiva de Oliveira, destacando o filme *Romance*, de 1999, o qual mesmo não pertencendo ao sistema cinematográfico pornográfico, apresenta cenas de sexo explícito. O filme recebeu apenas um limite de idade, não sendo classificado como pornográfico, apesar de apresentar um astro desse tipo de produção. Teve ainda sua exibição permitida em salas comuns (inclusive nas de *shopping-center*), e não naquelas destinadas ao gênero. Como pode-se ver, aos poucos, através de obras que utilizam repertórios pertencentes a sistemas periféricos, abre-se caminho para profundas mudanças no sistema dominante e por conseguinte para a sua renovação.

Os filmes relacionados acima demonstram como aos poucos o limite entre uma estética cinematográfica pornográfica e o cinema tradicional tem sofrido mudanças. Modelos

---

<sup>31</sup> É claro que existem exceções, por exemplo, o caso da atriz Marilyn Chambers, estrela de filmes pornográfica mundialmente conhecida por sua atuação em *Atrás da porta verde* – 1972 – que estreou posteriormente o filme *Rabid (Enraivecida na fúria do sexo)* – 1976 – de David Cronenberg. Mais recentemente, o filme *Romance* – 1999, igualmente tinha em seu elenco um famoso ator de filmes pornográficos.

<sup>32</sup> Grande e conhecida empresa da indústria pornográfica.

e repertórios que anteriormente pertenciam (ou melhor, eram confinados) com exclusividade ao sistema pornográfico foram gradativamente sendo assimilados pelo polissistema cinematográfico central, através de apropriações que, conforme aponta Even-Zohar, envolvem sempre transformações. Nos casos referidos como exemplo, o que estava em discussão era o modelo para as cenas envolvendo relações sexuais. Ou seja, o limite entre o que é mostrado e o que é omitido, o quanto a cena insinua e o quanto ela realmente mostra aos espectadores.

Assim como nos filmes referidos anteriormente, também em *Crash* há a interferência do sistema pornográfico, não apenas nas cenas sexuais propriamente ditas, as quais, na verdade, não apresentam cenas explícitas, mas igualmente quanto à linguagem cinematográfica. O filme de Cronenberg inicia com uma seqüência de três cenas de sexo consecutivas, algo incomum para o padrão hollywoodiano, mas inerentes à estrutura narrativa dos filmes pornográficos.

In one of my little test screenings someone said, 'Series of sex scenes is not a plot.' And I said, 'Why not? Who says? It worked for Arthur Schnitzler.' And the answer is that it *can* be, but not when the sex scenes are the normal kind of sex scenes: lyrical little interludes and then on with the real movie. Those can usually be cut out and not change the plot or characters one iota. In *Crash*, very often the sex scenes are absolutely the plot and the character development. You can't take them out. These are not twentieth-century sexual relationships or love relationships. These are something else. We're saying that a normal, upper-middle class couple could have this as their norm in the not-so-distant future.<sup>34</sup>

Apesar das cenas de sexo em *Crash* e as dos filmes pornográficos diferenciarem-se quanto ao grau de explicitamento das ações, elas possuem importância equivalente em suas respectivas narrativas. A estrutura narrativa dos filmes pornográficos, de modo geral, constrói-se através de seqüências de episódios sexuais que se desencadeiam uma a partir da outra, o que também acontece na seqüência inicial de *Crash*: uma cena de sexo ligada a outra cena de sexo, ligada a uma terceira cena de sexo. A primeira apresenta Catherine relacionando-se sexualmente com um homem desconhecido em um hangar. A segunda cena é de James com a cinegrafista do estúdio de filmagens e, na terceira, James e Catherine, na sacada do apartamento. Nas três cenas as relações sexuais entre as personagens são realizadas na mesma posição, com o homem penetrando a mulher por trás. Não se deve, contudo, deter-se em cada uma delas isoladamente, o que levaria a rejeitar a importância do encadeamento, através do qual as cenas de sexo são resignificadas. A seqüência de cenas de sexo revela-se mais importante do que cada uma delas individualmente, uma vez que, desta forma, ela compõe algo completamente diverso do que ocorreria se houvessem entre elas outras cenas

---

<sup>33</sup> OLIVEIRA, O polissistema literário identificado por Even-Zohar, p. 70.

não sexuais. Na composição desse tríptico é possível identificar, com certeza, a memória dos filmes pornográficos, na maneira como uma cena de sexo desencadeia outra.

A memória da indústria pornográfica é evocada também no episódio em que James, Gabrielle e Helen assistem a um vídeo de *crashtest* da Volvo. Sentados em um sofá em frente à televisão e com os olhos fixados nas imagens, eles embarcam em um jogo de excitação e de masturbação mútua, como se assistissem a um vídeo pornográfico. Nesse episódio, Cronenberg parece fazer uma brincadeira aludindo à dispendiosa indústria pornográfica sueca, como se perguntasse, afinal o que é um bom filme pornográfico? Se a resposta inclui provocar excitação nos espectadores, então certamente o vídeo da indústria Volvo é excelente, ao menos para as personagens que o assistem em *Crash*.

Se existem aproximações entre o cinema pornográfico e *Crash*, existem igualmente diferenciais a serem demarcados. Uma das principais diferenças está em seus processos narrativos. Enquanto os primeiros apresentam um padrão que envolve um processo de antecipação e de suspense que vai acelerando-se até um clímax narrativo e sexual, em *Crash* tal processo não existe, a narrativa mantém-se sempre em um mesmo ritmo e a repetição, como na seqüência inicial, destrói completamente essa estrutura de aceleração e de suspense, que é a responsável pelo efeito de excitação. Conforme os autores do livro *Controversy*, é devido a essa estrutura repetitiva, que foge ao padrão de aceleração do suspense e do excitação, que alguns espectadores consideraram o filme maçante. Mas, se as cenas de sexo no filme diferenciam-se das cenas produzidas pelo cinema pornográfico, igualmente diferenciam-se do padrão das cenas de sexo hollywoodianas. Enquanto nesses filmes elas são meramente complementos para as narrativas (chegando mesmo a fazer parte de uma estrutura-padrão cinematográfica que garante sempre a presença de uma cena desse tipo) e em muitos filmes poderiam ser extirpadas sem provocar qualquer dano à narrativa, em *Crash*, as cenas de sexo constituem a narrativa. Conforme aponta o próprio diretor, tais cenas não poderiam ser retiradas, pois sem elas o filme perderia o sentido. Ou seja, o filme perturba uma lógica dicotômica que facilmente diferenciava as produções hollywoodianas e as pornográficas.

Outro fator do filme a causar estranheza, e que com certeza o distancia tanto da produção do *mainstream* quanto da pornográfica, é o vocabulário das personagens durante o ato sexual: não é picante, não existe um arrebatamento de paixão e as personagens utilizam um linguajar quase clínico já apresentado no livro. Conforme o cineasta, a concepção dos diálogos frios e funcionais é um aspecto marcante do filme:

---

<sup>34</sup> RODLEY, op. cit, p. 198.



Diferente dos amantes que usam palavras picantes, no filme emprega-se a terminologia médica. Procurei ficar deliberadamente próximo do espírito e da linguagem de Ballard, porque ambos como que aderem a essas pessoas possuídas a um só tempo por suas paixões e frustrações.<sup>35</sup>

Desta forma, constata-se como Cronenberg se apropria de um modelo inerente à produção pornográfica, adaptando-o às necessidades de seu filme, mas na mesma intensidade, nega totalmente seu padrão de diálogos, uma vez que nos filmes pornográficos, a fala das personagens, bem como suas vozes excitadas, são fundamentais ao gênero.

As cenas de sexo do filme são normalmente consideradas “frias”, despidas de intimidade e sem emoção, principalmente por não haver contato visual entre os parceiros e devido à maneira como o olhar das personagens quase nunca busca o rosto de seu interlocutor, mas sim um ponto distante e indefinido. Mas ao contrário das acusações de que no filme haveria apenas sexo pelo sexo, na verdade uma das características mais marcantes é justamente a de que em *Crash* o sexo é feito para ser *mostrado* e para ser *visto*, como se o parceiro sexual importasse menos do que a própria cena sexual em si.

### 2.2.1 As cenas de sexo em *Crash*

Na tentativa de desvelar o motivo de todo furor gerado a respeito das cenas de sexo do filme, retomam-se aqui alguns dos episódios sexuais apresentados em *Crash*. Um dos mais controvertidos é o do lava-rápido,<sup>36</sup> em que Vaughan e Catherine mantêm relação sexual dentro de um automóvel. Esse episódio é também um dos mais ambíguos. Apesar da relação sexual ser consensual, as expressões faciais de Catherine, extremamente distante e fria, podem ser compreendidas como sugestão de coação sexual, ou então como total distanciamento e poder, resultado de sua sexualidade livre. No banco traseiro do automóvel Vaughan puxa Catherine com força para si, seus movimentos são brutos, suas mãos a apertam com força, não há beijo na boca, mas sim um embate voraz entre a boca de Vaughan e a de Catherine. Ela debate-se contra ele. Na seqüência seguinte são expostas as marcas deixadas no corpo de Catherine pela “violência” da relação sexual.

Contudo, a definição de *Crash* como um filme violento é repudiada por Cronenberg:

It's not a violent movie. It's conceptually violent but not physically on the screen. *Braveheart* is a thousand times more violent and yet people think it's great historical romp for children

<sup>35</sup> David Cronenberg, citado em: DUPONT, Pascal. David Cronenberg investe contra Hollywood, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/12/2000.

<sup>36</sup> Considerada por J. G. Ballard sua seqüência predileta no filme.

who walk in the middle of it . It's not: *Braveheart* is quite excruciatingly horrifying. If I put everybody in *Crash* in a kilt would that be better, give you that distance?<sup>37</sup>

Conforme Ballard, ao escrever o romance ele estava interessado em investigar a maneira como a violência assumiu um lugar tão importante no entretenimento do público: “I was exploring the apparent links I sensed in the very early 1970s between violence and sexuality and, in particular, between the car and sexuality”.<sup>38</sup>

Conforme o livro *Controversy*, a cena do lava-rápido foi uma das que gerou maior discussão, sendo espontaneamente referida por muitos dos entrevistados. Com certeza um dos aspectos mais marcantes da cena é a falta de carinho, a total isenção de afetividade entre as personagens. Apesar de não haver a representação de uma relação de amor (afetuosa), não se pode igualmente identificar a representação de uma paixão sexual (desejo ardente), principalmente a partir da perspectiva de Catherine. Além do mais, conforme aponta Pierre Bourdieu: “De modo geral, possuir sexualmente, como no francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter a seu poder”.<sup>39</sup> Conforme os autores de *Controversy*, essa seqüência fez com que muitas pessoas, especialmente (mas não apenas) as mulheres, se sentissem desconfortáveis. Contudo, foi igualmente referida por alguns dos entrevistados (incluindo mulheres) como uma cena memorável.<sup>40</sup>

Essa seqüência é com certeza uma das responsáveis pela classificação de *Crash* por muitos como uma obra que apresenta a violência sexual contra a mulher. Durante o filme encontram-se ainda vários signos que podem inferir a idéia de violência e de coerção dirigidas à mulher, por exemplo, a partir das posições sexuais mostradas, especialmente a preponderância de cenas em que Catherine é penetrada por trás.

A penetração realizada por trás sugere a realização de sexo anal, que implica quase sempre na idéia de violência e de dominação. A prática da sodomia foi por muito tempo (e talvez para alguns ainda seja) associada à noção de algo abjeto (em alguns lugares, quando realizada entre homens era e ainda é considerada um crime) e a própria palavra já possui em si uma carga simbólica negativa muito forte.<sup>41</sup> A prática do sexo anal representa a separação total entre sexo e procriação, reforçando assim a idéia de uma sexualidade cujo objetivo único é o prazer. Tal conduta vai de encontro aos valores da moral sexual que, segundo Michel

<sup>37</sup> David Cronenberg & J. G. Ballard: *Set for Collision*, op. cit.

<sup>38</sup> Id., *ibid.*

<sup>39</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 29.

<sup>40</sup> BARKER, et al., op. cit., p. 45.

<sup>41</sup> A palavra sodomia vem do nome da antiga cidade palestina, Sodoma, a cujos moradores eram associadas práticas sexuais execráveis e condenadas pelas “leis divinas”.

Foucault, apregoa “a pertinência do prazer ao campo perigoso do mal, a obrigação da fidelidade monogâmica, a exclusão de parceiros do mesmo sexo”.<sup>42</sup>

Chris Rodley destaca a maneira como na maioria das cenas de sexo em *Crash* o diretor não coloca as personagens frente a frente, optando preferencialmente por penetrações realizadas por trás e pelo sexo anal. Frente à curiosidade de Rodley acerca do motivo de tal postura, Cronenberg responde:

It's a choice I made. I liked the way it looked. It felt right, getting both the actors looking towards the camera and not at each other. It helped that sort of 'disconnected' thing. It's been suggested that I'm obsessed with asses, but I like everything, you know. I don't think I'm too overly obsessed with asses. It's more, 'How do you have sex when you're not quite having sex with each other?' That kind of thing.<sup>43</sup>

Esse tipo de colocação em cena das personagens nos episódios sexuais é recorrente nos filmes de Cronenberg. E mesmo que o cineasta negue uma possível obsessão pelo sexo anal e pelo ânus, sua obra o contradiz. Em *M. Butterfly* é graças ao engano de reconhecimento, através do qual René Gallimard (Jeremy Irons) penetra o ânus como se fora a vagina, que essa personagem pode acreditar estar tendo relações sexuais com uma mulher.

Já em *Mistérios e Paixões (Naked Lunch)*, “adaptação” do romance homônimo de William Burroughs, a confusão entre ânus e vagina é substituída pela presença marcante do primeiro, primordialmente representada por um orifício (como um ânus) nas costas do inseto gigante através do qual esse mesmo inseto fala com Bill Lee (Peter Weller). Ou ainda, na história contada por Lee a Yves Cloquet, sobre um homem que ensina seu próprio ânus a falar, o que leva a crescentes exigências deste que resultarão na morte do primeiro.

Essa disputa do homem contra seu ânus pelo domínio do corpo claramente alude ao conflito da personagem em assumir sua homossexualidade. A história é novamente evocada no momento em que Lee reencontra-se com Cloquet, sendo então questionado por esse a respeito de sua homossexualidade e Lee conta-lhe sobre a dificuldade que tivera para aceitá-la. *Mistérios e paixões* desvela, desta forma, o ato do sexo anal (homossexual), que em *M. Butterfly* está mascarado. Conforme Pierre Bourdieu:

A penetração, sobretudo quando se exerce sobre um homem, é uma das afirmações da *libido dominandi*, que jamais está de todo ausente na libido masculina. Sabe-se que, em inúmeras sociedades, a posse homossexual é vista como uma manifestação de “potência”, um ato de dominação.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984, p. 218.

<sup>43</sup> RODLEY, op. cit., p. 198.

<sup>44</sup> BOURDIEU, op. cit., p. 31.

O tabu da penetração anal já fora afrontado no filme *O último tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci – 1972, se bem que apenas no âmbito heterossexual. O memorável “episódio da manteiga” (como é comumente referido) tornou-se a seqüência mais famosa da película, mesmo entre aqueles que não a assistiram. Nele a personagem Paul (Marlon Brando) espalha manteiga entre as nádegas de Jeanne (Maria Schneider) e a sodomiza aparentemente à força. Durante o ato ela chora e repete as frases que Paul manda que pronuncie, uma série de difamações a respeito da instituição familiar.

Se nessa cena encontram-se todos os elementos de uma relação sexual forçada e violenta, a cena seguinte enfraquece esse primeiro ímpeto do espectador de ultrajar-se com a ação de Paul. Após ter sido tão abruptamente possuída, Jeanne permanece no apartamento e sem demonstrar raiva ou ressentimento coloca um disco na vitrola. Apesar da violência, da dor e das negativas de Jeanne, a relação pode ser entendida como sendo, de certa forma, consentida. Sua atitude ambígua gera um sentimento desconcertante em que prazer e violência se misturam. Ao contrário do que seria esperado, esse episódio parece unir ainda mais os amantes e o seu reverso, o “episódio do banheiro”, quando ele pede a Jeanne que o penetre com seus dedos, completa uma circularidade de entrega absoluta entre os amantes. A penetração anal serve então como limite de passagem e de entrega entre os dois, marcando a opção do casal por um caminho sem volta cujo único final é a morte.

Mesmo que a famosa cena do filme de Bertolucci quase nada mostre, nela a realização do sexo anal fica evidente. Isso não ocorre em *Crash*, em que tal conduta somente fica manifesta quando do encontro sexual entre James e Vaughan. Contudo, no romance de Ballard, livre de padrões de comportamento ou de valores moralistas, a penetração anal e o aspecto erógeno do ânus são constantemente apresentados, tanto nos relacionamentos heterossexuais quanto nos homossexuais.

A idéia da penetração anal está intimamente ligada à idéia de dominação e a diferença de expectativas entre homens e mulheres com relação às relações sexuais. Pierre Bourdieu demarca tal diferença:

À diferença das mulheres, que estão socialmente preparadas para viver a sexualidade como uma experiência íntima e fortemente carregada de afetividade, que não inclui necessariamente a penetração, mas que pode incluir um amplo leque de atividades (falar, tocar, acariciar, abraçar etc.), os rapazes tendem a “compartimentar” a sexualidade, concebida como um ato agressivo, sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup>Id., *ibid.*, p. 30.

Esse padrão de comportamento fortemente arraigado à cultura ocidental, que diferencia extremamente o posicionamento de homens e mulheres em relação ao sexo, repercute sobre a interpretação das cenas sexuais em *Crash*. Essa orientação masculina reconhecida nas cenas (marcada pela agressividade e tendo como fim a penetração e o orgasmo), que é rapidamente associada à representação pornográfica, é a responsável pela leitura de tais cenas como sendo de violência sexual contra a mulher.

O encontro de Catherine e Vaughan mostra um pequeno detalhe marcante ao apresentar a mão de Catherine lambuzando com o sêmen de Vaughan o banco do motorista, ali deixando um rastro viscoso. A apresentação do sêmen, resultado físico da ejaculação, está geralmente reclusa ao universo dos filmes pornográficos. Desta forma, configura-se mais um elemento de estranhamento que esmaece o limite entre os gêneros cinematográficos. Cronenberg, contudo, deixa a ejaculação em um espaço interdito, o espectador não a vê, mas o sêmen na mão de Catherine a denuncia.

A ejaculação representa o ápice da virilidade masculina. Michel Foucault destaca a importância que os gregos reconheciam no “esquema ejaculatório”:

Através do qual se percebe toda a atividade sexual – e em ambos os sexos – mostra, evidentemente a dominação quase exclusiva do modelo viril. (...) Focalizando toda a atenção sobre esse momento da emissão – do arranque espumoso, considerado como essencial ao ato – colocando-se no centro da atividade sexual um processo que é caracterizado por sua violência, por uma mecânica quase irremovível e por uma força cujo domínio escapa.<sup>46</sup>

Segundo Foucault, a ejaculação colocava-se então para os gregos como um elemento importante no uso dos prazeres, tornando-se “uma questão de economia e de dispêndio”.<sup>47</sup> Através do ato sexual é arrancado do corpo o sêmen, substância capaz de gerar a vida, mas que só pode alcançar tal resultado porque possui em si uma parte dessa existência. Desta forma, ao expulsar o sêmen, o ser vivo “não se limita a evacuar um humor em excesso: ele se priva de elementos que são de grande valia para sua existência”.<sup>48</sup> Daí a importância do esperma e a necessidade de não desperdiçá-lo. Essa perspectiva centrada na ejaculação faz com que o ato sexual seja analisado como uma “mecânica violenta” que conduz à expulsão do sêmen. Conforme destaca Foucault, muitos consideravam o esperma como resultado do grande agitação do sangue, bem como de seu aquecimento durante o ato sexual, originando assim uma espuma que se espalhava pelas veias espermáticas. O sêmen era então reconhecido

<sup>46</sup> FOUCAULT, *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*, p. 118.

<sup>47</sup> Id., *ibid.*, p. 118.

<sup>48</sup> Id., *ibid.*, p. 118.

como a espuma do sangue.<sup>49</sup> Esse paralelo entre sangue e sêmen, ambos considerados essências vitais do corpo humano, é encontrado também em *Crash*, no qual o desastre automobilístico é o responsável por fazer verter os dois.

Essa extrema valorização da ejaculação está arraigada a valores culturais e pode ser reconhecida ainda hoje. Os filmes pornográficos, por exemplo, são templos do culto à ejaculação. Nesses filmes ela se dá normalmente exterior ao corpo do parceiro para que o espectador possa ver o sêmen sendo expelido pelo pênis. Os espetáculos de sexo explícito ao vivo talvez sejam a representação mais extremada desse culto, uma vez que, ao contrário do cinema, os atores não têm a possibilidade da edição das cenas, sendo obrigados à ejaculação em tempo real.

Em *Crash*, fica clara a comparação entre os mecanismos do lava-rápido e o ato sexual, o carro que penetra o mecanismo (gruta mecânica úmida e acolhedora) e a espuma que jorra como uma ejaculação mecânica. O espaço do lava-rápido configura-se como espaço uterino, sexual, que acolhe a ejaculação espumosa das engrenagens.

Enquanto no filme esse é o único episódio que apresenta o sêmen, em que o espectador realmente pode ver o resultado da ejaculação (do orgasmo) como nos filmes pornográficos, no romance há uma superexposição da ejaculação e do esperma. As cenas sexuais terminam quase sempre com a descrição da ejaculação, do sêmen sendo expelido pelo próprio narrador, ou ainda, por Vaughan:

Depois do orgasmo dele, a mulher arriou no banco. Ela deixou o sêmen escorrer para o vinil úmido por baixo dos testículos de Vaughan. No banco, nas coxas, nas mãos daquela prostituta de meia-idade, o sêmen brilhava em gotas opalescentes, a cor mudando de vermelho para amarelo e verde, no ritmo dos sinais de trânsito (...). Enquanto eu contemplava o céu noturno, parecia que o sêmen de Vaughan banhava toda a paisagem, impulsionando aqueles milhares de motores, circuitos eletrônicos e destinos particulares, irrigando os menores gestos de nossas vidas. (BALLARD, *Crash*, p. 174).

A presença do sêmen de Vaughan sinaliza sua masculinidade agressiva e dominante e demarca os espaços do automóvel. Como o imagina Catherine, o carro recende a sêmen. Esse sêmen, que parece interminável e abundante, que está impregnado no veículo e nas roupas de Vaughan, agrada e excita James. “Um cheiro forte mas não de todo desagradável saía da calça *jeans* branca, uma mistura de sêmen e óleo de motor” (BALLARD, *Crash*, p. 95). A combinação entre sêmen e óleo de motor constrói a idéia de um superfluido, uma força que nasce ao mesmo tempo de uma instância orgânica e de uma mecânica.

---

<sup>49</sup> Id., *ibid.*, p. 115.

A importância do sêmen como elemento de demarcação do espaço, como fluido do macho que delimita suas áreas de atuação e de domínio, é revelada explicitamente no último episódio do romance:

Sentamos juntos no banco traseiro do Lincoln, Catherine e eu, fizemos amor (...). Fiz com que ela se ajoelhasse, estendi a mão para recolher o sêmen que escorria de sua vulva. (...) Depois, com o sêmen em minha mão, fomos andando entre os carros. (...) Passei a estender o braço pelos pára-brisas e janelas arrebentados ao meu redor, marcando com meu sêmen os painéis oleosos, tocando nos pontos mais deformados. (BALLARD, *Crash*, p. 203)

Ao demarcar com seu sêmen os espaços antes dominados e controlados por Vaughan, James assume a posição do outro, como uma fera que substitui outra após a morte. Desta forma, o romance apresenta de forma bem mais clara que o filme a celebração da orientação orgástica masculina, representada em seu apogeu pela ejaculação do sêmen.

Contudo, em outro episódio, é Catherine quem assume a posição dominante durante o ato sexual (mesmo estando sendo penetrada por trás). Os dois na cama, as nádegas dela contra a pélvis de James, ele a penetra por trás (ambos estão de frente para câmera), enquanto ela o excita perguntando a respeito de Vaughan:

CATHERINE: Do you find him attractive?  
 JAMES: He's very pale. Covered with scars.  
 CATHERINE: Would you like to fuck him, though? In that car?  
 JAMES: No. But when he's in that car...  
 CATHERINE: Have you seen his penis? (CRONENBERG, *Crash*, p. 37)

Os movimentos de penetração de James vão tornando-se mais intensos e bruscos, Catherine continua perguntando, mas James já não mais responde, como que tomado pelo excitamento do discurso da mulher:

CATHERINE: Is he circumcised? Can you imagine what his anus is like? Describe it to me. Would you like to sodomize him? Would you like to put your penis right into his anus, thrust it up his anus? Tell me, describe it to me. Tell me what you would do. How would you kiss him in that car? Describe how you'd reach over and unzip his greasy jeans, then take out his penis. Would you kiss it or suck it right away? Which hand would you hold it in? Have you ever sucked a penis? Do you know what semen tastes like? Have you ever tasted semen? Some semen is saltier than others. Vaughan's semen must be very salty... (CRONENBERG, *Crash*, p. 37)

O discurso de Catherine é extremante fálico, centrado na imagem do pênis e do sêmen. Ao assumir o discurso, que é um discurso orientado por um olhar masculino homoerótico, ela toma para si o poder dominante representado pelo pênis, desconcertando a lógica de posições homem–dominante, mulher–submissa. A descrição imaginária da relação sexual entre James e

Vaughan, criada a partir das perguntas de Catherine, leva a entender que o casal esteja fazendo sexo anal e que, através do discurso da mulher, ele fantasie possuir sexualmente (penetrar) Vaughan.

Nesse episódio, o filme e o romance apresentam o mesmo grau de explicitamento. As falas de Catherine são transcritas do romance e, dessa forma, é através de seu discurso que tanto o espectador quanto o leitor constroem o encontro imaginário entre James e Vaughan (que irá posteriormente realizar-se). Ela evoca a imagem de James segurando o pênis de Vaughan e realizando felação, imagem que não aparece no filme e que, quando do encontro dos dois homens, é apenas sugerida. Já no romance esse encontro é descrito explicitamente pelo narrador:

Segurei o rosto dele entre as mãos, acariciando a suavidade de porcelana das faces, tocando com as pontas dos dedos as cicatrizes em torno da boca. (...) Passei a boca pelas cicatrizes em seus lábios, sentindo com a língua aqueles elementos familiares de painéis e pára-brisas há muito esquecidos. (...) Toquei com as pontas dos dedos a cicatriz em seu pênis, depois senti a glândula com a boca. (...) Agachei-me por trás de Vaughan, puxando suas coxas contra às minhas (*sic*). As saliências do painel reinavam sobre a fenda escura de suas nádegas. Com a mão direita, abri esta fenda, procurando pelo orifício de seu ânus. Por vários minutos, enquanto as paredes da cabine luziam e mudavam de forma, como se tentassem assumir a geometria deformada dos carros acidentados no ferro-velho, encostei meu pênis na entrada de seu reto. O ânus se abriu em torno da cabeça do pênis, acomodou-se ao redor da haste, os músculos firmes comprimindo minha glândula. Enquanto eu entrava e saía de seu reto, os veículos continuavam a alçar vôo ao longo da estrada, até que o sêmen se projetou dos meus testículos. Depois do orgasmo, retirei-me lentamente de Vaughan, ainda mantendo as nádegas separadas com as mãos, a fim de não ferir seu reto. Ainda com as nádegas apartadas, observei meu sêmen vaziar de seu ânus pelas estrias do estofamento de vinil. (BALLARD, *Crash*, p. 183-4)

No filme, a ambigüidade em relação à sexualidade de Catherine é reforçada de forma mais evidente através do rosto da personagem, que se mantém sempre inexpressivo e impassível. Mesmo que as demais personagens não apresentem igualmente rompantes de paixão, de raiva ou de sofrimento, nenhuma delas é tão impenetrável quanto Catherine. A falta de expressão da personagem reforça o estranhamento do espectador, uma vez que, conforme bem o observa Massimo Canevacci:

Graças à fisionomia, o cinema exalta a correspondência entre os sentimentos interiores do homem, mesmo os mais recônditos, e os traços do rosto: o que vai na alma está impresso, “marcado” no código facial que, dessa forma, torna-se a máscara do vídeo. O rosto como espelho da alma teve, no cinema mudo, seu divulgador de massa, conseguindo assim substituir a ausência da linguagem falada pelo exagero da linguagem mimética.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 132.



Desta forma, o rosto inexpressivo de Catherine não permite ao espectador que reconheça através de sua face os seus sentimentos interiores. O desejo de “ler” no rosto da personagem vestígios de seu interior sentimental, talvez seja o responsável por muitos espectadores reconhecerem na impassibilidade de Catherine a representação de uma condição de tédio.

Diferentemente do romance, em que as personagens são criadas através de palavras escritas, nos filmes, conforme destaca Paulo Emílio Salles Gomes, “as personagens são encarnadas em pessoas”. O que, conforme o autor, “retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores”.<sup>51</sup> Enquanto no romance de Ballard o leitor adentra, através das palavras do narrador, o íntimo das fantasias de Catherine, no filme o espectador é abandonado a sua própria sorte, sendo confrontado pelo olhar evasivo e o rosto apático da personagem. Desta forma, a personagem de Catherine, encarnada por Deborah Unger, transforma-se em um dos maiores enigmas do filme de Cronenberg.<sup>52</sup>

Outro fator fundamental para que o filme seja considerado por muitos como violento é a presença dos desastres automobilísticos. Estes normalmente pertencem ao repertório de filmes de ação e policiais, cujo grau de imagens de violência é geralmente alto. Conforme demonstram estudos de recepção cinematográfica, a definição do que seja ou não considerado violento pelos espectadores é normalmente equivalente ao que é considerado violento na vida “real”, ou seja, algo é considerado violento quando quebra regras de conduta ou de comportamento social que são consideradas apropriadas pela sociedade.<sup>53</sup> Popularmente a

<sup>51</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p. 111.

<sup>52</sup> Catherine encaixa-se perfeitamente às palavras de Paulo E. S. Gomes, para quem “em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade” (GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, et al., op. cit., p. 111-112). Já as personagens James Ballard e Robert Vaughan, interpretadas respectivamente por James Spader e Elias Koteas, acabam sendo mais facilmente compreendidas pelos espectadores. O que se deve principalmente ao fato dessas personagens enquadrarem-se perfeitamente no universo de interpretações anteriores desses atores, criando assim um terreno conhecido e seguro para os espectadores. Em James Ballard interpretado por James Spader pode-se reconhecer algo da personagem interpretada pelo ator no cultuado filme *Sexo, mentiras e videotape* (*Sex, Lies and Videotape*) e, com certeza, os inúmeros *yuppies* que já interpretou colaboram para que o espectador assim o reconheça. Da mesma forma, as personagens interpretadas por Elias Koteas, como, por exemplo, a vivida por ele no filme *Erótica*, de Atom Egoyan, parecem ajudar a compor a identidade de Vaughan. Esse reconhecimento por parte dos espectadores de características residuais que parecem ir gradativamente arraigando-se aos atores (devido à recorrência com que interpretam esse ou aquele tipo) acaba contribuindo para inteligibilidade de suas personagens em *Crash*. Assim também Holly Hunter, que havia tido uma interpretação espetacular no filme *O Piano*, em cenas sexuais de uma intensidade quase indescritível. Desta forma, o elenco do filme parece encaixar-se perfeitamente a esse limiar indefinível da sexualidade por ele representada.

<sup>53</sup> BARKER, et al., op. cit., p. 36.

idéia de um filme violento está associada a imagens de violência física (lutas, agressões, tiros, facadas, estupros, etc).

Esse aspecto é muito bem trabalhado, por exemplo, no aclamado e controverso filme *Laranja mecânica* (*A Clockwork Orange*), de Stanley Kubrick – 1971.<sup>54</sup> Baseado no romance de Anthony Burgess, expõe o retrato de uma sociedade cínica na qual a violência e a agressão sexual transformam-se nas únicas diversões para jovens desajustados que nada mais são do que crias dessa sociedade. Contudo, as cenas de violência do filme não são desagradáveis ao olhar,<sup>55</sup> possuindo uma beleza especial, para a qual muito contribuem a trilha sonora e os movimentos das personagens cuidadosamente coreografados (como no episódio da briga entre as gangues), semelhantes aos de dançarinos em um musical.<sup>56</sup> Ou ainda, a câmera-lenta no momento da briga de Alex com seus comparsas e a aceleração das imagens no episódio em que ele faz sexo com duas garotas. Outro exemplo disso é a cena do estupro, que não é mostrada diretamente, ficando apenas inferida, principalmente pelo olhar horrorizado do esposo, que observa tudo, amordaçado, no chão. A verdadeira violência apresentada pelo filme não vem de suas imagens, mas da realidade que denuncia. Ao contrário do filme de Cronenberg, no de Kubrick não há dualidade quanto às ações realizadas por Alex e seu grupo. O estupro, por exemplo, fica evidente e a posição das mulheres como vítimas da orientação sexual agressiva de Alex é inquestionável, não há qualquer espécie de cumplicidade entre as vítimas e seus agressores. Ao contrário do rosto de Catherine, que mantém seus sentimentos inacessíveis para os espectadores, o rosto de Alex (principalmente no *close* que abre o filme) revela toda sua perversão e cinismo.

O filme de Kubrick, porém, oferece algum conforto para os espectadores: o distanciamento criado pelo juízo moral nele presente. A exposição da violência, bem como da agressividade sexual das personagens, está delegada ao espaço marginal e é reconhecida como fora dos padrões de conduta aceitáveis pela sociedade. Contudo, o sabor agridoce da narrativa é justamente apontar que o limite do que é aceitável está à mercê de interesses. Enquanto a violência de Alex não é aceita (e é punida), a violência da polícia é institucionalizada (e não é questionada, a não ser quando mudam os interesses em vigor). E, paradoxalmente, a cura para a ultraviolência do protagonista vem justamente da exposição de imagens de violência que lhe é imposta. A fórmula criada pela ficção para a cura de Alex seria a solução idealizada por

<sup>54</sup> É interessante destacar que Alexander Walker, crítico que definiu *Crash* como um filme “beyond the bounds of depravity”, foi um grande defensor do filme de Kubrick.

<sup>55</sup> Principalmente se comparadas às cenas sangrentas e desagradáveis que atualmente povoam os filmes, como no recente filme *Hannibal*, em que o *serial killer* serve um pedaço do cérebro de sua vítima ainda viva.

Ballard: “Os filmes deveriam conter a violência mais real que a simulação puder criar, a fim de horrorizar os espectadores e torná-los mais cordiais e civilizados; que a violência deixe de ser catarse e se torne um laxante moral”.<sup>57</sup>

Um aspecto perturbador em *Crash* é o fato de que as personagens, que estão além de culpas e questionamentos morais, aparentam ser pessoas tão normais quanto qualquer um dos espectadores, muito diferentes das personagens, por exemplo, de *Laranja mecânica* ou ainda, de *Assassinos por natureza*. A falta desse distanciamento, que não encerra as personagens em representações clichês (desajustados, sádicos, pervertidos, malucos...) resulta, com certeza, muito incômoda.

Em *Videodrome*,<sup>58</sup> filme realizado por Cronenberg em 1982, a relação entre sexualidade e violência, mediada pelos meios de comunicação, é levada às últimas conseqüências, através de uma alucinante incursão em um mundo onde os limites entre realidade e ficção são completamente apagados. Max Renn (James Woods) é o diretor de uma pequena estação de televisão especializada em programas de violência e pornografia leve, que procura por algo novo e instigante para sua programação. É então que ele se depara com *Videodrome*, um programa clandestino que apresenta imagens reais de torturas, mutilações e assassinatos (*snuff movie*). Max fica fascinado e obcecado pelas imagens e, querendo sempre mais, sai à procura da origem e da verdade sobre aquele *show*. Contudo, acaba envolvendo-se com Nikki Brand (Deborah Harry), que fica igualmente fascinada pelos vídeos. O casal vai então gradativamente mergulhando em um relacionamento sexual sadomasoquista. Nikki resolve buscar a origem do programa, desejando conseguir participar dele e acaba desaparecendo. Max, por sua vez, descobre que o programa é um protótipo criado pela corporação CONSEC e que as imagens apresentadas pelos vídeos geram um tumor cerebral que provoca alucinações (também relacionadas a sexo e violência), através das quais a corporação assume o controle de sua mente.

É interessante destacar o diálogo entre Max Renn e Barry Convex (da CONSEC), quando o último revela seus planos. Assumindo o controle da mente de Max, a corporação pretende utilizá-lo para transmitir, através da emissora de televisão que dirige, o sinal do

---

<sup>56</sup> O que dá um valor todo especial ao episódio em que Alex canta *Singing in the Rain*, do musical *Dançando na chuva*, enquanto espanca o escritor e violenta sua esposa.

<sup>57</sup> J. G. Ballard, citado em: AUGUSTO, Sérgio. Contra a violência, só mais violência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17/05/97.

<sup>58</sup> Tanto na forma como no conteúdo, esse talvez seja o mais complexo e provocante filme de Cronenberg. Nele o cineasta aborda algumas das mais significantes questões da vida moderna: os domínios da comunicação de massa, o efeito da tecnologia sobre a humanidade, o controle da mente, censura, identidade, sexualidade, violência...

*Videodrome*, atingindo dessa forma uma grande parte da população, que ficaria sob o controle da CONSEC:

Max: Why would anybody watch a scum show like *Videodrome*?  
 Convex: Why did you watch it, Max?  
 Max: Business reasons.

Ao escrever esse diálogo, Cronenberg parece buscar incitar os espectadores ao autoquestionamento, mas também, de certa forma, ironiza a relação com os críticos, que assistem aos filmes por motivos profissionais. A pergunta de Convex atinge diretamente o espectador e a produção de entretenimento, que se fundamenta, cada vez mais, justamente em mostrar esse tipo de imagens, uma vez que a violência e o sexo tornaram-se as mercadorias mais vendáveis e rentáveis da indústria de entretenimento. A questão resume-se então a uma lógica muito simples: se tais produções são tão degradantes para a sociedade, de onde vem todo o público que as consome?

Contudo, essas imagens de violência não são diretamente relacionáveis à questão explorada por *Crash*. O que tanto Ballard quanto Cronenberg objetivam é a psicologia envolvida nessa apreciação da violência e, principalmente, sua relação com a sexualidade.<sup>59</sup> Dessa forma, *Crash* não é uma obra violenta, mas sim sobre a violência que quase imperceptivelmente está arraigada ao cotidiano. Conforme Ballard, o que lhe interessa é a “psicologia do automóvel”, a psicologia de uma violência em potencial que há nos carros e a sexualidade que pode haver no desastre”.<sup>60</sup> Revelando em seu texto, através da combinação entre erotismo e destruição, a união inconsciente que há entre essas duas instâncias, Eros (símbolo da vida, do desejo, cuja energia é a libido, princípio da ação<sup>61</sup>) e Tanatos (símbolo da morte, princípio da destruição<sup>62</sup>). Uma vez que o desejo e a procura de prazer (Eros) das personagens está indissociável à destruição (Tanatos). A revelação dessa união atinge seu ápice na morte de Vaughan, quando seu corpo ainda preso às ferragens é observado por James, que percebe além do sangue a presença de gotas de sêmen aderidas ao painel do carro. O derradeiro desastre automobilístico de Vaughan celebra de maneira inseparável a destruição e o prazer.

A liberação máxima de energia sexual, representada pela ejaculação (orgasmo) tem para as personagens seu equivalente no desastre automobilístico. Tanto no romance quanto no

<sup>59</sup> Questão já abordada por Cronenberg em *Videodrome*.

<sup>60</sup> J. G. Ballard, citado em: REZENDE, Marcelo. *Crash*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31/01/97

<sup>61</sup> DURINGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 30.

<sup>62</sup> Id., *ibid.*, p. 30.

filme, o desastre aparece como responsável pela intensificação do ato sexual, uma vez que a liberação extrema de energia que ele provoca age sobre os corpos dos ocupantes como se fosse um intenso orgasmo. Cronenberg deixa explícita esta relação em um dos diálogos entre James e Helen. Após terem-se relacionado sexualmente dentro do carro dela no estacionamento do aeroporto, James pede-lhe que continue falando sobre seus casos e lhe pergunta se o mesmo ocorrera entre ela e seus amantes:

JAMES: And you had sex with all of these men in cars? Only in cars?

HELEN: Yes. I didn't plan it that way.

JAMES: And did you fantasize that Vaughan was photographing all these sex acts? As though they were traffic accidents?

HELEN: Yes. (laughs) They felt like traffic accidents. (CRONENBERG, *Crash*, p. 38)

Durante todo o filme e livro percebe-se a sugestão da existência de similaridade entre o desastre automobilístico e o orgasmo assinalada principalmente pela descarga intensa de energia que envolve os dois eventos. Conforme David Blakesley: “Like orgasm, the car crash is an apocalyptic event that severs the mind from the body”.<sup>63</sup> Tanto o acidente automobilístico quanto o orgasmo representam momentos de libertação através do descontrole associado a tais situações, resultando assim em uma espécie de êxtase. Como afirma Erich Fromm:

Sofrendo por causa de seu desamparo e marginalidade, o homem pode tentar superar sua carga existencial atingindo um estado parecido ao de transe ou êxtase (“ficar fora de si”) e, assim, readquirir a sua unidade interior e em relação à natureza. Há várias maneiras de conseguir isso. Uma bastante transitória é oferecida pela natureza no ato sexual.<sup>64</sup>

O raciocínio de Fromm ajuda a elucidar a forma como também o desastre automobilístico pode funcionar como uma maneira de atingir esse estado semelhante ao êxtase:

Tentando controlar o carro, comprimi a cabeça do pênis contra a borda inferior do volante. O carro virou para seu primeiro ponto de impacto contra o canteiro central. As linhas de marcação no pavimento se projetavam em diagonal por baixo de nós, a buzina de um carro soou por trás de meu ombro. (...) O sêmen esguichou de meu pênis. Enquanto eu perdia o controle do carro, a roda da frente bateu no meio-fio do canteiro central, lançando contra o pára-brisa um tornado de poeira do canteiro e pontas de cigarro. O carro derrapou da faixa rápida na direção de um ônibus que saía do trevo. Enquanto o sêmen vazava de meu pênis, levei o carro para trás do ônibus. O último tremor do pequeno orgasmo se desvaneceu. (BALLARD, *Crash*, p. 70)

<sup>63</sup> BLAKESLEY, David. Eviscerating David Cronenberg, Southern Illinois University, Carbondale, *Enculturation*, Vol.2, nº 1, Fall 1998. Disponível em: <<http://members.dencity.com/cronedrome/Index2.html>>

<sup>64</sup> FROMM, Erich. *Anatomia da destrutividade humana*. São Paulo: Zahar, p.396.

Já no episódio do encontro sexual entre James e Vaughan, referido anteriormente, a equivalência entre o orgasmo e o desastre automobilístico fica evidente, tanto no romance quanto no filme. Durante o ato sexual, apesar da constante exaltação da posição viril e dominante de Vaughan, é James quem penetra, sendo o sujeito ativo e dominante. Vaughan entrega-se docilmente à ereção e à ejaculação de James, submetendo-se a sua vontade e desejo. Após seu orgasmo, James aninha-se em um automóvel semi-destruído ali próximo e seu parceiro permanece no interior do Lincoln, como que exausto e ainda recuperando-se do intercurso sexual. Alguns instantes depois Vaughan está ao volante do automóvel, reassumindo desta maneira a posição de dominador e investe sobre o carro em que se encontra James, em uma explícita alusão à conotação fálica do automóvel. Dessa forma ele realiza uma nova penetração, desta feita efetuada pela máquina. Dentro do automóvel James sente o impacto da colisão, as mãos fortemente seguras ao volante e, no seu rosto, vê-se o medo transformar-se em prazer, como que a sugerir um novo orgasmo.

Não ficam dúvidas de que para as personagens, sexo e acidentes de trânsito estão intimamente ligados. O automóvel surge como um catalisador de uma nova sexualidade, nascida da tecnologia. O momento do desastre libera uma grande quantidade de energia, misturando as forças do automóvel e a energia do corpo, que fluem simultaneamente. É interessante lembrar que os franceses delicadamente denominam o orgasmo "*le petit mort*". Para as personagens de *Crash* o desastre de automóvel representa uma nova possibilidade de obter prazer sexual. A respeito desse elemento erótico reconhecido pelas personagens nos desastres automobilísticos, Cronenberg afirma: "It has to do with the power of the car and the speed of it, the visceral thrills, and so on. The feeling of the control on the edge of danger and all that stuff is very sexual".<sup>65</sup>

Como afirmam os psicanalistas Diana e Mário Corso, a respeito do filme de Cronenberg:

Temos aqui uma visitante, muito nossa conhecida, que tempera e transforma a questão do filme: a morte. Esse é o escândalo do filme: a erotização da morte. O gozo sexual, tema central da busca das personagens, razão única de seu viver, é mortífero. Por enquanto resta aos sobreviventes o culto das cicatrizes, das próteses, do sangue, todos os sinais que a morte deixa quando passou por perto.<sup>66</sup>

Ou seja, *Crash* é construído do material mais íntimo do ser humano, o constante conflito entre a pulsão de vida e de morte. Segundo Freud, assim como existe o instinto que

---

<sup>65</sup> BLAKESLEY, op. cit.

busca preservar a vida, deve haver um instinto contrário, que busca conduzir o indivíduo novamente a seu estado inorgânico, ou seja, assim como existe Eros, existe um impulso de morte. Contudo, se as manifestações de Eros são facilmente reconhecíveis, as do instinto de morte não o são. Mas, conforme Freud, o instinto de morte pode ser reconhecido quando desviado no sentido do mundo exterior, vindo a tona como um instinto de agressividade e destrutividade.

Fromm, por sua vez, reconhece alguns dos elementos responsáveis pela manifestação da agressividade, entre os quais “a necessidade de um certo mínimo de excitação e estímulo”.<sup>67</sup> Contudo, o problema da estimulação está intimamente ligado ao tédio, outro fator importante para o surgimento da agressividade. Conforme o autor, as pessoas reagem avidamente a “relatos de crimes, de acidentes fatais, e de outras cenas de sangue e crueldade que formam a dieta principal oferecida ao público pela imprensa”, porque eles são a maneira mais fácil de aliviar o tédio.<sup>68</sup> Nessa busca insensata por algo capaz de retirar-lhe dessa inércia, representação contemporânea das frustrações e do tédio no qual se encontram submersas a maioria das pessoas, nem que seja por breves instantes, como os de um acidente de carro. Esse tédio, contudo, é inerente à natureza humana, como pode ser constatado ao evocar-se a idéia do “*spleen*”, expressão suprema do famoso tédio baudelariano.

A manifestação do instinto de morte pode ainda estar a serviço de Eros, ao desviar a agressividade e destrutividade para outra coisa ou outro ser, “ao invés de destruir o seu próprio eu (self)”. Pensando por esse viés, Freud chega à conclusão de que é muito difícil dissociar um instinto do outro, “estando mutuamente mesclados em proporções variadas e muito diferentes, tornando-se assim irreconhecíveis para nosso julgamento”.<sup>69</sup> É, contudo, nessa luta constante entre esses dois impulsos que consiste essencialmente toda a vida.

Conforme Lacan, “a vida só pensa em descansar o mais possível enquanto espera a morte”, a modorra é o estado vital mais natural. A vida só pensa em morrer, essa *pulsão de morte*, a constante lembrança de que a existência é limitada, de que a morte espreita depois de cada passo, impulsiona o ser humano a avançar, uma vez que seu tempo é limitado. Viver é caminhar para a morte. A ligação intrínseca e antagônica entre vida e morte é o maior mistério humano, numa luta que em verdade parece ânsia pelo lugar desconhecido e ao mesmo tempo familiar representado pela morte. As pessoas são impelidas a testar seus limites, num

---

<sup>66</sup> CORSO, Mário; CORSO, Diana Liechtenstein. Uma visitante muito conhecida. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15/02/97.

<sup>67</sup> FROMM, op. cit., p. 321.

<sup>68</sup> Id., *ibid.*, p. 334.

<sup>69</sup> FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, p. 79.

questionamento constante de até onde podem ir, em num jogo de medo e atração, pelo prazer de enfrentar a morte. A exacerbação dessa pulsão, bem como do aspecto narcísico do ser humano, cada vez mais egocentrado, originam o desenvolvimento do caráter *necrófilo*. E é esse aspecto *necrófilo* da sociedade contemporânea que é representado em *Crash*. Cabe ao homem narcisicamente observar o potencial de seus inventos; rompendo o limite entre Bem e Mal, experimentando ao máximo suas criações, seja para a produção ou para a destruição.

Desta forma, *Crash* aproxima-se da idéia do obsceno<sup>70</sup>, enquanto categoria divergente do erótico (relacionado com o prazer) e do pornográfico (relacionado ao exibicionismo), diretamente ligado à idéia do gozo e às conotações de morte a ele arraigadas:

Tradicionalmente, la obscenidad está asociada a lo sexo, para ser preciso y diferenciarla así del erotismo y la pornografía, al goce en sentido laciano, como lo que está más allá del placer, aquello inarticulable “completud”, que por imposible y por más allá del placer coincide con el Eros pues va más allá de muerte, ese Thánatos indisolublemente unido con el Eros pues va más allá de él. (...) En lo obsceno volvemos a reconectarnos con el placer, pero yendo más allá de él, al goce, a lo irrepresentable del sexo. En lo obsceno es donde sexo y muerte se alían para producir el crimen fascinante o las fantasías prohibidas y destructivas que conducen a ese más allá al que tiende todo deseo, en tanto que deseo de suprimir la radical falta-de-ser. (...) Lo obsceno es un juego – peligroso, por cierto – con la ausencia, lo no dicho, mejor, lo indecible, el tabú.<sup>71</sup>

Tal aproximação se realiza na medida em que *Crash* torna-se mais incômodo pelo que instiga na imaginação dos espectadores do que pelo que realmente mostra. Distingue-se assim da perversão pornográfica, que ao apresentar explicitamente os atos perversos, despoja-se de seu mistério e acaba eliminando esse “más allá del placer que es el instinto de muerte y goce”.<sup>72</sup>

Por outro viés, essa combinação de desastres automobilísticos e dos ferimentos por eles infligidos com a idéia de excitação sexual colaborou para que muitos classificassem o filme como uma obra que apresenta a manifestação de uma sexualidade violenta e depravada, referida muitas vezes como sadomasoquista.<sup>73</sup> Contudo, Parveen Adams faz a distinção entre *Crash* e o sadismo, apesar de ambas as manifestações apresentarem a representação do corpo macerado:

<sup>70</sup> Enquanto para alguns a idéia de obsceno é associada diretamente ao campo da pornografia, de forma a considerar sua presença como elemento fundamental para a classificação do pornográfico, para outros o obsceno é uma categoria distinta, divergente tanto do erótico quanto do pornográfico.

<sup>71</sup> JAVIER, Jorge. La palabra obscena. In: Cuadernos *Hispanoamericanos: los complementarios*. Madri, 05/05/90, p. 41

<sup>72</sup> Id., *ibid.*, p. 42



Sadism always acts upon a whole and would-be perfect body. It may intend to inflict damage and pain, but it must start and (as a form of repetition) start again from this body. Hence those miraculous cures in de Sade – at the end of an encounter, victims are cut, bruised and bloodied if not worse, yet, by the application of some precious unguent, everyone is restored. In effect, the victim is indestructible. Lacan links this figure of indestructibility to the eternal suffering in de Sade’s fundamental fantasm. Certainly, *Crash* has no equivalent of this indestructible victim. (...) The body retains its mortal frailty; the proximity of body and car, flesh and steel, skin and bone, dominates sexuality not at all as sadism, but a world of the wound.<sup>74</sup>

Jacques Rancière parte do reconhecimento em *Crash* de um retorno da cena sádica, “de união entre o absoluto da liberdade e o absoluto do prazer obtido do corpo supliciado do outro”,<sup>75</sup> para realizar a distinção entre a orientação sádica e o filme:

O jogo sádico das permutas tornou-se um contrato de gozo generalizado, e a violência sobre a qual ele repousava em Sade foi situada justamente nas relações do homem com a máquina. Tudo leva a crer que entre os parceiros reina um tipo de harmonia preestabelecida, na qual o prazer que um deseja obter do outro parece a cada vez perfeitamente ajustado ao que o outro deseja obter dele.<sup>76</sup>

O autor situa a divergência entre o comportamento das personagens e os impulsos sádicos na falta do “caráter absoluto do imperativo sádico da submissão do outro ao meu prazer”.

Conforme Parveen Adams, assim como se distingue do sadismo, *Crash* igualmente diverge do masoquismo. E para apontar essa divergência, contrapõe a marca do chicote masoquista aos ferimentos apresentados pelas personagens no filme. A marca do chicote “is a little castration, represented by the cut, by the cut *as* representation, as differentiation, as the Other’s signature”. E através da cicatrização, do fechamento da ferida, o corpo retorna a sua forma original. Em *Crash*, ao contrário, a ferida não desaparece mas transforma-se em cicatriz:

The scar is also a wound. The characters in *Crash* revel in the exploration of scars, these transformations of skin and tissue, these crusts of new and hybridized body. Although the wound is healed, the scar remains its memorial and invocation to a continuous reopening of the wound. A scar is not fixed.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> Para Freud tanto o sadismo como masoquismo resultam da combinação entre o instinto de morte e Eros. No sadismo há a mistura de Eros ao instinto de morte dirigido para fora, enquanto no masoquismo há uma mistura de Eros ao instinto de morte dirigido para dentro.

<sup>74</sup> ADAMS, Parveen. Death Drive. In: GRANT, Michael (ed). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Connecticut: Praeger, 2000, p. 103-4.

<sup>75</sup> RANCIÈRE, Jacques. O avião em terra firme. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.

<sup>76</sup> Id., *ibid.*

<sup>77</sup> ADAMS, op. cit., p. 104-5.

A sexualidade, no romance de Ballard, prolifera através das cicatrizes e dos ferimentos: “O mundo começava a florescer em ferimentos” (BALLARD, *Crash*, p. 134). No romance, a reabertura das cicatrizes de Vaughan acontece de fato: “Vaughan removía repetidamente as cascas dos ferimentos nas articulações dos dedos. As cicatrizes nos joelhos, curadas agora há mais de um ano, começavam a reabrir. Os pontos de sangue vazavam através do pano surrado das calças jeans” (BALLARD, *Crash*, p. 174). Desta forma, pode-se perceber como *Crash* distancia-se de uma ordem sadomasoquista.

De maneira geral, *Crash* foi objeto de toda a sorte de acusação: violento, pornográfico, sadomasoquista e necrófilo.

### 2.3 O ver e o mostrar – a importância da orientação visual em *Crash*

Em *Crash*, tanto no filme quanto no livro, existe um forte apelo visual, estando a construção de ambas as narrativas centradas na visualidade, no que é mostrado e no que é visto, bem como na maneira como tal se dá. E esta perspectiva visual manifesta-se de maneira diferente em cada uma das obras de acordo com as especificidades próprias de cada uma das linguagens. Enquanto na linguagem cinematográfica o aspecto visual é inerente ao processo de produção, na obra literária ele é construído através do texto, podendo igualmente ser reconhecido na presença de elementos que indicam um direcionamento visual.

Um aspecto a ser destacado nesse sentido é o marcado estilo cinematográfico do romance de Ballard, fator importante de seu forte direcionamento visual e que é uma intenção consciente do autor:

I adored films and I've always tried to make my novels like film because I think film has got the grammar and the language in the way the twentieth century imagination sees itself. I would like to think my fiction, which some people find very difficult, is, in fact, very close to cinema.  
78

Outro elemento que denuncia a forte relação entre o romance de Ballard e o universo cinematográfico é a referência ao *star-system* hollywoodiano. Quando Ballard insere em sua ficção a presença de Elizabeth Taylor, ou melhor, de sua imagem enquanto estrela de cinema (*sex-symbol*), ele dialoga com o imaginário cinematográfico. A imagem da atriz é evocada várias vezes e a obsessão de Vaughan por ela acaba levando-o a morte.

---

<sup>78</sup> David Cronenberg & J. G. Ballard. *Set for Collision.*, op. cit. Conforme Ballard, sua intensa relação com o cinema iniciou-se entre os sete e oito anos em Xangai. “When my parents couldn't stand this hyperactive child charging around anymore they would tell the Chinese nanny or the White-Russian nanny, 'God! Take him to the cinema!'”

Adentrando especificamente o universo fílmico, o aspecto visual torna-se ainda mais importante por ser tal característica inerente e fundamental à linguagem cinematográfica. Conforme aponta Christian Metz: “O exercício do cinema não é possível senão através das paixões perceptivas: desejo de ver (pulsão escópica, escotofilia, voyeurismo) (...) e desejo de ouvir (pulsão invocante)”.<sup>79</sup>

Desta forma, toda obra cinematográfica é construída considerando-se sempre a presença de um espectador, sem o qual o filme não teria alguém para percebê-lo. É através da percepção do espectador que o filme existe. Na maioria das produções cinematográficas tradicionais a consciência desta presença não é revelada, sendo até muitas vezes negada, como na máxima clássica que proibia ao ator olhar diretamente para a câmera. Alguns filmes, ao serem eles próprios uma auto-reflexão sobre o cinema, desvelam a necessidade de um espectador com o qual dialogar. A metalinguagem cinematográfica configura-se então nos diferentes níveis de leitura de seus espectadores, na carga imagética que cada um deles possui e que interage com a obra assistida.

Mesmo que *Crash* não possa ser classificado como um filme de preocupações metalingüísticas, reconhece-se nele um refletir sobre a posição do espectador e sobre a condição da construção visual no cinema. Tem-se em *Crash* uma forte orientação escópica das cenas. Como se constata no enquadramento das tomadas, muitas vezes duplicando a tela através da emolduração da cena por pára-brisas ou janelas, ou no jogo entre espelho e olhar. A maioria das cenas, principalmente as de sexo, são testemunhadas no mínimo em duas direções: pelo espectador e por outra personagem, que se mantém apenas assistindo. Constrói-se então um jogo de exibição e observação que é mediado por espelhos e janelas. Isso ressalta a forte orientação escópica dos atos, pois tudo é feito para ser mostrado e para ser visto. Mesmo que a presença deste terceiro não seja física, não deixa de formar-se uma espécie de triangulação. Como se pode ver, retomando, por exemplo, a terceira cena da tríade de episódio sexuais que abre o filme, em que James e Catherine evocam suas aventuras extraconjugais, trazendo a presença do Outro, construída através deste relato, para dentro de sua relação. A possibilidade de conhecer as experiências do parceiro conduz a uma espécie excitante de voyeurismo. Ou ainda, em outra cena de sexo do casal em que há novamente a evocação de um terceiro, que desta vez é Vaughan. É Catherine quem traz a presença de Vaughan para dentro do ato sexual, induzindo James a imaginar como seria um encontro sexual dele com Vaughan. Desta forma, ela pratica também uma espécie de *voyeurismo* ao fantasiar com a relação sexual de seu marido com outra pessoa. No romance, a criação desse

---

<sup>79</sup> METZ, *O significante imaginário*, p. 70.

*ménage à trois* imaginário fica explícita nas palavras do narrador-personagem James: “À noite, quando deitávamos juntos em nosso quarto, tratávamos de nos aproximar de Vaughan”. (BALLARD, *Crash*, p. 107)

Para salientar a presença desse espectador, desse observador (*voyeur* dentro ou fora do filme), Cronenberg utiliza a movimentação da câmera, que sugere a aproximação de alguém. Desta forma, o diretor confronta o espectador com seu próprio *voyeurismo*, aproveitando-se de sua identificação com a câmera.

O olhar ocupa uma posição privilegiada no filme. Existe sempre um espetáculo em andamento para ser assistido. No “Projeto” de Vaughan encontra-se igualmente a importância da visão, a necessidade de ver e de mostrar. Ver os acidentes automobilísticos, bem como seus efeitos posteriores (cicatrizes, alterações corporais, morte). Contudo, apesar de estarem sempre olhando, as personagens quase nunca se encaram.

Note-se ainda que o único ambiente do apartamento de James e Catherine a aparecer mais de uma vez no filme é justamente a sacada. Com um amplo campo de visão que abrange grande extensão de uma rodovia, a sacada configura-se como um observatório. Em duas cenas do filme James lá se encontra usando um binóculo para observar o tráfego de automóveis. Em uma dessas cenas ele observa a passagem de uma aeronave e, à chegada de Catherine, revela ter pensado fora ela quem o pilotava.

A importância do olhar e da visualidade é reforçada pela profissão de James, diretor de comerciais, ou seja, alguém que trabalha com a produção de imagens. Em algumas cenas tem-se então a presença de elementos que compõem o universo da produção de comerciais, elementos estes também utilizados nas produções cinematográficas: câmeras, guias, cenários. A segunda seqüência do filme inicia exatamente com o desvelar de um subterfúgio de filmagem: o espectador vê a imagem de um painel de automóvel, que o faz acreditar estar no interior do veículo. De repente, o painel é empurrado para a frente e descobre-se tratar-se apenas de uma peça cenográfica criada justamente para realizar a ilusão que o espectador acaba de ter.<sup>80</sup> A memória dessa ilusão mantém-se presente no decorrer de todo o filme, levando o espectador a perguntar-se quantas vezes está sendo enganado pelo mesmo subterfúgio. A presença do aparato cinematográfico e das palavras do assistente de produção que procura por James, “I’m looking for James. Has anybody seen James Ballard? You know who I mean? The producer of this epic” (CRONENBERG, *Crash*, p. 4) revelam ao espectador que aquele ambiente é um *set* de filmagem.

---

<sup>80</sup> Esse mesmo subterfúgio técnico é utilizado por Cronenberg na realização de *Crash*.

A ironia das palavras do assistente de produção joga com a relação entre as duas produções que utilizam a mesma linguagem e a mesma tecnologia, definindo rapidamente a diferença de *status* que existe entre as produções de comerciais publicitários e de filmes, porém ao apontar essa diferença contraditoriamente relembra suas semelhanças. Deve-se considerar ainda que esta é a primeira fala do filme, através da qual revela-se a posição de James como responsável pelo que será visto no comercial. Esta revelação lembra que igualmente existe alguém responsável pelo filme que se assiste. Instala-se então uma breve e sutil ruptura no pacto entre o espectador e a obra, através do qual é como se o filme se desse a ver, vindo de parte alguma sem intervenção alguma, sem alguém no comando do que é contado. Nesta seqüência a princípio tão simples tem-se o primeiro instante em que Cronenberg dá a entrever sua própria ação enquanto diretor, responsável pelo que está sendo visto pelo espectador. Esse mesmo amálgama entre as duas ações, a produção do comercial e a do filme, acontece em outros momentos, talvez um dos mais sutis dos quais seja uma seqüência que apresenta uma tomada externa do estúdio em que James trabalha. Um plano geral à distância focaliza o prédio do estúdio, dando a ver também os carros estacionados à sua frente e, ao lado deles, uma grua. O interessante é que a cena assistida certamente foi realizada utilizando esse mesmo equipamento. Quase sem ser percebido, tal detalhe novamente revela a ação por trás do filme. Nesses dois casos revela-se o controle sobre o que é mostrado, a importância desse outro olhar (olhar do diretor, da câmera) que direciona o olhar do espectador.

Outro aspecto a ser destacado da concepção visual em *Crash* é o predomínio do que Cronenberg denominou “*bruise colors*”: marrons, vermelhos, roxos, cinzas, pretos e azuis – cores encontradas na pele humana quando traumatizada. A preocupação com essa utilização altamente simbólica das cores pode ser percebida em um outro detalhe apontado por Cronenberg:

We decided to use bruise colors for the costumes. As soon as that decision was made, it affected everything, including the upholstery in the wife’s Miata, which is a purple color. We made the car reupholstered just for that reason. In the book, her car is white, but no cinematographer is going to want you to have a white car, so we made the car silver. We had to paint a combination for the car that didn’t really exist in the Miata line.<sup>81</sup>

Ao ser alterado em função do esquema das cores idealizado por Cronenberg, o carro de Catherine é inserido na rede de significações visuais de *Crash* (o carro de James é vermelho e o de Vaughan é preto). A utilização dessas cores em combinação com o trabalho

de *colocação em cena* realizado por Cronenberg resulta em cenas de uma beleza áspera que reforçam o forte apelo visual do filme.

Logo após a colisão frontal no início do filme, James encara a Dra. Helen Remington através dos vidros quebrados de seus respectivos pára-brisas. Em seu roteiro, David Cronenberg utiliza-se da idéia de uma imagem em reflexo para descrever a intenção de sua cena e a sensação de James ao olhar para Helen:

James's chest hits the steering wheel, his knees crush into the instrument panel, his forehead hits the upper windshield frame. As this happens, James is vaguely conscious of the same thing happening to the woman driving the other car, as though she is a bizarre mirror image. (CRONENBERG. *Crash*, p. 8)

Para Cronenberg, James percebe a outra vítima, Helen, como se fosse seu próprio reflexo em um espelho, mas um reflexo distorcido, uma imagem bizarra. Ele identifica no outro um reflexo de si mesmo, que porém lhe causa o sentimento do estranho, uma vez que tal reflexo não é perfeito. A alusão ao bizarro remete à figura dos espelhos deformantes e aos reflexos distorcidos, nos quais encontra-se uma fantasia, que conforme Umberto Eco, é sempre reprimida: a possibilidade de ser outro.

Na tela assiste-se a James olhando para o marido morto de Helen, a metade de seu corpo dentro do automóvel através do pára-brisa. Um resumo dessa cena resultaria em algo assim: da imagem de James passa-se para a do corpo, do corpo volta-se novamente a James e de James passa-se então à imagem de Helen. Quando James olha diretamente para a frente, seus olhos demonstram estar encarando alguém. A câmera assume então o ponto de vista de James e mostra a imagem de Helen através do pára-brisa. James “assiste” a Helen através do pára-brisa como se esse fosse uma tela, um monitor. Helen, sabe-se, está olhando para James, e sem desviar seu olhar, ela bruscamente retira o cinto de segurança, puxando também a blusa e expondo para o seu interlocutor visual um dos seios. Este primeiro acidente, no qual a violência do desastre e a sexualidade do corpo encontram-se unidos, pode ser interpretado como um indicador do que virá a seguir.

A partir desta cena inicial constata-se que o verbo “assistir” torna-se um dos pontos principais do filme. Há, por exemplo, as cenas em que James assiste aos intercursos sexuais de Vaughan no banco traseiro do automóvel. E vários outros momentos e situações que serão abordados a seguir.

---

<sup>81</sup> David Cronenberg, citado em: CLAMBOR, Manuel. Death Drive's Joy Ride: David Cronenberg's *Crash*. *Other Voice*, v.1, n.3 (January, 1999).

Na encenação do acidente fatal de James Dean, James e Helen fazem parte da platéia que assiste ao espetáculo, do qual Vaughan é diretor e ator. Nesta cena é interessante prestar especial atenção à idéia de encenação, que é aqui duplicada. A tragédia que acaba com a vida do jovem astro de Hollywood é encenada para a platéia no filme e para os espectadores do filme. Porém, o espectador assiste não só à encenação do acidente, mas também às reações da platéia presente ao espetáculo. Vê-se o misto de fascínio e medo que os domina. Provocativamente Cronenberg coloca uma parte da platéia diretamente defronte à outra, criando um efeito especular. Desconfortavelmente o espectador reconhece, na platéia que vê assistindo ao espetáculo, a sua própria condição frente ao filme. Frente a frente, com o espetáculo no meio, é como se a tela do cinema representasse um espelho que o espectador pode ou não se arriscar, como Alice, a atravessar: “Imagine que o espelho tenha ficado todo macio como gaze, e assim se pode atravessá-lo”.<sup>82</sup>

Em outro episódio, da mesma maneira, testemunha-se a cena em que as personagens James, Helen e Gabrielle assistem a um vídeo de *crash tests* sentados no sofá da casa de Seagrave. Isso igualmente faz com que o espectador confronte sua própria condição ao assistir *Crash* no videocassete, em sua casa, sentado em seu sofá. Novamente, como em um espelho, o espectador é colocado frente a frente com outros espectadores, que, assim como ele, assistem a um vídeo. A imagem das três personagens assistindo ao vídeo dos *crash tests* confronta a própria condição do espectador diante do equipamento de vídeo, ao ser lembrado de que, assim como o deseja Helen, pode ver tudo de novo, em *slow motion*, quantas vezes quiser. A suspensão da realidade é bruscamente estremecida e ele passa a ter consciência de seu poder como espectador que possui um controle remoto.

Ao salientar a importância desse forte aspecto visual, a importância do mostrar, do ver e do assistir, deseja-se destacar a maneira como esse olhar, privilegiado em *Crash*, é sempre mediado através de algum mecanismo que funciona como prótese do olhar: espelhos e câmeras (de cinema, de vídeo e fotográfica).

### **2.3.1 Ver e mostrar através do espelho – o espelho como prótese do olhar**

Umberto Eco lembra que, assim como os óculos e os binóculos, os espelhos são próteses:

---

<sup>82</sup> CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice através do espelho*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985 p. 13.

Uma prótese, no sentido exato, é um aparelho que substitui um órgão que falta (membro artificial, dentadura); mas, num sentido lato, é todo aparelho que aumenta o raio de ação de um órgão. (...) Uma prótese estende a ação do próprio órgão.<sup>83</sup>

A afirmação de Eco combina com a posição de Freud uma vez que ambos ampliam a significação da palavra “prótese”. Freud apropria-se do termo “prótese”<sup>84</sup> para designar os objetos concebidos graças à tecnologia e à ciência do homem que têm como propósito ampliar ou melhorar a função de seus órgãos ou membros. Como exemplo disso ele aponta: a potência motora que vai além da capacidade dos músculos humanos, óculos – lentes – telescópios – microscópios que melhoram, e ampliam a capacidade dos olhos. Conforme ele, “O homem, por assim dizer, tornou-se uma espécie de “Deus de prótese”.<sup>85</sup> Graças a cada novo instrumento criado, “o homem recria seus órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento”.<sup>86</sup>

Segundo o autor italiano, espelhos, enquanto próteses, propiciam a obtenção de um estímulo visual que o olho não poderia alcançar, dando como exemplo a visualização da frente do próprio corpo, impossível sem o auxílio de um espelho. A partir do pensamento de Umberto Eco fica fácil destacar a função protética do espelho retrovisor de um automóvel: permitir ao motorista enxergar o que acontece a suas costas, no interior do automóvel (banco traseiro) e no exterior. O movimento dos outros automóveis no trânsito e a posição de obstáculos para as manobras são imagens que somente são visíveis através da utilização desses espelhos.

No cinema, a utilização da imagem do espelho retrovisor acontece com frequência. Muitas vezes o espelho retrovisor serve como mediador da comunicação entre as personagens no interior de um automóvel. O enquadramento do olhar de uma personagem no retrovisor acompanhado pela imagem do rosto de outra personagem, que também esteja no automóvel, representa a comunicação visual entre elas, podendo ou não ser acompanhado por um diálogo. Os olhos no espelho comunicam-se com o rosto que nele está refletido, ou seja, tem-se uma comunicação mediada pela prótese visual, sendo que um enxerga o outro, sem enxergar a si mesmo e sem saber como está sendo visto. Neste caso a intenção (da comunicação) será identificada pela expressão do olhar ou do rosto das personagens.

O enquadramento de um olhar no retrovisor pode indicar também que a personagem esteja observando o que acontece no banco traseiro. Quando o espectador vê os olhos de uma

<sup>83</sup> ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 17.

<sup>84</sup> Prótese: termo médico que nomeia o conjunto de técnicas e/ou aparelhos artificiais que têm por objetivo substituir parcial ou totalmente um membro ou um órgão, mutilado ou inutilizado.

<sup>85</sup> FREUD. *O mal estar da civilização*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, p. 49.



---

<sup>86</sup> Id., *ibid.*, p. 48.

personagem no espelho sabe que ela está interessada ou curiosa, que está atenta a outra ação. E pode ainda apontar que a personagem (que observa) sabe alguma coisa que as outras (as observadas) ou uma delas não sabe.

Talvez uma das situações mais comuns ocorra nos filmes dos gêneros suspense, ação e terror. Chega a ser um clichê de tais narrativas que, quando se vê o olhar da personagem no espelho retrovisor, alguém está prestes a surgir da parte de trás do veículo.

No romance de Ballard o espelho retrovisor funciona como uma prótese visual através da qual o narrador tem acesso ao que acontece no banco traseiro. E, já que a narrativa é feita em primeira pessoa, o que se lê é apenas a descrição daquilo que o narrador-protagonista consegue enxergar. Assim, na cena em que James dirige o Lincoln enquanto Vaughan relaciona-se sexualmente com uma prostituta no banco traseiro, é graças ao espelho retrovisor que o narrador-protagonista observa toda a ação: "Pelo espelho retrovisor, percebi que ela evitava a boca de Vaughan." (BALLARD, *Crash*, p. 129)

James não descreve diretamente o intercuro sexual de Vaughan com a prostituta, mas sim uma imagem especular. Desta forma, o foco da narrativa é mediado através do espelho retrovisor. E ao modificar a posição deste, James melhora a sua própria condição enquanto narrador: "Esperei até pararmos de novo e ajustei o espelho retrovisor para poder observar o que acontecia no banco traseiro." (BALLARD, *Crash*, p. 130)

Ajustando o retrovisor para poder visualizar melhor o que está acontecendo, ele realiza um novo enquadramento da cena. Através dos limites do espelho cria-se, como no cinema, um dentro e um fora de campo. Ao modificar o posicionamento do espelho ele realiza a montagem da cena que deseja ver, criando um novo ângulo, uma nova perspectiva visual. James coloca dentro de campo o casal que está no banco traseiro do automóvel, deixando o tráfego, a movimentação externa, fora de campo. A cena enfocada através do espelho torna-se o centro da atenção do narrador-protagonista e, por conseguinte, do leitor: "Pelo espelho retrovisor, eu ainda podia ver Vaughan e a mulher, seus corpos iluminados pelo carro de trás." (BALLARD, *Crash*, p. 131)

Não se pode deixar de lado que outras diversas superfícies e objetos funcionam também como espelho, uma vez que através destes é possível igualmente visualizar uma imagem especular. No romance, várias partes e objetos que compõem o painel de controle do automóvel exercem a função de espelho, através do qual o protagonista pode visualizar a cena que acontece às suas costas. Porém tais superfícies não possuem a nitidez de um espelho cristalino e criam imagens distorcidas: "Vi no espelho cromado o mamilo duro do seio esquerdo da mulher. Na calha de vinil da janela vi trechos deformados das coxas de Vaughan

e do abdômen da mulher formando uma bizarra junção anatômica”. (BALLARD, *Crash*, p. 131)

A imagem vista por Vaughan não é fiel ao referente, ao objeto por ela refletida, mas inaugura uma nova forma. Apesar de ainda conseguir identificar o objeto original, a imagem criada pelo reflexo e as possibilidades visuais que oferece inauguram um novo entendimento da cena: a formação de uma *bizarra junção anatômica*. Neste reflexo distorcido, o corpo de Vaughan e da prostituta compõem um outro, um bizarro conjunto de carnes.

Reconhece-se na imagem refletida por esta superfície a mesma natureza da imagem criada pelo espelho deformante: “estranha prótese, o espelho deformante estende, mas deforma, a função do órgão.”<sup>87</sup> Por apresentar a quem o observa uma imagem transformada, Umberto Eco qualifica o espelho deformante como um prótese com *funções alucinatórias*. Na vida cotidiana os espelhos deformantes são delegados aos parques de diversão e a seus castelos encantados, e somente nesses locais de fantasias as pessoas se abandonam a experiências mágicas, através das quais compactuam com esse jogo de ilusão. Um jogo complexo: “por um lado me comporto como se me encontrasse diante de um espelho plano, que diz a verdade, e acho que me devolve uma imagem ‘irreal’.”<sup>88</sup> Ou seja, somente nesses locais, reinos da fantasia, se aceita que os espelhos apresentem uma imagem que não é real. Em função disso, chega-se ao ponto mais interessante: o que há por trás do jogo de imagens da casa dos espelhos?

Conforme Umberto Eco, na frente do espelho deformante:

sou induzido a ver a mim mesmo como a figura de um outro (de um gigante, de um anão, de um ser monstruoso): há como que (...) um esquecer-se do referente para fantasiar sobre o conteúdo – mesmo que seja com uma tentação continuamente reprimida, controlada pela consciência da singularidade do fenômeno, por um raciocínio frio sobre a situação alucinatória em ação... Há um “saber mais” sobre aquilo que sou ou poderia ser.<sup>89</sup>

A deformação da imagem apresentada por estes espelhos compõe um horizonte de fantasias no qual é possível entregar-se ao devaneio.

Quando James observa a imagem distorcida e a descreve, ele se entrega a uma fantasia na qual os corpos de Vaughan e da prostituta se amalgamam durante o ato sexual no banco traseiro do automóvel. Ele não suspende sua noção de realidade, sabe exatamente o que está acontecendo, porém na descrição da imagem distorcida realidade e fantasia confluem. Através

---

<sup>87</sup> ECO, op. cit., p. 26.

<sup>88</sup> Id., *ibid.*, p. 27.

<sup>89</sup> Id., *ibid.*, p. 28.

do reflexo distorcido James inaugura uma nova compreensão da realidade, que contém sua fantasia e seu desejo:

Num tríptico de imagens refletidas no velocímetro, relógio e conta-giros, o ato sexual entre Vaughan e aquela mulher ocorria nas grutas profundas desses mostradores luminosos, moderados pela agulha que subia no velocímetro. A carapaça saliente do painel e a escultura estilizada da coluna da direção refletiam uma dúzia de imagens das nádegas da mulher subindo e descendo. (BALLARD, *Crash*, p. 131)

No trecho acima a deformação da imagem acontece pela fragmentação. As imagens fragmentadas, decompostas entre os vários reflexos, compõem um caleidoscópio no qual novas formas e figuras se criam e se misturam. Quando alude à imagem do tríptico, o narrador resgata a idéia de continuidade presente em tais representações, nas quais uma mesma cena se perpetua através das três superfícies. A cena fragmentada nos três objetos – velocímetro, relógio e conta-giro – reconstrói uma nova imagem, releitura da cena referente. Desta forma, os vários ângulos da mesma cena compõem, como em uma obra cubista, uma imagem que procura mostrar todos os ângulos ao mesmo tempo. Esta idéia é reforçada através do reflexo das nádegas da mulher subindo e descendo e, a partir deste movimento, compondo uma nova imagem de formas transformadas, concomitantemente mantendo-se a mesma e tornando-se outra.

A relação entre a fantasia e o espelho vai além do jogo de reflexos criados pelos espelhos deformantes. O espelho perpetua-se na memória coletiva como um objeto mágico capaz de desvelar os mais íntimos desejos e temores. Como esquecer a maravilhosa e assustadora nova realidade que Alice encontra ao atravessar o espelho? Uma sala que ela reconhece “é igualzinha à nossa sala de visitas, só que está tudo ao contrário”. Esta outra sala, a da Casa do Espelho, configura-se como duplo da sala de Alice. Nela o conhecido e o desconhecido constituem um único espaço, no qual o estranho nasce do que é familiar. Isso remete o que foi proposto por Freud e posteriormente aprofundado por Kristeva, de que o estranho está no familiar. Desta forma, o que pode ser mais angustiante e fascinante do que um espelho? Quem não teve medo do espelho mágico da madrasta de Branca de Neve? Há frase mais inesquecível que – “Espelho, espelho meu?” Quem não desejou possuir o espelho mágico da Fera, que lhe permitia ver tudo o que desejasse?

É inquestionável o poder que o espelho tem sobre o imaginário. Após ter habitado os sonhos infantis, ele reaparece nas inúmeras produções de filmes de terror consumidos durante a adolescência. Na maioria das vezes representando um portal sobrenatural no qual o limite entre realidade e fantasia é rompido.

### 2.3.2 Os espelhos e o duplo

Fator interessante é a relação do espelho com o duplo. Para Jean Baudrillard, “De todas as próteses que marcaram a história do corpo, o duplo é sem dúvida a mais antiga”.<sup>90</sup> Desta forma, ele situa a noção do duplo como parte de uma tradição relacionada à prótese, mesmo que o duplo não seja justamente uma prótese, mas “é uma figura imaginária que como a alma, a sombra, a imagem no espelho persegue o sujeito como o seu outro, o que faz com que seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca se pareça consigo”.<sup>91</sup>

Julia Kristeva parte do texto “O estranho”, de Freud, para destacar a imanência do sobrenatural no familiar:

Essa imanência do sobrenatural no familiar é considerada como uma prova etimológica da hipótese psicanalítica segundo a qual “o sobrenatural” é essa verdade particular da coisa assustadora que remonta ao há muito já conhecido, há muito familiar. (...) Assim portanto, o que é sobrenatural seria o que foi familiar e que, em certas condições, se manifesta.<sup>92</sup>

Segundo Freud, a presença do Outro é a projeção, para fora do ego, do “que sente em si mesmo como perigoso ou desagradável em si, para dele fazer um duplo estranho ou desagradável, inquietante, sobrenatural, demoníaco”.<sup>93</sup> Ou seja, “Outro é meu (próprio) inconsciente”.<sup>94</sup> Desta forma, é na estranheza que é ao mesmo tempo familiar que reside o poder e a riqueza imaginária do duplo.

No conto de Edgar Allan Poe, “William Wilson”, o tema do duplo se desenvolve de maneira brilhante. William Wilson, protagonista-narrador, conta em *flash-back* seu progressivo mergulho na perversidade, que ele atribui ao envolvimento com seu homônimo. Suas recordações iniciam no período da escola interna quando ele conhece o Outro William Wilson, iniciando-se um relacionamento ambivalente de conflito e aproximação entre os dois. Conforme relata o protagonista:

É difícil, na verdade, definir ou mesmo descrever, meus reais sentimentos para com ele. Formavam uma mistura complexa e heterogênea; certa animosidade petulante, que não era ainda ódio, alguma estima, ainda mais respeito, muito temor e um mundo de incômoda

<sup>90</sup> BAUDRILLARD, *Simulacros e simulações*, p. 123.

<sup>91</sup> Id., *ibid.*, p. 123.

<sup>92</sup> KRISTEVA, *op. cit.*, p. 192.

<sup>93</sup> Id., *ibid.*, p. 193.

<sup>94</sup> Id., *ibid.*, p. 193.

curiosidade. Para o moralista, será necessário dizer, em acréscimo, que Wilson e eu éramos os mais inseparáveis companheiros.<sup>95</sup>

O companheirismo entre eles vai pouco a pouco transformando-se e gradativamente William/protagonista passa a nutrir uma tal aversão pelo outro que o leva a abandonar a escola. A partir de então passa a fugir de seu homônimo, porém esporádicos e sucessivos encontros entre eles continuam a acontecer. Revelador, contudo, é o desfecho do conto, o último embate entre os dois, quando William/protagonista aniquila William/homônimo. Após a luta, o narrador-protagonista percebe o que parece ser uma mudança no quarto em que a luta ocorrera:

Um grande espelho, assim a princípio me pareceu na confusão em que me achava, erguia-se agora ali, onde nada fora visto antes; e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco cambaleante. Assim parecia, digo eu, mas não era. Era meu adversário, era Wilson que então se erguia contra mim.<sup>96</sup>

O que existe afinal? Um sócia ou um reflexo no espelho (reflexo do próprio narrador)? Tudo se confunde. O surgimento desse espelho representa o limiar entre o familiar e o desconhecido, a união entre o eu e o outro. Conforme destaca Baudrillard, “quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente”.<sup>97</sup> A figura vista por William/protagonista é o seu reflexo, mas é ao mesmo tempo seu sócia. Através do espelho vê-se a configuração da essência do duplo.

É também através do espelho que o narrador-personagem Jacobina, do conto “O espelho”, de Machado de Assis, defronta-se com a alteridade do outro eu que emerge de sua própria natureza. Patrícia Lessa Flores da Cunha investiga a questão do duplo como tema nos contos de Poe e Machado e destaca a presença marcante do espelho nas duas narrativas. Ressaltando a maneira como em “William Wilson” o espelho aparece apenas ao final da narrativa como elemento unificador do duplo, enquanto no conto de Machado: “O espelho é o elemento que desde o início sinaliza a divisão da personalidade da personagem; o espelho mostra a imagem no seu avesso”.<sup>98</sup> É ao buscar seu reflexo no espelho que a personagem descobre a dualidade de sua própria identidade:

<sup>95</sup> POE, Edgar Allan. William Wilson. In: \_\_\_\_\_. *Contos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Globo, 1985, p. 145.

<sup>96</sup> POE, op. cit., p. 158.

<sup>97</sup> BAUDRILLARD, *Simulacros e simulação*, p. 123.

<sup>98</sup> FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora da Unisinos, 1998, p. 143.

deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra.<sup>99</sup>

É através do espelho que a natureza do duplo se revela. Em “William Wilson” o protagonista-narrador, ao olhar para o espelho, reconhece a natureza única que o unia a seu homônimo, mas a experiência de reconhecer esse Outro que é o próprio Eu é um momento trágico e sem volta. Em “O espelho”, Jacobina teme olhar-se no espelho e se reconhecer partido, “*um em dois*”, porém a emergência desse Outro não representa o seu aniquilamento, mas sim um rito de passagem que possibilita à personagem continuar vivendo. Esses dois textos, emblemáticos exemplos da representação do duplo na literatura universal, apresentam a maneira como o espelho pode representar a consolidação dessa ambigüidade.

Retornando a *Crash*, pode ser constatado, principalmente na relação entre James e Vaughan (de identificação e concorrência), a recorrência do tema do duplo. O primeiro encontro entre eles acontece enquanto James convalesce no hospital após seu acidente. Mas é somente após James assistir à encenação de uma colisão automobilística (no romance, um acidente de trânsito comum e, no filme, o acidente fatal de James Dean) da qual Vaughan participa, que se institui uma forte união entre eles:

Eu manteria contato com Vaughan desde essa primeira noite até a sua morte, um ano depois. (...) Sentado ao seu lado, senti minha hostilidade ceder a uma certa deferência, talvez mesmo subserviência. A maneira como Vaughan manipulava o carro dava o tom de todo o seu comportamento – alternadamente agressivo, transtornado, sensível, desajeitado, aborto e brutal. (BALLARD, *Crash*, p. 83)

James deixa muito clara a maneira como o outro o impressiona. Ele sente-se completamente fascinado por Vaughan, por suas cicatrizes que “juntas descreviam uma linguagem de dor e sensação, erotismo e desejo” (BALLARD, *Crash*, p. 85). A cicatriz no pênis de Vaughan causa em James “excitamentos terríveis” e para ele “expressava toda a passagem torta e obsessiva de Vaughan pelos espaços abertos” de sua mente (BALLARD, *Crash*, p. 85). A partir de então os dois tornam-se inseparáveis. E James vai mergulhando cada vez mais fundo no universo de Vaughan. Assim como William Wilson denuncia seu homônimo como o culpado por sua rápida incursão na perversidade, a narrativa de James descreve o seu aprofundamento nas fantasias de Vaughan e como estas começam a interagir com seus desejos. Ambos compartilham os desejos e os parceiros sexuais. Apesar de não serem apresentados maiores detalhes, fica claro que Helen e Gabrielle, personagens com as

<sup>99</sup> ASSIS, Machado. O Espelho. In:\_\_\_\_. *Contos de Machado de Assis*. Coleção Vestibular Universitário.

quais James tem envolvimento sexual, estiveram igualmente envolvidas com Vaughan. Tais envolvimento são mutuamente encorajados, fortalecendo a crescente equivalência entre os dois: “– Ande um pouco com Gabrielle, Ballard – exortou-me Vaughan. – Pegue seu braço. Ela vai gostar. Vaughan encorajou-me a tomar seu lugar.” (BALLARD, *Crash*, p. 160)

Ao ser encorajado por Vaughan a substituí-lo, James reconhece que o outro (Vaughan) deseja a confusão/união entre suas identidades. Da mesma forma, Vaughan adentra o universo de James, utilizando Catherine como mediadora. Sendo assim, quando assiste (através do espelho retrovisor) Vaughan ter um intercurso sexual com sua esposa, uma sensação de familiaridade toma conta do narrador:

Vaughan, sugando o ar através dos lábios cercados por cicatrizes, continuou deitado, exausto, fitando Catherine com olhos confusos. Observou-a levantar a coxa esquerda dormente, um movimento que eu me lembrava de vê-la fazendo comigo uma centena de vezes. (BALLARD, *Crash*, p. 149)

Vaughan assume a posição de James, enquanto este assume a perspectiva visual de Vaughan, que observa os movimentos de Catherine, movimentos que para o narrador são familiares. Assumindo a perspectiva visual do outro, James reconhece a sua própria.

O clímax da comunhão ocorre através do ato sexual entre eles. A energia e a carnalidade desta cena parece carregar em sua memória o embate final entre William Wilson e seu sócia. Após o sexo James deixa Vaughan no automóvel, indo para um ferro-velho e abrigando-se dentro dos destroços de um outro carro. Tendo chegado ao auge de sua comunhão, a relação entre eles modifica-se e bruscamente James e Vaughan distanciam-se. Mesmo assim, o narrador-protagonista permanece muito ligado a Vaughan: “eu esquadrinhava a planície metalizada lá em baixo, à procura de qualquer sinal de Vaughan.” (BALLARD, *Crash*, p. 189)

Após o ponto máximo de união entre eles ter sido atingido fica difícil para ambos coexistirem, dividindo experiências e vidas, como se a existência de um causasse uma espécie de desequilíbrio no outro. O duplo deve então ser aniquilado, ser sacrificado, mas curiosamente o extermínio do duplo pressagia o fim do eu. Exemplo emblemático disso igualmente ocorre no filme *Gêmeos: mórbida semelhança*, também de Cronenberg. História dos gêmeos Beverly e Elliot Mantle, ginecologistas famosos, que mantêm uma relação de extrema cumplicidade, dividindo além da fama as inúmeras parceiras sexuais, sem que estas percebam a diferença entre eles. Quando o equilíbrio entre os dois é rompido pela entrada de



Claire Niveau em suas vidas, eles resolvem realizar a “separação”. O seccionamento literalmente realizado resulta na morte de Elliot, deixando Beverly livre para viver sua paixão por Claire. Contudo, estando separado de seu irmão, Beverly não consegue continuar vivendo. A morte de um implica no aniquilamento do outro. Assim como apregoam as palavras do sócia para William Wilson:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora em diante, tu também estás morto... Morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo!<sup>100</sup>

A existência do outro perturbador não pode ser aceita, é preciso que um deles deixe de existir. E James parece ter consciência disso: “Mesmo enquanto eu enfiava o pênis em seu reto, Vaughan já sabia que tentaria me matar, numa demonstração final de seu amor fortuito por mim”. (BALLARD, *Crash*, p. 191)

Os sentimentos de James a respeito do outro tornam-se um misto de medo e obsessão. Não havendo mais contato entre eles, Vaughan dá sinais de seu interesse seguindo Catherine e James a usa como isca para atraí-lo. A comunicação entre os dois estabelece-se através dos arranhões deixados no carro de Catherine e do tráfego que ambos percorrem perseguindo-a pela auto-estrada. A disputa e o dilema entre os dois personagens só acaba com a morte de Vaughan.

No filme de Cronenberg, após a morte de Vaughan, James e sua esposa vão até o depósito da polícia procurar o automóvel do morto. Em sua leitura do romance o diretor canadense dá ainda mais ênfase à questão do carro de Vaughan como parte fundamental de sua identidade, ao fazê-lo morrer dentro do Lincoln que se despenca de um viaduto após perseguir James e Catherine. James deseja possuir o automóvel que era de Vaughan, colocá-lo de novo em funcionamento e, para isso, ele e a esposa vão ao depósito da polícia retirá-lo:

JAMES: I'd like to register a claim for the black 1963 Lincoln, the one that came in a couple of days ago. Is there a form I can fill out?

POUND OFFICER: There certainly is, but you'll have to come back between 7:30 and 4:30 to get one. What's your attachment to that thing?

JAMES: A close friend owned it. (CRONENBERG, *Crash*, p. 62)

James fala de Vaughan como tendo sido um amigo muito chegado. Durante os anos da escola também a relação entre William Wilson e seu homônimo era de “companheiros inseparáveis”, apesar da conturbada ligação entre eles:

---

<sup>100</sup> POE, op. cit., p. 158.

É difícil, na verdade, definir, ou mesmo descrever, meus reais sentimentos para com ele. Formavam uma mistura complexa e heterogênea; certa animosidade petulante, que não era ainda ódio, alguma estima, ainda mais respeito, muito temor e um mundo de incômoda curiosidade. (...) Wilson e eu éramos os mais inseparáveis companheiros.<sup>101</sup>

A maneira como William Wilson descreve a relação que possuía com seu sócia poderia perfeitamente ser transposta para a relação entre James e Vaughan.

Ver James dirigindo o Lincoln e investindo com ele contra o carro de Catherine reforça a certeza de que todos os desejos, bem como a essência de Vaughan, perpetuam-se nele. As duas identidades encontram-se então como que amalgamadas. Ao apossar-se do carro de Vaughan e colocá-lo novamente em movimento James concretiza o desejo do outro de dirigir um carro acidentado – um carro com história, consertado apenas o bastante para poder trafegar. Ao assumir a posição de Vaughan ao volante do Lincoln, James concretiza os desejos do companheiro:

The restoration of the Lincoln is as Vaughan would have wanted it: just enough to get it running and nothing more, with ugly brown primer slapped on to the replaced panels, and whatever was cracked, scraped and crumpled still cracked, scraped and crumpled – a mobile accident rolling on badly misaligned wheels. (CONENBERG, *Crash*, p. 62)

Desta forma, James perpetua a presença de Vaughan. O Lincoln representa a união final dos dois, uma união propiciada pela morte.

No romance ocorre uma situação um pouco diferente mas que da mesma maneira reforça a questão da identificação entre as duas personagens. A morte de Vaughan ocorre dentro do carro de James, o qual ele roubara para fugir da polícia, mas também pode ser percebido em sua ação o desejo de união com outro no momento da consolidação de sua fantasia de morrer num acidente fatal com Elizabeth Taylor. Seu suicídio, utilizando o carro de James, reforça através da troca dos automóveis a confusão entre suas identidades:

Preso dentro do carro depois que saltou pela grade do viaduto, seu corpo ficou tão desfigurado pelo impacto com o ônibus da empresa aérea lá embaixo que a polícia o identificou como sendo o meu. (...) Ao chegarmos ao local do acidente, por baixo do viaduto, senti que estava visitando, incógnito, o lugar de minha própria morte. Meu acidente ocorrera não muito longe dali, num carro idêntico ao veículo em que Vaughan morrera. (BALLARD, *Crash*, p. 200)

Desta forma, Vaughan divide como James a realização e a satisfação do desastre fatal. Vaughan morre no carro de James como se lhe desse um presente ou lhe fizesse uma

---

<sup>101</sup> Id., *ibid.*, p. 145.

declaração de amor. Como se ambos estivessem no acidente, como se os dois fossem um só. Em seu derradeiro espetáculo, Vaughan prevê, como um oráculo da era da tecnologia, o desejo de morte que já toma conta do Outro.

Vaughan é uma personagem muito inquietante, tanto no romance quanto no filme, porém sua figura é construída de maneira distinta em cada uma das obras. A própria natureza distinta das linguagens instaura a diferença:

In plays as well as narrated fictions, characters are preexistent bundles of created traits – speeches, actions, thoughts, feelings – that take vague shape in our imaginations when we read a novel and more concrete shape on stage in a production of a play. With both, the characteristics that have been conceived for the human figure, the things he or she chooses to say or do or think or feel, preexist and therefore determine any specific embodiment of that figure. But character in a film is ontologically different from that in a play or novel. The existence of the physical being precedes and determines the traits that the human figure will demonstrate in the work. (...) As opposed to character in plays (and, by extension, in novels), character in the narrative films moves not from a series of abstractly elaborated traits to a concrete physical embodiment but from a concrete physical embodiment to our inferences about traits, feelings, and commitments.<sup>102</sup>

No romance, narrado em primeira pessoa, Vaughan aparece através do olhar de James, através do que ele narra, o narrador funciona então como um filtro que o apresenta ao leitor. No romance ele é vislumbrado, é visto à distância, o leitor nunca tem acesso aos seus pensamentos, nada sabe sobre ele além do que é visto e descrito por James:

Comecei a compreender a verdadeira emoção da batida de carro depois de meu primeiro encontro com Vaughan. Impulsionada por um par de pernas desalinhadas e cheias de cicatrizes, feridas em outras colisões automobilísticas, a figura carrancuda e inquietante desse cientista desordeiro entrou em minha vida numa ocasião em que suas obsessões eram sem dúvida as de um louco. (BALLARD, *Crash*, p. 20.)

No filme, Vaughan, representado por Elias Koteas, é uma personagem oral. Sua personificação parece concentrar-se em sua boca, na maneira como ele articula as palavras, na força de sua respiração audível entre as frases. Na cena do encontro sexual entre os dois homens, James fica fascinado pela boca de Vaughan, investigando-a com seus olhos e dedos, explorando-a avidamente com sua própria boca. O poder da fala de Vaughan chega ao máximo na seqüência da reconstituição do desastre fatal de James Dean, em que sua narrativa concentra o vigor da seqüência. Suas palavras preparam os espectadores para o espetáculo, instigam a platéia a compactuar com a encenação. Após o espetáculo ele pergunta a Helen e a James: “That was glib, wasn’t it? ‘James Dean died of a broken neck and became immortal.’ But I couldn’t resist” (CRONENBERG, *Crash*, p. 32). Vaughan é consciente do poder de sua

fala, sabe que através de suas palavras ele pode orientar a platéia de sua encenação e os espectadores do filme.

A grande diferença entre o romance e o filme, a narração em primeira pessoa, repercute sobre a construção das personagens, todas apresentadas através do filtro do narrador. No filme, que não possui um narrador em *off* para direcionar o espectador, as personagens tornam-se mais independentes. Ao escrever o roteiro, Cronenberg expande o campo de ação das personagens e a atenção que defere a Robert Vaughan é visivelmente especial. As cenas que insere no enredo concentram-se na ação de Vaughan e na sua expansão enquanto personagem dentro da narrativa, como nos episódios da reconstituição do desastre fatal de James Dean e no episódio em que ele e James são tatuados. O diretor coloca na boca de Vaughan as falas mais instigantes. Para Cronenberg, assim como Ballard nomeou seu protagonista James Ballard, Vaughan poderia ser rebatizado como David Cronenberg. A identificação entre personagem e diretor tem sido referida e chegou a ser discutida pelo próprio cineasta:

Someone said to me: “You’re the Vaughan of the audience,” and I thought that was very apt. It’s like you’re doing an experiment, but you’re not outside the experiment. It’s one of the first principles of science that you cannot observe something without changing it... You are a part of the experiment even while you are conducting it.<sup>103</sup>

Sendo assim, a partir da idéia de que James Ballard e Robert Vaughan constituem-se como duplo, pode-se igualmente projetar para a relação existente entre J. G. Ballard e David Cronenberg uma relação de iguais que se manifestam em linguagens paralelas (literatura e cinema), em polissistemas adjacentes dentro de um mega-polissistema. Reforça-se assim a idéia de que, se no romance James Ballard representa Ballard, no filme, Cronenberg constrói em Vaughan a sua própria identificação.

Em *Crash*, o momento do desastre automobilístico representa a confrontação do Eu e do Outro. A colisão entre os carros constrói o tempo-espaço do acidente, que é compartilhado pelas vítimas. O desastre abre uma janela no espaço e no tempo, imperceptível para quem está de fora, apenas as vítimas, cúmplices, a (re)conhecem. Como duplos que compartilham uma mesma experiência em paralelo. Idéia que aparece no romance de Ballard: “Em sua idealização de um acidente de carro com a atriz, Vaughan tinha obsessão por muitos ferimentos e impactos (...) pelos ferimentos idênticos infligidos nos dois corpos”

---

<sup>102</sup> MAST, op. cit., p. 292-293.

<sup>103</sup> David Cronenberg, citado em: CAMBLOR, op. cit.

(BALLARD. *Crash*, p. 10). No filme de Cronenberg há igualmente a idéia do duplo, que nasce com o desastre:

James's chest hits the steering wheel, his knees crush into the instrument panel, his forehead hits the upper windshield frame. As this happens, James is vaguely conscious of the same thing happening to the woman driving the other car, as though she is a bizarre mirror image. (CRONENBERG. *Crash*, p. 8)

Ao perceber a outra vítima, Hellen, como um reflexo de si mesmo, James identifica-se com este outro, mas, ao mesmo tempo, sente um estranhamento, já que o reflexo não é perfeito.

### 2.3.3 Ver e mostrar através da fotografia

A fotografia, ato fotográfico, bem como o ato cinematográfico, que registra uma seqüência de imagens fotográficas (fotogramas), são elementos recorrentes e importantes em *Crash*, tanto no romance como no filme. Fotografia e cinema estão intrinsecamente ligados: ao fazer sua famosa afirmação “que gostava da Foto *contra* o cinema”, Barthes logo a seguir reconhece que, todavia, não podia separá-los.<sup>104</sup> Por sua vez, Gerald Mast destaca o parentesco mecânico existente entre a fotografia e o cinema, únicas artes a serem inventadas em centenas de anos de civilização ocidental.<sup>105</sup> Da mesma forma, Christian Metz afirma que “o cinema é uma extensão da fotografia e da fonografia, que são ambas tecnologias modernas de *duplicação mecânica*”.<sup>106</sup>

Jean Baudrillard, comentando o romance de Ballard, destaca:

Em *Crash*, uma outra dimensão é inseparável das outras, confundidas, da tecnologia e do sexo (reunidas num trabalho de morte que nunca é um trabalho de luto): é a da fotografia e do cinema. A superfície brilhante e saturada da circulação e do acidente não tem profundidade, mas reduplica-se sempre na objectiva da câmara de Vaughan.<sup>107</sup>

Segundo observa Roland Barthes, “uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar”.<sup>108</sup> A estas práticas ele associa respectivamente o *Operador* (fotógrafo), o *Spectrum* (aquele que é fotografado, é o alvo, o

<sup>104</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 11.

<sup>105</sup> MAST, op. cit., p. 279

<sup>106</sup> METZ, *A significação no cinema*, p. 130.

<sup>107</sup> BAUDRILLARD, *Simulacros e simulações*, p. 146.

<sup>108</sup> BARTHES, *A câmara clara*, p. 20.

referente, espécie de pequeno simulacro<sup>109</sup>) e o *Spectador* (aquele que observa a fotografia). Tal nomenclatura utilizada por Barthes servirá para a análise da posição das personagens de *Crash* em relação às práticas que envolvem o ato fotográfico. Tendo sempre em mente um paralelo entre o ato fotográfico e o cinematográfico, expandir-se-á tal nomenclatura também ao ato cinematográfico.

É interessante ressaltar que a primeira intervenção de Vaughan, tanto no romance quanto no filme, é associada a elementos fotográficos. Vê-se então que Vaughan assume a posição de *Operador* e que tal posição repercute em sua relação com as demais personagens.

No filme, o encontro acontece no corredor do hospital em que James se recupera do acidente automobilístico. Vaughan aproxima-se de James e, para poder observar-lhe os ferimentos, coloca sua pasta e algumas fotografias no chão. Uma tomada em plano fechado apresenta uma dessas fotografias ao espectador, uma ampliação do *close* de um rosto com ferimentos suturados, provavelmente uma vítima de acidente de trânsito como James. O diálogo entre os dois se resume a um breve questionário:

VAUGHAN: James Ballard?  
 JAMES: Yes?  
 VAUGHAN: Crash victim?  
 JAMES: Yes. (CRONENBERG, *Crash*, p.13)

A tensão deste episódio está contida na interação entre as personagens e principalmente na intensidade do olhar de Vaughan quando encara e observa James, percorrendo com os olhos as cicatrizes deste, com se eles fossem uma objetiva. A equivalência entre o olhar e o ato fotográfico é revelada através do contraponto criado pelo próprio olhar de Vaughan, que vai de James para as fotos e das fotos retorna para James. O movimento do olhar do primeiro denuncia sua intenção de fotografar o outro. O jogo de olhar é finalizado pela frase de Vaughan: “We’ll deal with these later” (CRONENBERG, *Crash*, p. 13). Nesta frase fica clara sua intenção de fotografar James, ação que nunca é vista, apesar de poder ser presumida. Após essas palavras, Vaughan permanece alguns instantes encarando James, e esse será um dos poucos momentos do filme em que o olhar das personagens se encontram.

Nesse primeiro encontro entre James e Vaughan anuncia-se a importância do olhar do último enquanto *Operador*, o olhar que se revela através das fotografias (as fotografias denunciam seu interesse) e o olhar que investiga James e que o imagina como imagem fotográfica. Essa equivalência entre o olhar e o ato fotográfico aparece claramente no

---

<sup>109</sup> Id., *ibid.*, p. 20.

romance, como sugere a analogia que James faz referentemente à ação do olhar de Vaughan: “Os olhos vagueando pelos três veículos acidentados, como se fotografassem cada detalhe com sua própria musculatura”. (BALLARD, *Crash*, p. 141)

James, por sua vez, encontra-se na posição de *Spectador*, aquele que observa as fotografias, mas que em seguida expõe seus ferimentos e cicatrizes, compreendendo o interesse do outro pelas marcas deixadas pelo acidente, e percebendo-se então como *Spectrum*. A posição de Vaughan enquanto *Operador* e as fotografias que carrega consigo induzem James a pensar que ele seja uma espécie de pesquisador. Isso fica claro no diálogo entre ele e Helen quando estes assistem à encenação do desastre fatal de James Dean apresentado por Vaughan:

JAMES: Who is that? The announcer. Do I know him?

HELEN: That's Vaughan. He talked to you at the hospital.

JAMES: Oh, yes. I thought he was a medical photographer, doing some sort of accident research. (CRONENBERG, *Crash*, p. 27)

As fotografias funcionam então como documentos, corroborando a possível pesquisa realizada por Vaughan.

No romance, é igualmente na posição de *Operador* que James reconhece Vaughan:

A seis ou sete metros de distância, através das vagas desocupadas, avistei um homem com uma câmera sentado no capô de um carro, encostado na mureta de concreto. Reconheci o homem alto com a testa cheia de cicatrizes que me observava perto do local do acidente, na base do viaduto, o médico de jaleco branco do hospital. (...) O homem alto com a câmera atravessou a área. Olhei pela janela traseira de seu carro. O banco do carona estava ocupado por equipamentos fotográficos – câmeras, um tripé, uma caixa com lâmpadas para flash. Havia uma filmadora pendurada de um grampo no painel. (BALLARD, *Crash*, p. 59)

Neste trecho toma-se conhecimento de que James reconhece Vaughan de outros momentos anteriores, mas é somente neste episódio, no momento em que o reconhece enquanto *Operador*, que o outro realmente parece interessá-lo. Note-se que é a atenção que dá ao aparato tecnológico (equipamentos fotográficos e filmadoras) no interior do automóvel, que permite a James atribuir um novo significado aos encontros anteriores com Vaughan, até então considerados sem importância. Neste episódio institui-se uma inversão de posição. O observador, Vaughan, passa a ser observado por James. Deve-se ressaltar, no entanto, que tratando-se de um romance narrado em primeira pessoa, pelo narrador-personagem, James Ballard, é devido a sua focalização, seu foco narrativo, que o leitor conhece Vaughan. Desta forma, cria-se uma circularidade de focalização: Vaughan focaliza James com sua câmara e James o focaliza em sua narrativa. Tal tipo de situação não passa em *brancas nuvens* aos

leitores de Cortázar. Como esquecer o paralelo entre o conto e a fotografia criado por esse escritor em “Las babas del diablo”, em que a narrativa é conduzida através do foco de uma máquina fotográfica?

Como se pode perceber, as posições – *Operador*, *Spectador*, *Spectrum* – não são estanques, podendo ser alteradas a qualquer momento: o *Operador* pode transformar-se em *Spectador*, o *Spectador* em *Spectrum* e etc. Assim como podem também existir concomitantemente e de maneira sobreposta: o *Operador* pode ser igualmente um *Spectrum*. No romance, James e Vaughan assumem as várias posições no decorrer da narrativa. Contudo, a posição do último enquanto *Operador* é ressaltada em todo o romance e igualmente no filme. Neste, ao revelar o fazer fotográfico e a posição de Vaughan enquanto *Operador* que decide o que e como será mostrado, Cronenberg cria um jogo de espelhamento entre as duas linguagens, fotografia e cinema, revelando sua própria posição enquanto diretor.

No romance, é durante o episódio da “Reconstituição de um Acidente Rodoviário Espetacular” que James reconhece em Vaughan, que registra tudo com uma câmera de vídeo, a atitude de um diretor de cinema: gritando instruções a Seagrave, astro de seu *show*, ele controla a realização do espetáculo. De maneira similar, no filme, a reconstituição do acidente de James Dean é totalmente dirigida por Vaughan, que explica à platéia e aos espectadores como deve ser realizada a cena.

A relação de Vaughan com a câmera fotográfica é descrita por James de uma maneira muito significativa: “Ele voltou para seu carro, empunhando a câmera pelo cabo como se fosse uma arma” (BALLARD, *Crash*, p. 60). Ao aproximar esses elementos, a máquina fotográfica e a arma, o narrador está aproximando o ato fotográfico ao ato de atirar. É interessante ressaltar que a palavra *fotografar*, em inglês – *to shoot* significa também atirar, matar, aplicar injeção e também fotografar. Pode-se ainda acrescentar o uso da palavra *disparar*, comumente associada ao ato fotográfico: disparar o *flash*. Ou ainda, resgatando uma imagem tão comum atualmente: quantas vezes é visto alguém a proteger-se frente a um pelotão de fotógrafos que insaciavelmente disparam contra ela seus *flashes*.

Um bom exemplo do jogo de espelhamento entre o ato fotográfico e o ato criminoso é apresentado no filme *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita* – 1970 – de Elio Petri. Um alto funcionário da polícia italiana pede a sua amante que imite a posição em que foram encontrados pela polícia os corpos de mulheres assassinadas para então fotografá-la. Desta forma, o ato fotográfico recria o ato do criminoso, atrás da máquina fotográfica ele assume o domínio e a mulher fica entregue à lente que a registra. Suas fotografias são a duplicata e a encenação das fotografias realizadas pela perícia nos locais dos crimes. Ao



recriar a cena registrada pela perícia é como se ele adentrasse a cena do crime. E, ao buscar recuperar o momento do crime através da fotografia, é como se a câmera fosse a arma que consuma o assassinato. Todas essas fotografias acabam revelando-se um grande ensaio através do qual ele prepara-se para o assassinato da amante.

Pode ser mencionado também o emblemático filme de Michelangelo Antonioni, *Blow Up: depois daquele beijo (Blow Up)* – 1967 – em que, de forma brilhante, a fotografia revela (literalmente) um possível crime. O protagonista do filme é Thomas, um bem sucedido fotógrafo de moda que almeja ascender ao *status* de artista. A cena mais famosa do filme, quando Thomas realiza uma sessão de fotos com uma modelo, apresenta o grande poder do fotógrafo sobre as modelos, a maneira como ele, utilizando-se de sua máquina fotográfica, as domina e seduz. Mostrando-se completamente indiferente à modelo e a suas reclamações ele inicia seu trabalho. Após algumas fotografias ele bebe um pouco de vinho e troca de câmera. A modelo deita-se no chão, expondo-se e oferecendo-se, dentro de um vestido preto, com uma enorme fenda que deixa à mostra a lateral nua de seu corpo. Thomas volta a fotografá-la, agora de maneira mais incisiva. Disparando incessantemente sua máquina ele vai abaixando-se sobre ela até ajoelhar-se sobre seu corpo. As personagens movimentam-se em sincronia, em uma dança que a cada momento torna-se mais cadenciada e voluptuosa. Ele dá um beijo no pescoço dela, que parece ainda mais descontraída, a movimentação vai tornando-se cada vez mais intensa, até alcançar o êxtase com Thomas gritando: “yes, yes, yes”. A sessão fotográfica termina com um clímax orgástico, que completa a analogia entre a sessão fotográfica e o ato sexual, destacando-se ainda a transformação da capacidade específica de aproximação da câmera (*close, zoom*) de penetrar no objeto por ela focalizado em um relacionamento como que físico, sexual, mediado pela objetiva.

O grande mistério do filme inicia-se quando Thomas vai tirar fotos em um parque. Ao perceber a chegada de um casal, ele os segue e começa a fotografá-los, esgueirando-se e escondendo-se para que sua ação não seja percebida. Subitamente porém a mulher tem consciência de sua intromissão e corre em sua direção para impedi-lo de continuar fotografando e para exigir-lhe que entregue o filme. Thomas não se importa e continua a fotografá-la, deixando-a ainda mais impaciente. Pela atitude da mulher percebe-se então que as fotos registram algo que não deveria ter sido registrado, algo que deveria permanecer em segredo. É apenas com a revelação do filme que Thomas descobre que testemunhou um crime, ou melhor, que suas fotos testemunharam um crime. Ao revelar e ampliar as fotografias, tornando-as cada vez maiores, subitamente algo lhe chama a atenção. Thomas concentra-se então nesse detalhe, que remete ao que Barthes denominou *punctum*:

Neste espaço habitualmente unitário, às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um “detalhe” me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse detalhe é o *punctum* (o que punge).<sup>110</sup>

É justamente ao descobrir esse detalhe, do qual Thomas parece já intuir a existência, que sua monotonia é rompida. É através deste detalhe, que punge, que ele penetra no jogo entre o velado e o revelado. Ampliando as fotos ele acredita haver *revelado* um crime. Mesmo assim, ele volta ao parque para confirmar se realmente o que descobrira em suas fotografias acontecera, questionando suas próprias imagens. Lá ele encontra a prova do crime, o corpo de um homem caído sob uma árvore. Ao voltar para seu atelier, todas as fotos do parque haviam sido roubadas, restando apenas uma, justamente a mais ampliada. Agora só lhe restava a ampliação da ampliação, a foto da foto, que perdeu toda a definição e que, separada das outras, não tem significado algum. A foto que antes revelara o crime agora o deixa velado, perdido entre seus grãos fotográficos. Será que tal crime realmente aconteceu?

É impossível falar em *Blow Up* sem referir “Las babas del diablo”, conto de Julio Cortázar que inspirou o filme de Antonioni. Neste conto, Roberto Michel, tradutor e fotógrafo, se detém a observar uma mulher e um garoto, que para ele assumem a postura de um casal em uma praça de Paris. Michel pressente que algo inquieta o garoto, mas ao mesmo tempo pergunta-se se não seria ele próprio quem estaria dando muita importância à cena, criando conjecturas e deixando-se levar pela imaginação. Ele então resolve tirar uma fotografia do casal, buscando através disso “restituir las cosas a su tonta verdad”:<sup>111</sup>

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial.<sup>112</sup>

Michel preocupa-se em esperar o momento exato, o momento revelador, pois após acionar o obturador a foto não tem mais volta, o fluxo do tempo está interrompido. Mas é justamente ao ignorar este preceito que a fotografia do conto se revela. No conto de Cortázar o momento congelado pela fotografia não permanece imutável, reproduzindo ao infinito o que ocorreu uma única vez, mas transformando-se em início de uma sequência narrativa. A foto tirada por Michel rompe com o limite temporal que lhe é imposto, permitindo que os

<sup>110</sup> Id., *ibid.*, p. 68.

<sup>111</sup> CORTÁZAR, Julio. Las babas del diablo. In: *Las armas secretas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970. p. 87.

<sup>112</sup> Id., *ibid.*, p. 88.

acontecimentos evoluam e que a cena, interrompida pela ação da objetiva, tenha continuidade. No quase imperceptível movimento das folhas de uma árvore, no fechar-se da mão da mulher, na aproximação do homem e na fuga do menino. É neste momento que as duas linearidades temporais, o que aconteceu (está acontecendo) no parque e o que está acontecendo no quarto, se fundem plenamente. Da mesma forma que os espaços, o da praça contido na fotografia ampliada que está na parede e o do quarto do fotógrafo, se amalgamam.

No conto de Cortázar a identificação entre a câmera e o olhar chega ao máximo.<sup>113</sup> Gradativamente Michel e sua Contax 1.12 transformam-se em um único ser, amálgama entre a máquina e o humano: “y yo (...) nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. (...) entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco”.<sup>114</sup> A máquina fotográfica transforma-se em narrador, é através de seu foco narrativo que a história é contada. Michel/Contax, o narrador-máquina, assume a narrativa e ao contrário do que se deseja do narrador-câmera,<sup>115</sup> tem uma posição definida e muito clara referente ao que está narrando. Em nenhum momento ele tenta ser imparcial, pelo contrário, é completamente contundente em sua interpretação da cena.

A relação simbiótica entre o homem e a máquina fotográfica transformou “o ato de tirar fotografias em um substitutivo de ver as coisas”,<sup>116</sup> afirma Erich Fromm, que analisa a maneira como o homem tem-se relacionado com suas máquinas, a forma como cada vez mais ele se transforma em parte da maquinaria que controla e é simultaneamente controlado por ela. A respeito do ato fotográfico ele ressalta que, mesmo ao implicar um olhar primeiro que direciona a objetiva para o que vai ser fotografado, “*olhar não é o mesmo que ver*”.<sup>117</sup> E conclui reafirmando a diferença entre ver e fotografar: “Ver (...) exige atividade, abertura interior, interesse, paciência, concentração. Bater um *instantâneo* (expressão agressiva e significativa) significa essencialmente transformar o ato de ver em um objeto”.<sup>118</sup>

Contudo, no conto de Cortázar, o ato fotográfico amplia o ato de ver. É através da fotografia que Michel consegue realmente ver o que aconteceu. Não fosse por ela captar tão exatamente o momento revelador, nada do que se seguiu haveria acontecido. A fotografia de

<sup>113</sup> Para Barthes porém o órgão do Fotógrafo não é o olho, que lhe terrifica, mas sim o dedo: “o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda as tem)”. Ele declara seu fascínio pelo ruído da máquina fotográfica quando é disparada. “Gosto desses ruídos mecânicos de uma maneira quase voluptuosa (...) e lembro-me de que originalmente o material fotográfico dependia de técnicas da marcenaria e da mecânica de precisão: as máquinas, no fundo, eram relógios de ver.” (BARTHES, *A câmara clara*, p. 30)

<sup>114</sup> CORTÁZAR, *Las babas del diablo*, p. 97-8.

<sup>115</sup> O narrador-câmera deve realizar uma narrativa isenta, ou a melhor simulação de tal isenção.

<sup>116</sup> FROMM, op. cit., p. 457.

<sup>117</sup> ID., *ibid.*, p. 457.

<sup>118</sup> ID., *ibid.*, p. 457.

Michel/Contax ao invés de ser objeto é ação, ação de ver, que de outra maneira seria impossível.

Ao contrário do que geralmente acontece quando se olha uma foto e se fica imaginando o que teria acontecido após esse momento com aquelas pessoas registradas ali,<sup>119</sup> naquela tirada por Michel a própria imagem, a ampliação da fotografia revela-se. Ela transforma-se em uma espécie de tela de cinema na qual ele assiste e participa do desenrolar da trama, posterior ao instante registrado pela objetiva. Fascinado pela imagem ele a amplia e a coloca bem à frente de sua escrivaninha. Com a foto nesse local, cada vez que Michel ergue seu olhar na sua direção, ele assume a posição da objetiva, da qual assiste ao que se passara, tendo sempre como limite a borda da fotografia e o foco estabelecido no instante em que ela foi tirada:

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso. (...) La cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo (...) y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse el hombre que me miraba (...) entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire (...) el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco. (...) De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre (...) y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla.<sup>120</sup>

No filme de Antonioni, Thomas pensa haver descoberto um crime graças às fotografias que tirou, surpreendendo e registrando um assassinato, sem dar-se conta disso. Ao revelar as fotografias e ampliá-las Thomas descobre em uma delas que entre as árvores há a presença de uma mão segurando uma arma, e em outra a imagem que parece ser a de um corpo caído sob as árvores. O crime acontece então enquanto o fotógrafo está no parque, no momento em que sua atenção está totalmente centrada na mulher, mas só é descoberto posteriormente nas fotografias. No conto, o crime acontece dentro da fotografia ampliada, mas simultaneamente acontece também no quarto. Ocorre assim o encontro dos dois tempos, o interno à fotografia (a cena testemunhada) e o externo (o quarto de Michel). Da mesma forma os dois espaços se entrecruzam, ambiente externo e quarto compõem então o cenário único em que o crime acontece.

Voltando ao filme de Cronenberg, é possível constatar que a ação de Vaughan, ao penetrar nos locais de desastres automobilísticos munido de sua câmera fotográfica é, de certa

---

<sup>119</sup> Conforme Barthes: “Nela (na fotografia), o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana.” (*A câmara clara*, p. 13). Ou seja, um dos primeiros aspectos imanentes ao ato fotográfico que o filósofo reconhece é a sua natureza enquanto um recorte no tempo e no espaço.

forma, uma violação. Não fica difícil a comparação entre a cena de uma tragédia automobilística e a cena de um crime, basta lembrar, por exemplo, que os dois eventos são igualmente registrados por fotografias da perícia policial. As fotografias tiradas por Vaughan no local de acidentes de automóveis são visualmente iguais às fotos da perícia, mas sua natureza é completamente diferente. As fotografias da perícia destacam a atrocidade e a violência, enquanto as fotografias tiradas por Vaughan destacam, pelo menos para ele, o sublime e a transformação.

No romance de Ballard existem dois momentos marcantes em que Vaughan chega com sua câmera ao local de desastres automobilísticos. A partir desses eventos Cronenberg cria uma única e marcante cena, que além de articular-se com dois episódios do romance, traz elementos novos acrescentados pelo diretor.

Na seqüência criada por Cronenberg, após ouvirem as informações através da frequência de rádio da polícia, James, Vaughan e Catherine chegam ao local do acidente. Vaughan, visivelmente excitado, coloca-se em pé no banco do Lincoln, empunhando sua máquina fotográfica, e diz a James para dirigir mais devagar. O fascínio de Vaughan fica explícito em suas palavras, que definem a cena do acidente como uma obra de arte, enquanto incessantemente tira fotos. Estas não são vistas, mas são facilmente construídas no imaginário do espectador e, em combinação com suas palavras, remetem diretamente à série *Morte na América (Death and Disaster)*, de Andy Warhol. Desta forma, quando Vaughan refere-se à cena como sendo uma obra de arte ele está, muito mais do que se deixando levar por seu fascínio, articulando um discurso aberto dentro do qual interagem as obras de Warhol e a própria criação cinematográfica da cena, fato que os *spots* de iluminação e o emaranhado de fios e cabos no chão sugerem claramente.

As fotografias aparecem novamente como documentos em outro episódio do filme, quando Vaughan decide apresentar seu projeto a James. Sem maiores explicações ele lhe entrega um álbum no qual estão fotos de Gabrielle logo após seu acidente. Elas formam uma seqüência que acompanha a jovem desde sua retirada dos destroços do automóvel até sua recuperação e adaptação a sua nova condição física. Após as fotografias de Gabrielle, James se depara com fotos de si próprio, fotos de seu acidente e de seus encontros sexuais com Helen no interior de um automóvel. Novamente James se encontra nas duas posições, de *Spectador* e de *Spectrum*, sendo Vaughan quem lhe apresenta as fotografias, como se fora um pesquisador a apresentar os resultados a quem está sendo objeto de sua pesquisa:

---

<sup>120</sup> CORTÁZAR, *Las babas del diablo*, p. 96-97.

Fotografar, e depois mostrar o resultado às pessoas envolvidas, constitui um meio bastante eficaz para estreitar o laço estabelecido com elas, para envolvê-las ainda mais no ato de conhecimento, dotando-as de um estatuto valorizador – já que elas se encontram imbuídas do poder, aliás, normal, de discutir a pertinência das representações de si que são propostas; desta forma, intensifica-se o processo de conhecimento *mútuo*.<sup>121</sup>

Ao mostrar as fotografias a James, fica evidente o objetivo de Vaughan de envolvê-lo em seu projeto. Isso fica explícito no romance de Ballard, quando o primeiro descreve a atitude do segundo, enquanto observa as fotografias do álbum: “Vaughan se postava atrás de meu ombro, como um instrutor pronto a ajudar um discípulo promissor”. (BALLARD, *Crash*, p. 95)

Esse episódio é recriado no filme de Cronenberg. Vaughan coloca-se às costas de James, seu olhar é de desejo, de expectativa, a boca entreaberta aproximando-se lentamente em direção ao ombro de James, que se vira de repente, como que adivinhando sua intenção, fazendo-o recolher-se. Embora o filme não permita conhecer os pensamentos de James, o que, por sua vez, acontece no romance, a seqüência fílmica cria a mesma tensão, fixando-se apenas no jogo corporal de aproximação e repulsa que se dá entre eles.

Ao ver as fotografias, nas quais constata sua condição como *Spectrum*, James conclui estar no centro do interesse de Vaughan. No entanto, é possível que o fato de não ter conhecimento de que estava sendo fotografado (observado) não tenha-lhe causado tanto desconforto, pois não consegue compreender sua própria reação frente à invasão realizada por Vaughan: “Observei Vaughan fechar o álbum, especulando por que me sentia incapaz de pelo menos encenar uma demonstração de raiva, censurá-lo por aquela intromissão em minha vida” (BALLARD, *Crash*, p. 95). Na confusão de sentimentos de James reconhece-se a tensão resultante de um misto de aversão e fascínio causado pelo fato de ter sido observado sem sabê-lo. Sua consciência do olhar constante de Vaughan sobre suas ações torna sua presença, aos poucos, desejada:

Ele (Vaughan) podia me seguir o dia inteiro, esperando por mim nos acessos ao aeroporto, nas entradas dos postos de gasolina, quase como se eu estivesse inconscientemente me colocando em seu caminho. A presença dele afetara minha maneira de guiar. Concluí que no fundo esperava me envolver num segundo acidente, desta vez sob a vista de Vaughan. (BALLARD, *Crash*, p. 134)

James passa a agir em função do olhar do outro que lhe observa. Ele deseja envolver-se em um segundo acidente, como uma espécie de *encenação* realizada para o deleite de Vaughan.

---

<sup>121</sup> MARESCA, Sylvain. Sobre desafios lançados pela fotografia às Ciências Sociais. In: *Ensaio sobre o*

Ao apresentar as fotografias que tirara, Vaughan reforça sua postura de *Operador*, de observador que se revela como tal. Conforme Barthes: “O gesto essencial do *Operador* é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realizam sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele”.<sup>122</sup>

Pode ser reconhecida na ação de Vaughan a intenção apontada por Barthes: *surpreender*. Enquanto *Operador*, ele busca surpreender o outro sem que este, seu Spectrum, tenha consciência disso.<sup>123</sup> Desta forma, ele capta e revela a nova relação de James com o automóvel após o acidente, fato do qual este último não tinha consciência antes de defrontar-se com as fotografias tiradas por Vaughan. Sendo assim, essas fotografias acabam por apresentar a James algo de si do qual ele não tinha consciência e que, apenas através da objetiva que o surpreende sem seu conhecimento, pode ser revelado. As fotos realizadas por Vaughan conseguem apreender a singularidade de James instaurada após o acidente.

Apreender através da fotografia a singularidade de quem é fotografado é uma tarefa muito difícil para o fotógrafo. Jean Baudrillard (ele próprio amante da prática fotográfica) confirma a dificuldade de tal tarefa:

Apreender alguém em sua singularidade, é aprender nele aquilo que lhe escapa, e aquilo que faz com que ele escape a você. Provavelmente, cada um está presente com sua vontade e seu desejo, mas, secretamente, as decisões e os pensamentos vêm de algum outro lugar, e é nesta interferência muito estranha que está a originalidade. Ela não está nem nos espelhos onde ele se reconhece, nem na objetiva que quer reconhecê-lo. A armadilha é sempre a semelhança, e o que é interessante na imagem, quando ela sabe guardar o seu segredo, é que ela desafia toda a semelhança, ela vai procurar em outro lugar o que vem de outro lugar. Alguma coisa acontece que é necessário apreender antes que tome a forma de determinação e de sentido.<sup>124</sup>

Sendo assim, a fotografia deve revelar algo que está fora do controle tanto do fotógrafo (*Operador*) quanto do fotografado (*Spectrum*), algo que emana do sujeito fotografado e do qual ele deve ser liberto, algo que ele denomina de *gêmeo fantasmático*.<sup>125</sup> Pois para ele, “a singularidade não pode surgir senão do desdobramento e de uma quebra

---

*fotográfico*, p. 117.

<sup>122</sup> BARTHES, *A câmara clara*, p. 54.

<sup>123</sup> Lembremos que, em *Blow Up*, Thomas age da mesma maneira ao esgueirar-se para realizar as fotografias do casal no parque, sem que estes tenham consciência do que está acontecendo, e são justamente estas fotos que geram o mistério.

<sup>124</sup> BAUDRILLARD, Jean. *O paroxista indiferente*, Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1999.p. 116.

<sup>125</sup> Baudrillard refere-se ao filme de *Gêmeos: mórbida semelhança* (*Dead Ringers*) para exemplificar como a “alteridade vinda de um outro lugar, qualquer forma de sedução vinda de outro lugar é capaz de nos libertar da presença deste gêmeo fantasmático”. Segundo ele, esta alteridade é fortemente mostrada no filme de David Cronenberg.

simétrica”,<sup>126</sup> através da qual, em algumas fotografias, pode-se pressentir essa alteridade, este *gêmeo fantasmático*. Segundo Baudrillard:

Alguns (...) conseguem pela fotografia pressentir esta alteridade nos outros. Por vezes um único detalhe, um ângulo, uma luz podem consegui-lo. Pois se o indivíduo, tomado em seu conjunto, é bastante convencional, tomado em algum detalhe, no fragmento, é como o mundo sempre original.<sup>127</sup>

A partir das afirmações de Baudrillard constata-se como as fotografias de Vaughan buscam desvelar essa alteridade, muitas vezes através da fragmentação do indivíduo, que nisso revela algo novo e inusitado. Muitas das fotografias realizadas por Vaughan centram-se nessa fragmentação, nesse detalhe, representado nas cicatrizes e marcas deixadas pelo acidente. Basta lembrar a primeira foto que aparece no filme, a ampliação de um *close*, no qual aparece apenas a metade de um rosto com duas suturas e alguns hematomas. No romance, essa atitude fica mais explícita na maneira como Vaughan se articula com as fotografias: “Em seu apartamento, observava-o combinar os detalhes do corpo da atriz com as fotografias de ferimentos grotescos. (...) Os detalhes ampliados de seus joelhos e mãos, da superfície interna das coxas e do ápice esquerdo da boca”. (BALLARD, *Crash*, p. 10)

Ao combinar as fotografias de fragmentos de corpos (os detalhes do corpo de Elizabeth Taylor e de outros corpos feridos) Vaughan realiza uma colagem através da qual constrói um corpo outro, reconstruindo o corpo da atriz, impregnando-o com a essência dos registros de ferimentos e cicatrizes. Através das suas fotomontagens constrói-se uma imagem nova, uma imagem híbrida, completamente independente das imagens originais das quais é resultado. É através dos detalhes que Vaughan consegue revelar a alteridade inaugurada pelo acidente e projetá-la sobre o corpo da atriz.

Se James surpreende-se ao ver-se nas fotografias tiradas por Vaughan, para o espectador elas não são de todo uma surpresa. Apesar de não vê-lo tirando-as, reconhece-se a sua presença, em um exercício retroativo, ao recordar os episódios que aparecem agora registrados pela objetiva. Um exemplo disso é a cena de sexo de James e Helen dentro do automóvel, que depois será reconhecida nas fotografias de Vaughan. Nessa cena o movimento da câmera cria uma sensação voyeurística, o espectador a assiste de um ponto de vista exterior ao automóvel, tendo a imagem enquadrada pelo pára-brisa e depois pela janela do lado direito do carro, ângulos esses que serão reconhecidos como os mesmos das fotografias obtidas por Vaughan.

---

<sup>126</sup> BAUDRILLARD, *O paroxista indiferente*, p. 117.



Um dos pontos fortes em *Crash* de Cronenberg é a câmera de Peter Suschitzky. A ação de Suschitzky, enquanto operador de câmera, pode ser definida como a ação de um cúmplice das personagens, alguém que está ali para registrar suas encenações, um intruso esperado. A filmagem de *Crash* mostra-se desta forma extremamente *voyeurística*. As performances sexuais são encenadas para benefício da câmera e, conseqüentemente, dos espectadores. A preocupação de Cronenberg com a performance dos atores para a câmera pode ser constatada na maneira como realizou as cenas de sexo, conforme já mencionado anteriormente, na maioria das vezes apresentando as penetrações realizadas por trás que, conforme ele, mais eficientes para o filme por colocar os dois atores de frente para a câmera. O público é levado a identificar-se com essa câmera (consolidando a máxima que afirma ser o espectador de cinema um *voyeur*). O espectador acompanha então a cena como se estivesse espreitando sem que as personagens tivessem consciência de estar sendo observadas (não apenas pelo espectador, mas também por Vaughan). Sensação essa que se repete em vários momentos da narrativa.

Retome-se, por exemplo, a seqüência inicial do filme (três cenas de sexo conectadas), em que o encaixe dos corpos das personagens parece ser completamente orquestrado pela e para a câmera. O encontro sexual de Catherine com um homem anônimo e o de James com a cinegrafista são realizados para satisfazer as fantasias de seus parceiros. Na terceira cena, assiste-se a Catherine e James trocando impressões a respeito desses encontros, fato que mostra que essas experiências sexuais funcionam como um jogo erótico que excita o casal. Desta forma, pode-se reconhecer nas duas cenas iniciais uma intenção exibicionista, fantasia de ser visto pelo outro, que se concretiza na terceira cena em que um narra ao outro o que fez.

#### **2.3.4 A fotografia como prótese da memória**

Segundo Freud, a fotografia funciona como uma prótese da memória humana, através da qual, graças a um processo químico, congelam-se “impressões visuais fugidias”.<sup>127</sup> Da mesma forma, os aparelhos para as gravações sonoras retêm as impressões auditivas, também fugidias. Para o psicanalista tais equipamentos são uma espécie de materialização da capacidade que o indivíduo possui de rememoração, ou seja, de sua memória. Essas observações de Freud podem facilmente ser projetadas sobre as novas tecnologias de registro de som e imagem que não param de surgir.

---

<sup>127</sup> Id., *ibid.*, p. 118.

<sup>128</sup> FREUD, *O mal estar da civilização*, p. 48.

No filme de Christopher Nolan, *Amnésia (Memento)* – 2000 – a função da fotografia como prótese da memória, apontada por Freud, é levada ao extremo. Como resultado de uma forte pancada na cabeça Leonard perde sua capacidade de armazenar memórias e suas lembranças estão restritas aos fatos anteriores à lesão. Buscando conviver com sua nova condição, que o impede de lembrar os acontecimentos por mais de alguns minutos, ele passa a fotografar as pessoas e os lugares que deseja “reconhecer”. A coleção de fotografias, que traz sempre consigo, configura-se como sua memória, como arquivo ao qual pode recorrer em busca de informações. Sua vida passa a ser um punhado de instantâneos que retira dos bolsos quando deseja compreender seu próprio passado. Contudo, assim como a memória cerebral, também a memória mecânica revela-se traidora.

Em *Inverno Quente (Wintersleepers)* – 1997 – de Tom Tykwer, ocorre uma situação muito similar. Ferido pelo estilhaço de uma bomba, René sofre do mesmo problema que Leonard, protagonista de *Amnésia*. Para superar tal dificuldade ele elabora um álbum/diário, no qual organiza as fotografias que tira constantemente e escreve informações referentes a elas, o que faz com que o álbum funcione como uma prótese de sua memória. Dessa forma, o que não está registrado nesse arquivo/memória é como se não houvesse acontecido. Assim, para René, é como se o acidente, do qual não possui fotografia alguma, nunca houvesse acontecido. O acidente consolida-se então como uma lacuna, hiato de tempo do qual não possui registro.

Em *Crash* a fotografia igualmente assume a posição de prótese da memória. Expandindo sua função de prótese do olhar, ela registra e perpetua os acontecimentos em memórias congeladas. Essas duas funções estão, no entanto, intrinsecamente ligadas. Sendo prótese do olhar, a fotografia já tem em sua essência a natureza de transformar-se em memória, o que pode ser constatado naquelas tiradas por Vaughan dos desastres automobilísticos de Gabrielle e de James, que reconstróem o evento enquanto memórias.

Através do álbum construído por Vaughan, que apresenta a seqüência de fotografias de Gabrielle quando de seu acidente automobilístico, é “montada” a cena desse acidente, a qual só existe na narrativa do filme graças às fotos. O que revela a consciência na verdade quase esquecida, de que o movimento das imagens no cinema não passa de uma ilusão construída graças à imperfeição da visão, que não consegue distinguir a passagem dos quadros, e por isso acredita-se ver realmente um movimento enquanto na verdade se assiste à passagem dos vinte e quatro quadros por segundo que a compõe. Pode-se dizer então que as fotografias tiradas por Vaughan do desastre de Gabrielle compõem uma narrativa como em uma seqüência cinematográfica, criada porém com menos quadros e maiores elipses temporais. Narrativa

essa dirigida pela objetiva de Vaughan que escolhe, focaliza e recorta imagens no tempo e no espaço.

No romance de Ballard é igualmente através de fotografias feitas por Vaughan que o leitor conhece o acidente de Gabrielle, cujas fotos apresentam ao leitor algo que ele não conhecia. Introduzindo o evento na narrativa elas funcionam como uma espécie de *flash-back*. Se no filme as fotografias podem ser vistas enquanto James as observa, o que marca a diferença entre as linguagens, no romance o que há é a narração das imagens congeladas através dos instantes fotográficos. Dessa forma, o leitor quase esquece que se tratam de fotografias sendo observadas por James e a descrição delas confunde-se com o restante da narrativa: “Seu rosto afilado, a pele começa a descair como o primeiro movimento de uma avalanche, recostava-se no banco manchado de óleo. Havia um grupo de guardas, paramédicos e espectadores em torno do carro arrebentado”. (BALLARD, *Crash*, p. 91)

Contudo, para lembrar o leitor de que se trata da descrição de fotografias, o narrador utiliza uma linguagem própria ao universo fotográfico: “No primeiro plano das fotografias iniciais, um bombeiro com equipamento especial cortava a coluna direta do pára-brisa” (BALLARD, *Crash*, p. 91). Ao utilizar este referencial ele direciona o leitor a construir uma imagem fotográfica composta através de uma profundidade de campo que se constrói artificialmente através da descrição das fotografias, da posição dos elementos; como, por exemplo, ao situá-lo como estando em primeiro plano. Desta forma, quebra o fluxo de leitura ao confrontar o leitor com a natureza fotográfica da descrição.

Deve ser destacado que esse episódio ressalta a posição de James enquanto *Spectador*, uma vez que a narrativa é feita em primeira pessoa e, conseqüentemente, conhece-se todas as suas impressões quanto às fotografias que observa. O que se acompanha é sua “leitura” das mesmas, com destaque aos detalhes que mais lhe impressionam:

Nas duas últimas fotografias começavam a aparecer as equimoses que haveriam de marcar seu rosto, como os contornos de uma segunda personalidade, uma prévia dos rostos ocultos de sua psique. (...) As equimoses em torno da boca me impressionaram. (BALLARD, *Crash*, p. 91)

Na análise que realiza das fotografias, enquanto *Spectador*, ele vai além da imagem, apresentando ao leitor suas interpretações pessoais. Contudo, ao indicar o que lhe punge nas fotografias, ele acaba revelando muito mais sobre si mesmo do que sobre as fotos que observa. Conforme Barthes: “dar exemplos de *punctum* é, de certa forma, entregar-se”.<sup>129</sup>

<sup>129</sup> BARTHES, *A câmara clara*, p. 69.

Já as fotos de James reapresentam um evento já conhecido inaugurando uma outra instância de significação para ele. Ao deparar-se com essas fotografias as próprias lembranças de James são confrontadas.

Ao analisar a maneira como os aparelhos criados pelo homem funcionam como prótese de sua memória, centrando-se no exemplo da fotografia, não se pode deixar de referir à maneira como igualmente outros equipamentos servem para tal função. Tal fato é brilhantemente mostrado em *O Passageiro: profissão repórter (The Passenger)* – 1975 – de Antonioni, no qual outros equipamentos tecnológicos, tais como gravadores, filmadoras, fitas de vídeo e televisores, configuram-se como portais através dos quais o cineasta reconstitui o passado. Graças a tais aparatos o passado adentra o presente da narrativa, dando a conhecer eventos anteriores que somente no contraste com as situações do presente adquirem uma real importância. Os *flash-backs* não são apenas seqüências narrativas do passado que rompem a linearidade cronológica do filme, mas constituem-se dentro deste através de sua presença física, enquanto algo que é ouvido ou assistido por alguém. Desta forma, a maioria dos *flash-backs* é construída por intermédio de equipamentos tecnológicos.

Emblemático exemplo é a cena em que David Locke (Jack Nicholson) escuta a fita em que gravara um pedaço de sua conversa com David Robertson, do qual irá assumir a identidade. Locke está sentado tendo à sua frente dois passaportes, o seu e o de Robertson. Ele escuta a gravação enquanto realiza a troca das fotografias. O espectador assiste a Locke ouvir a gravação, escuta-a com a personagem, mas de repente, passa a assistir diretamente a conversa entre os dois. Assim, passado e presente ocupam o mesmo espaço e tempo na narrativa. Desta forma, o tempo do presente não é congelado para que exista o *flash-back* e posteriormente reassuma. A cena do passado invade o espaço da cena do presente, apenas em um mover-se de câmera que sai de um plano fechado em Locke e percorre o quarto até focar o espaço onde o diálogo aconteceu (e está acontecendo para o espectador, que passa a assisti-lo). Como se está ouvindo a fita juntamente com Locke, sem interrupção, Antonioni utiliza o mesmo recurso, a movimentação da câmera, para recolocar o espectador na ação do presente, focalizando Locke, que acaba de realizar a troca, concomitante ao término da gravação.

Da mesma forma, também em *Crash* encontra-se a presença do equipamento de vídeo, outro aparato tecnológico igualmente incorporando a função de prótese da memória. O equipamento de vídeo possibilita um controle sobre as imagens (memórias), que podem ser avançadas ou retrocedidas, em velocidade rápida ou lenta, permitindo uma nova compreensão, um re-conhecimento desses eventos. Inaugura-se então um poder tecnológico sobre o tempo da memória: “Podemos ver tudo outra vez no Ampex. Estão mostrando em

câmera lenta” (BALLARD, *Crash*, p. 117). A capacidade de expandir a duração do evento, de redimensioná-lo temporalmente, possibilita ao observador redescobri-lo em seus detalhes e *experimentá-lo* por um tempo maior: “A audiência (..) olhava para a tela esperando que alguma coisa acontecesse. Enquanto observávamos a reprodução da colisão em câmera lenta”. (BALLARD, *Crash*, p. 119)

Enquanto a reprodução em câmera lenta da colisão no Laboratório de Pesquisas Rodoviárias visa possibilitar aos engenheiros automotivos uma melhor compreensão do desastre automobilístico, na busca de proteger melhor os passageiros e tornar os carros mais seguros, a mesma projeção, aos olhos de Vaughan, assume novas conotações e possibilidades, que James logo percebe: “Pude ver que ele (Vaughan) ficara muito mais afetado pelo teste e pelo filme apresentado em câmera lenta do que eu” (BALLARD, *Crash*, p. 119). Assim como Vaughan, James também será afetado pela projeção dos filmes em câmera lenta. E a possibilidade de reproduzir infinitamente a mesma cena permite ao observador experimentar uma diversificada carga de emoções com relação às imagens apresentadas, da calma à excitação.

### 2.3.5 O tempo fotográfico do desastre automobilístico

Após a investigação de todas essas relações que se instituem entre o suporte imagético fotográfico e *Crash*, é difícil não sucumbir ao desejo de instigar uma última relação: a aproximação entre o momento do ato fotográfico e o momento do desastre automobilístico. O ponto fundamental que incitou tal aproximação foi a analogia metafórica entre a fotografia e as ruínas de Pompéia:

Ao tirar uma fotografia, tudo é escuridão, a imagem impregnada na película permanecerá em latente escuridão e só será reconhecida, só virá à tona após a sua revelação, assim como Pompéia, que após a catástrofe ficou em estado de latência, de escuridão, até que as pás viessem revelar o que o Vesúvio immortalizou/mortalizou em um único instante.<sup>130</sup>

Como se pode ver, a instantaneidade da imagem fotográfica, apreendida de maneira totalizante e única, é comparada ao resultado da erupção vulcânica que, de forma instantânea, varre e paralisa o que está à sua frente. Revelar o filme fotográfico, transformar o negativo em fotografia, é descobrir o que foi registrado no momento mágico em que o obturador foi

---

<sup>130</sup> BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000 p. 32.

acionado. Da mesma forma, revelar as ruínas de Pompéia é trazer à luz o exato momento em que a lava surpreende a cidade.

A partir desta analogia tão provocante, ocorreu que também o momento do acidente automobilístico pode ser visto por este viés, tendo no ato fotográfico um paralelo. O desastre automobilístico rompe com a linearidade do tempo em uma indescritível fração de segundo. O exato instante do impacto corresponde ao apertar do obturador, após o qual tudo está transformado. Nas ferragens dos automóveis encontra-se, semelhantemente ao que os arqueólogos de Pompéia constataram, a mortalização/imortalização que ocorreu em um único instante.

O ato fotográfico se totaliza de uma única vez, sem hesitação, no momento em que o obturador é acionado tudo se dá de maneira inconsciente e é somente após a revelação da fotografia que o fotógrafo saberá exatamente o que registrou.<sup>131</sup> O tempo fotográfico é o instante, a fotografia representa uma fragmentação temporal. A fotografia é uma ruptura na linearidade temporal, consolidando-se através de uma temporalidade instantânea na exata fração de segundos em que o obturador é acionado, ela acontece toda de uma vez. Desta forma, na fotografia não existe recuo, o fotógrafo não pode voltar atrás, não pode retirar do negativo o que ali foi escrito pela luz. “Através de um corte no presente, a fotografia perpetua para o futuro o que já se tornou passado”.<sup>132</sup>

Assim como o ato fotográfico, o desastre automobilístico, através de uma ruptura no presente, perpetua para o futuro o que já se tornou passado. Não há como voltar atrás. Não há como retroceder o percurso feito pelo acidente, a não ser pela moviola, como o faz Ferrand em *A noite americana (La Nuit américaine)* – 1973 – de François Truffaut, em que a cena do acidente é adiantada e retrocedida várias vezes até que o diretor defina o ponto onde quer realizar o corte.

---

<sup>131</sup> Um bom exemplo são as fotografias feitas por Thomas em *Blow Up*, somente após a revelação ele descobre o possível crime.

<sup>132</sup> BRAUNE, op. cit., p. 96.

### 3. O DESASTRE AUTOMOBILÍSTICO

*The car crash occupies a huge place in the public imagination, particularly among filmgoers and television viewers; it's almost impossible to see a film these days without a car crash. Now why? What is it about the car crash that so touches a vital part of human experience?*

*J.G. Ballard*

A representação do desastre automobilístico, bem como os elementos a ele associados, compõem o repertório fundamental de *Crash*, tanto no romance quanto no filme. Deve-se salientar que é o próprio evento que nomeia ambas as obras: *Crash*. E é, com certeza, devido à maneira como é representado e à função que ocupa em ambas as narrativas que o desastre configura-se como o aspecto mais instigante das obras. Que essa espécie de evento, tão aterrador, torne-se o cerne de produções artísticas, pode parecer a princípio algo descabido, mas, com certeza, não é, uma vez que essa espécie de representação sempre exerceu fascínio sobre as pessoas. Conforme observa Edmund Burke:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer.<sup>1</sup>

Para Burke, a causa do *sublime*, essa manifestação que está além da conceituação e que representa a mais intensa das sensações humanas, “é sempre um modo de terror ou dor”.<sup>2</sup> Segundo o autor, a origem do poder do *sublime* é o assombro, um estado de alma em que todos os movimentos do indivíduo “são sustados por um certo grau de horror”.<sup>3</sup> E, com certeza, o medo é a sensação que mais completamente despoja o espírito humano de “toda as sua (*sic*) faculdade de agir e de raciocinar”.<sup>4</sup> É a partir do *sublime* que se origina o *deleite*. Conforme Burke, o *deleite*, ao originar-se da sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo, diverge do *prazer positivo* (prazer simples) que não tem qualquer relação com

---

<sup>1</sup> BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 48.

<sup>2</sup> Id., *ibid.*, p. 141.

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, p. 65.

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p. 65.

outro sentimento. Desta forma, os infortúnios e dores reais do outro provocam sempre um certo deleite. E é esse deleite que impede as pessoas de evitarem tais cenas:

Não há espetáculo que busquemos com tanta avidez quanto o de alguma desgraça incomum e atroz; quer a desdita ocorra diante de nossos olhos, quer ele se passe na história, sempre provoca deleite. Ele não é puro, mas mesclado com um razoável mal-estar. (...) deliciamo-nos ao ver coisas que nunca faríamos e que, pelo contrário, desejaríamos veementemente impedir.<sup>5</sup>

Com certeza, a visão de um desastre automobilístico enquadra-se perfeitamente no tipo de “espetáculo” ao qual Burke se refere. É notório que a ocorrência de acidentes nas estradas provoca geralmente uma lentidão no fluxo, não apenas pela dificuldade que acarreta no tráfego, mas pela redução da velocidade dos veículos na ânsia de saciar a curiosidade de seus ocupantes. Mesmo que de soslaio, quase sem querer, poucas são as pessoas que se furtam tal visão. Para o autor, o mesmo *deleite* provocado pelas desgraças reais é auferido também através dos infortúnios representados pela arte:

Na verdade, em alguns casos, obtemos tanto ou mais prazer dessa fonte do que do fato real. Contudo, creio que cometeremos um enorme equívoco se atribuímos uma grande parte de nosso contentamento na tragédia a uma reflexão de que ela é um engodo, e suas representações desprovidas de toda veracidade. Quanto mais ela se aproxima da realidade e quanto mais nos afasta de toda e qualquer idéia de ficção maior seu poder.<sup>6</sup>

Desta forma, a representação do desastre automobilístico através da arte provoca no espectador a sensação de *sublime* que gera o *deleite*. Isso poderia explicar, por exemplo, a presença marcante e numerosa de desastres automobilísticos apresentados pelo cinema.

Para a análise da representação do desastre automobilístico em *Crash*, bem como em outras manifestações artísticas, devem ser feitas algumas considerações a respeito da natureza física do evento, já que é a partir de sua manifestação cotidiana que ele constitui-se como elemento a ser representado pelas artes. Sendo assim, entendendo-se um pouco melhor sua natureza física, poder-se-á igualmente compreender melhor sua representação em manifestações artísticas, uma vez que a observação está intimamente ligada à criação. Conforme apregoa Tarkoviski em relação ao cinema:

A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será. (...) Não podemos perceber o mundo em sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir totalidade.

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a

<sup>5</sup> Id., *ibid.*, pp. 53-55.

<sup>6</sup> Id., *ibid.*, pp. 54-55.



expressão da verdade, quando a tornarem única e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples.<sup>7</sup>

A compreensão do desastre automobilístico enquanto evento real da vida cotidiana contribui para que se possa analisar de maneira mais adequada a sua representação enquanto imagem artística. Pois é a partir da observação que o desastre consolida-se no imaginário criativo e imagético do artista.

Ao transpor esteticamente a realidade a arte consegue provocar no público uma nova consciência a respeito de fatos cotidianos, revelando aspectos que até então não eram percebidos ou inaugurando novas possibilidades. Ou seja, ao representar a realidade, a arte lança um novo olhar sobre ela, através do qual a representação do artista apresenta ao espectador algo que lhe é conhecido, mas que agora ganha um novo significado. Desta forma, quando a arte apresenta a imagem ou a descrição de um desastre automobilístico, ou ainda quando se refere a ele, ela reapresenta ao espectador algo que lhe é conhecido, mas que agora pertence ao universo artístico.

Desta forma, discorrer-se-á aqui a respeito de alguns fatores referentes à natureza física do desastre automobilístico. Inicialmente deve-se ter em mente que um automóvel em movimento adquire *energia cinética*, sendo essa proporcional à massa do veículo e alcança o quadrado de sua velocidade. Desta forma, o aumento da *energia cinética* se multiplica em escala geométrica. O interessante a ser destacado é que a *energia* nunca desaparece, ela se transforma. Assim sendo, em um acidente automobilístico a *energia cinética* do automóvel transforma-se, na sua grande parte, em *trabalho de deformação*, e o restante em outras formas de *energia*, como por exemplo: energia térmica e energia sonora. Além disso, existe ainda a *energia residual cinética* que age sobre os indivíduos no interior do veículo no momento do acidente. Ou seja, como propõe a célebre frase de Antoine Laurent de Lavoisier: “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”.

Durante um desastre automobilístico a *energia cinética* do automóvel se transforma em grande parte em *trabalho de deformação*, resultando no amassamento das ferragens do veículo. Enquanto isso, no interior do automóvel os ocupantes são lançados para a frente graças à ação da *inércia* e da *energia cinética residual*.

Contudo, no interior de um veículo em movimento normalmente os ocupantes não possuem consciência desses fatores, sofrendo sua ação sem perceber. Igualmente imperceptível para quem dirige ou ocupa um automóvel é que toda a estrutura do veículo é

---

<sup>7</sup> TARKOSKIAEI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 123.

construída e projetada em função da possibilidade imanente de um acidente, estando sua estrutura intimamente ligada à possibilidade de que ele ocorra. O carro é o espaço do acidente que ainda não aconteceu. E cada uma de suas partes carrega em si essa possibilidade:

Os carros modernos são construídos de forma que se calcule previamente como o veículo amassaria em diferentes velocidades para afastar a zona de impacto da cabine dos passageiros com a chamada estrutura diferenciada.(...) A lataria é então reforçada com perfis de aço, desenhados para assimilar o máximo de energia. Internamente, são usados apenas materiais macios – e deformáveis durante um acidente. Assim, a barra da direção tem de ser retrátil, isto é, encolher com o impacto, mesmo quando a direção não é regulável. (...) O volante tem de quebrar sem formar lascas, para não ferir quem está dirigindo. Os vidros também têm a função de reter os ocupantes porque, qualquer que seja o acidente, é mais seguro permanecer dentro do carro. Por outro lado, o vidro não pode ser muito resistente, para não causar grandes traumatismos em caso de batidas com a cabeça.<sup>8</sup>

De certa forma, entrar em um automóvel é penetrar o espaço latente de um acidente, um espaço pronto a ser transformado. E a inconsciência desta possibilidade é o que permite às pessoas continuarem utilizando seus automóveis, permanecendo ignorantes em relação ao futuro possível para o qual ele é projetado.

A consciência do contato entre o corpo e o automóvel é bruscamente despertada pelo acidente. Até então indiferente à estrutura do veículo, no momento da colisão o ocupante é lançado a um estado novo de percepção. Vivenciando a experiência do acidente, o ocupante (re)significa o espaço do automóvel, uma vez que presencia sua transformação e, desta forma, reconhece um espaço que não é novo, mas que é um espaço outro, estranho e familiar ao mesmo tempo.

Pode-se pensar então que o último limite do automóvel seja o acidente, a colisão, que libera toda sua essência e todas as suas possibilidades, liberando a energia que se transforma e age sobre a estrutura do veículo e sobre os corpos dos ocupantes. Espaço mutável, é através do acidente que o automóvel alcança sua mais extrema transfiguração, fazendo com que seu espaço seja (re)descoberto, como se fora um casulo do qual a colisão é a metamorfose, que gera a borboleta metálica de ferragens contorcidas e cacos de vidro. A capacidade humana de transformar e alterar o mundo é levada ao extremo através do acidente, no qual a transformação escapa ao controle, tornando-se independente e surpreendente. Em um desastre automobilístico o ocupante do automóvel é colocado em uma situação de impotência, em que todo um fluxo de certezas é rompido. Conforme Cronenberg: “One of the things that’s fascinating about a car crash is the breaking down of the order”.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Um modelo de segurança, *Super Interessante*, nº 9, ano 03/ 09/89.

<sup>9</sup> Cronenberg interview. Op. cit.

O impacto em um desastre automobilístico acontece mais rapidamente do que um piscar de olhos, aproximadamente duzentos milissegundos, durante os quais uma força de oitocentos a mil quilos age sobre o indivíduo no interior do veículo. Dessa forma, o impacto é tão rápido que é quase como se não acontecesse, sendo a deformação na estrutura do automóvel e os ferimentos no corpo as provas reais de sua existência. Contudo, é através de uma percepção alterada, de um novo olhar com sentidos super excitados pela intensa liberação de energia, que as vítimas experimentam a experiência do acidente: “Quando passamos por alguma emoção violenta, o espírito naturalmente continua mais ou menos na mesma disposição depois que a causa original deixou de atuar”.<sup>10</sup>

Essa alteração da percepção repercute diretamente sobre a experiência temporal, conforme salienta Henri Bergson:

Sin embargo, no hay estado de alma, por simple que sea, que no cambie a cada instante, pues no hay conciencia sin memoria, ni continuación de un estado sin la adición del recuerdo de los momentos pasados al sentimiento del presente. En esto consiste la duración. La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente contenga distintamente la imagen siempre creciente del pasado (...) Sin esta supervivencia del pasado en el presente, no habría duración sino solamente instantaneidad.<sup>11</sup>

Para Bergson o tempo é como uma torrente através da qual o pensamento flui e evolui, sendo a experiência humana dele o que constrói a noção de *duração* temporal. Ou seja, o tempo da percepção é uma espécie de tempo psicológico, é uma coexistência entre passado e presente, que nega o tempo mecânico do relógio. Incapaz de apreensão pelo raciocínio analítico, a *duração* só pode ser captada pela intuição – espécie de simpatia intelectual através da qual é possível transportar-se ao interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível. A proposta de Bergson parece confluir com a famosa teoria de Albert Einstein que afirma ser o tempo relativo a quem o observa.

Desta forma, quando de um desastre automobilístico, o ocupante do veículo experimenta uma sensação de expansão temporal, um desdobrar-se do tempo graças à intensificação de sua percepção (*duração*). Uma nova percepção do tempo e do espaço, que inaugura então o tempo-espaço do desastre.

### 3.1 A representação do desastre automobilístico em *Crash*

<sup>10</sup> BURKE, op.cit., p.44.

<sup>11</sup> BERGSON, Henry. *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957, p. 51.

*O cinema e o automóvel têm a mesma idade: 100 anos. Isso não é um acidente.*  
David Cronenberg

Tanto no romance de Ballard quanto no filme de Cronenberg a presença do desastre automobilístico se dá de forma a perturbar a compreensão de um evento que já se tornou corriqueiro na vida cotidiana. A posição assumida pelas personagens em relação aos acidentes afasta-se de padrões sociais e denuncia a plena consciência dos fatores que o constituem, como fica claro nas palavras de Vaughan a James a respeito de seu “projeto”: “The car crash is a fertilizing rather than a destructive event – a liberation of sexual energy that mediates the sexuality of those who died with an intensity impossible in any other form” (CRONENBERG, *Crash*, p. 42). Contudo, a maneira como as personagens percebem as tragédias automobilísticas não é reconhecida pelo leitor/espectador, causando-lhe estranhamento e desconforto.

A reapresentação de fatores que constituem o acidente, como a liberação de energia, “a liberation of sexual energy”, faz com que o leitor/espectador (ou, conforme propõe Even-Zohar, o consumidor) confronte a realidade desse evento. Ao descrever a liberação de energia no desastre automobilístico como uma descarga de energia sexual, a imagem do acidente é transformada em algo novo e surpreendente, que apresenta ao leitor/espectador uma nova perspectiva, uma (re)leitura. Até então indiferente à energia que é liberada em um acidente automobilístico, indiferente ao fluxo de energia que percorre o automóvel, é através da arte que ele entra em contato com esta realidade, que apesar de cotidiana, parece tão distante. A perspectiva apresentada em *Crash* inaugura uma nova visão do desastre automobilístico, interferindo na postura cômoda que o leitor/espectador tem frente ao evento, sendo assim retirado de sua inércia. Após *Crash* não há mais como permanecer inocente ao fluxo de energia gerado pelo automóvel e muito menos à possibilidade transformadora de um desastre automobilístico.

A transformação do espaço do automóvel, a sua deformação em decorrência do acidente, é amplamente experimentada pelas personagens nas duas obras, ganhando um novo significado:

No depósito de ferro-velho havia uma estranha criatura formada por carros abandonados unidos pela luz sempre mudando, os contornos se alterando, como se algum vento do tempo soprasse ali. Filetes de cromado enferrujado vazavam no ar superaquecido, fragmentos de celulose intactos eram soprados para a auréola de luz que envolvia o ferro-velho. Os esporões de metal deformado e os triângulos de vidro estilhaçados eram sinais que haviam permanecido indecifráveis por anos no meio daquele mato, códigos traduzidos por Vaughan e por mim. (BALLARD, *Crash*, p. 182)

No romance de Ballard, bem como no filme de Cronenberg, é exatamente esse o ponto, o limite que é rompido quando as personagens possuem plena consciência desta possibilidade, reconhecendo nas partes do automóvel a possibilidade futura da colisão, em um jogo de relações entre o carro e o corpo:

Em várias fotografias, a origem do ferimento era indicada pelo detalhe da parte do carro que o causara: ao lado da fotografia de um pênis bifurcado, numa enfermaria de acidentados, havia o relevo de uma alavanca de freio de mão; por cima de um *close* de uma vulva toda avariada, havia a copa do volante com o emblema do fabricante. Essas uniões de genitália dilaceradas com partes da carroceria e do painel do carro formavam uma série de módulos perturbadores. (BALLARD. *Crash*, p.124)

No romance, o instante do desastre automobilístico representa o espaço intervalar, o momento de transformação, no qual o conhecido é reconhecido. O tempo do acidente é, de certa forma, o espaço limite entre vida e morte, uma vez que nesse tempo se dá o confronto com a morte. Conforme Kristeva: “O temor da morte dita uma atitude ambivalente: imaginamo-nos sobreviventes, mas a morte, mesmo assim, permanece a inimiga do sobrevivente e ela o acompanha em sua nova existência”.<sup>12</sup> É enquanto sobrevivente que o narrador, James, incorpora a presença latente do estranho representada pela experiência limite do acidente. Para as personagens a experiência do desastre representa a proximidade máxima com a morte, que se situa no limite extremo do horror e da dor. Retomando a idéia do *sublime* e do *deleite*, na acepção proposta por Burke, a idéia da morte, causa uma impressão muito mais forte do que a dor. Além disso, o que torna “a própria dor (...) mais dolorosa é ser considerada a emissária dessa rainha dos terrores”.<sup>13</sup>

Fica evidente então a maneira como o acidente desordena a noção de tempo, como se fosse criado um tempo mítico, no qual todas as coisas parecem simultâneas. A percepção de tempo do narrador, diretamente envolvido no acidente, se expande, criando um diferencial entre o seu tempo (interior) e o tempo exterior (daqueles que estão fora do desastre). Para a percepção do narrador, todos os fatos que ele observa parecem congelar-se de forma a expandir sua percepção. O que para as pessoas que estão de fora do desastre passa rápido e quase imperceptível, para ele ganha novas proporções, possibilitadas por sua percepção. Como se tudo fosse congelado, permitindo a James uma melhor visualização do espaço do carro então percebido em toda a sua essência: “Todo o acidente parecia preservado por aqueles indicadores indeléveis, pelos guardas, espectadores e paramédicos da ambulância,

<sup>12</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 192.

<sup>13</sup> BURKE, op. cit., p. 48.

congelados em suas posições, enquanto eu continuava sentado no carro.” (BALLARD, *Crash*, p. 49)

O tempo-espaço do desastre automobilístico reconfigura-se então como paisagem da memória, na qual confrontam-se as lembranças do acidente sofrido pelo narrador. No entanto, conforme questiona Bachelard: “O que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o *valor* que lhes dá a memória?”<sup>14</sup> O acidente apresenta-se apenas enquanto memória, estando no limiar entre lembrança e imaginação, é ambas as coisas e uma outra. A memória é influenciada pelo desejo e pelo esquecimento, e é indissociável da imaginação. Conforme Bachelard, “As verdadeiras imagens são *gravuras*. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação”.<sup>15</sup> A memória ocupa pois uma posição limite em que “A imagem estabelece-se numa cooperação entre o real e o irreal, pela participação da função do real e da função do irreal”<sup>16</sup> em que a imaginação não consegue negar totalmente a lembrança.

James rememora todo os fatos de seu acidente enquanto está no hospital. Como a narrativa é em *flash-back*, o leitor recebe a lembrança da lembrança, uma vez que o narrador descreve através de uma volta ao passado, as lembranças que teve naquele episódio. A memória constrói então um tempo desdobrado, que se repete, ampliando aquele do acidente:

Durante minhas primeiras horas no Hospital Ashford, tudo o que vinha a minha mente era a imagem de nós dois imprensados juntos naqueles dois carros, frente a frente, o corpo do seu marido agonizante se interpondo entre nós, no capô de meu carro. Olhávamos um para o outro através dos pára-brisas destruídos, ambos incapazes de esboçar qualquer movimento. (BALLARD, *Crash*, p. 21)

Durante o desastre, o ocupante do veículo tem todos os sentidos e percepções concentrados e intensificados, em um tempo de intenso esquecimento no qual nada mais interessa, como se houvesse um apagamento de todos os pensamentos e uma experimentação total da duração do evento. Experimenta-se assim uma plenitude do Eu, um sentimento intenso do corpo, mediado pelo acidente. O único pensamento é a sensação extrema do desastre. O corpo que se depara com o limite do automóvel, o tempo-espaço em que corpo e automóvel estão em transformação. Nem passado, nem futuro existem, só um *intenso* presente. A intensidade desse evento está diretamente associada à noção de *assombro* proposta por Burke, ou seja, representa o arrebatamento total dos sentidos de uma maneira

<sup>14</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fonte, 1993, p. 72.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 49.

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 73.

irresistível. O assombro, conforme destaca o autor, “é o efeito do sublime em seu mais alto grau”.<sup>17</sup>

Ao volante do automóvel o motorista possui um fluxo de pensamentos que acompanham paralelamente os comandos quase autômatos de dirigir. No acidente ocorre um rompimento instantâneo com a linearidade de tempo e de pensamento, como é bem exemplificado no romance *O doce amanhã*, de Russel Banks, através da narrativa da personagem Billy Ansel, que presencia o desastre ocorrido com o ônibus escolar de seus filhos:

Minha picape estava logo atrás do ônibus quando ele capotou, e o meu *corpo* (grifo meu) a estava dirigindo, e uma das mãos estava sobre o volante e a outra acenando para Jessica e Mason, que estavam a bordo do ônibus, acenando de volta para mim pela janela de trás –, mas os meus olhos estavam imaginando os peitos e a barriga e a cintura de Risa Walker, que se iluminavam vagamente à luz de neon brilhando pelas frestas da veneziana do Quarto 11 do Bide-a-Wile. Portanto, não sei nada do que se passou imediatamente antes do acidente, embora assim que ele ocorreu, é claro, tenha visto tudo, cada um dos últimos detalhes me entorpecendo a mente.<sup>18</sup>

Na ficção de Russel Banks vê-se claramente como o acidente interrompe o fluxo linear dos pensamentos e do tempo. Os pensamentos são interrompidos imediatamente. Na percepção da vítima, ou, como no exemplo anterior, de quem observa o desastre, o tempo torna-se pleno, no qual apenas o acidente existe. Através do texto de Banks a transformação do tempo e da linearidade dos pensamentos durante o acidente fica explícita. Em *O doce amanhã*, assim como no romance de Ballard, o acidente configura-se na narrativa como memória, o espaço parece tornar-se indefinível e o tempo transforma-se em atemporal. Contudo, não se deve esquecer que é difícil dominar a memória ou consultá-la linearmente. No romance de Ballard, o acidente marca a passagem do narrador para uma realidade que até então ele desconhecia. É espaço de passagem: “O desastre era a única experiência real que eu tivera em anos.” (BALLARD, *Crash*, p. 38)

Com a colisão dos automóveis, as vítimas compartilham, por um instante mais rápido que um piscar de olhos, uma enorme liberação de energia. Após o impacto, apenas elas pertencem a esse tempo-espaço transformado, fazendo parte desse tempo-espaço outro criado pela colisão, assim descrito no romance de Ballard: “O tempo e o espaço pessoais de um único ser humano haviam sido fossilizados para sempre naquela teia de lâminas cromadas e vidro estilhaçado” (BALLARD. *Crash*, p. 14). O carro acidentado representa então a materialização do tempo-espaço do acidente, que se consolida através de suas ferragens

---

<sup>17</sup> BURKE, op. cit., p. 65.

transformadas. Conforme Ballard, o acidente automobilístico redefine os elementos de tempo e espaço.

Ponto fundamental para o estranhamento da platéia quanto ao filme de Cronenberg é a maneira como apresenta os desastres automobilísticos, que não se encaixam em quaisquer das categorias, comumente reconhecidas pelo espectador, do polissistema cinematográfico. Ao pensar em um filme que apresente vários desastres automobilísticos logo vem à mente o padrão dos filmes de ação ou dos policiais hollywoodianos. Em tais narrativas, as imagens de desastres já se consolidaram como um repertório canônico e recorrente, associado sempre a fantásticas perseguições automobilísticas, várias colisões e capotagens espetaculares que resultam em uma enorme quantidade de veículos destruídos. Dentre as ferragens ainda fumegantes, saem então os heróis, aturdidos, escalavrados e um pouco feridos, mas capazes ainda de correr atrás de alguém ou de fazer um comentário espirituoso.

A representação dos desastres automobilísticos no imaginário dos espectadores deve muito também aos chamados *road movies*, em que igualmente são recorrentes. Para Mikita Brottman e Christopher Sharrett, se o filme de Cronenberg se insere em alguma tradição, essa é a do “*road film*”, “in the sense that it’s an eccentric examination of the cult of adventure, journey, and discovery that has animated that form”.<sup>19</sup> O filme de Cronenberg representaria então a variante mais extrema dessa tradição.

Por outro lado, quando o desastre automobilístico acontece como elemento transformador dentro da narrativa cinematográfica, como um evento transformador na vida das personagens, pensa-se em um outro tipo de filme, mais ligado à emoção, como o drama. Nesse sistema cinematográfico o desastre automobilístico representa quase sempre um dos pontos decisivos da narrativa.

Deve-se ter em mente, contudo, que tais classificações não são estanques<sup>20</sup> e sempre existirão casos em que os limites entre esses sistemas cinematográficos serão questionados e rompidos, sendo justamente através de tais momentos e de tais obras que ocorrerá o desenvolvimento do polissistema cinematográfico. Tais classificações são sempre redutoras e representam uma fossilização em seus respectivos sistemas. Isso pode ser evidenciado pela sensação recorrente que os espectadores experimentam de pré-conhecer ou de adivinhar o

---

<sup>18</sup> BANKS, Russel. *O doce amanhã*, Rio de Janeiro: Record. 1998, p. 39.

<sup>19</sup> BROTTMAN, Mikita. SHARRETT, Christopher. *The End of the Road: David Cronenberg’s Crash and the Fading of the West*. In: BROTTMAN, Mikita. *Car Crash Culture*, p. 199.

<sup>20</sup> Tais classificações se tornam mais evidentes e desejadas em polissistemas consolidados que tendem a arriscar menos quanto à renovação de seus repertórios, como por exemplo, no polissistema hollywoodiano. É difícil que um filme de padrão comercial seja lançado sem ter uma classificação evidente e sem apresentar um determinado padrão de características.



final de um filme, fato que nada mais é do que o reconhecimento de uma estrutura preestabelecida, que responde a um padrão a partir do qual se torna fácil realizar uma projeção referente às possibilidades de tal narrativa.

O filme de Cronenberg apresenta várias imagens de desastres automobilísticos, contudo, não é um filme de ação, nem tão pouco um policial ou um *road movie* e muito menos um filme de aventura. Da mesma forma, apesar do desastre automobilístico marcar uma grande mudança na vida das personagens, sendo o ponto crucial da narrativa, o filme não pode ser classificado como um drama. Contudo, todas essas tradições acabam convergindo dentro do filme e podem encontrar, através dele, novos caminhos e possibilidades. Ao romper com os limites de gêneros (sistemas) cinematográficos, o filme realiza a revitalização desses, obrigando-os a repensar estruturas que até então se encontravam estanques.

Um dos principais diferenciais cinematográficos encontrados em *Crash* diz respeito justamente à maneira como o cineasta realizou as cenas de acidentes automobilísticos, subvertendo o padrão estabelecido por Hollywood de apresentar os desastres automobilísticos através de várias tomadas, em ângulos diversos e em câmera lenta. Deve-se ressaltar que a câmera lenta é um elemento muito importante na construção da narrativa cinematográfica, conforme aponta Gérard Betton:

...o efeito da câmera lenta provoca várias vezes a adesão completa do espectador, um recuo de sua consciência, acompanhada de reações afetivas diversas (mal-estar, angústia, tristeza, nostalgia, exuberância imaginativa, etc.) e às vezes psicomotoras (atividade onírica). A câmera lenta pode sugerir imagens de paz, de resignificação, de esforço intenso e contínuo, de impotência, ou, ao contrário, de potência.<sup>21</sup>

Um dos mais notáveis entre os poderes que o cineasta possui, enquanto realizador, é sua capacidade de dominar o tempo da narrativa. Desta forma, a duração dos fenômenos na narrativa fílmica pode ser interrompida, expandida, encurtada e até mesmo invertida, dependendo da vontade do cineasta. A configuração temporal na narrativa cinematográfica é um dos elementos mais complexos, provocando a questão: “Na forma de que o cinema imprime o tempo?”<sup>22</sup>, que o cineasta Tarkovski tenta responder:

Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo. (...) A força do cinema reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual está indissolavelmente ligado.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fonte, 1987. (Opus 86), p. 18.

<sup>22</sup> TARKOVSKIAEI, op. cit., p.71.

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p.71-72.

Segundo Tarkoviski, a função do diretor de cinema é “esculpir o tempo”. O tempo do cinema, que para ele é “o tempo em forma de evento real. (...) Eu vejo a crônica, o registro de fatos no tempo, como a essência do cinema. Para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas de uma maneira de reconstruir, de recriar a vida”.<sup>24</sup>

Para esculpir o tempo do acidente Cronenberg subverte a leitura direta e banal da expansão temporal, conseguida com a utilização da câmera lenta e dos vários ângulos de enquadramento, abandonando a utilização desses padrões formais cinematográficos. E chega até mesmo a denunciar a necessidade sentida pelo espectador da existência do *slow motion* e dos vários ângulos para compreensão das colisões automobilísticas. Como esclarecem as palavras de Hellen enquanto assiste aos vídeos de *crashtests*: “We can have a look at it again on the monitors. They're showing it in slow motion” (CRONENBERG, *Crash*, p. 40). Seus acidentes acompanham a velocidade da narrativa do filme, o que causa estranhamento. Não entregando as respostas, Cronenberg deixa ao espectador buscar compreender a maleabilidade do tempo e a maneira como ele configura-se durante o acidente. Desta forma, abandonando a expansão temporal criada pela tecnologia cinematográfica, ele instaura um tempo mítico do desastre, no qual todos os acidentes que ocorrem no filme parecem fundir-se constituindo um único. No filme, acompanha-se os acidentes no momento em que eles acontecem, em seu presente, não existe o filtro da memória, do qual a narrativa se pretende isenta. Ao contrário do romance, que se desvela através da memória de James.

Em seu filme, Cronenberg apresenta o desastre, o momento da colisão, de um único ângulo e durante um período de tempo que se pretende real. O que causa estranhamento ao espectador acostumado com os acidentes espetaculares criados pela indústria cinematográfica:

Decidi nunca filmar as batidas em câmera lenta; ironicamente, isso cria um efeito estranho, já que, para o espectador o acidente em câmera lenta é que se transformou em realidade. Eu quis filmar os acidentes de maneira naturalista: eles são rápidos, brutais e acabam antes que se perceba. Eu decidi filmá-los assim para dar uma nova perspectiva a coisas que se tornaram muito familiares para nós.<sup>25</sup>

Conforme esclarece o cineasta, ele busca romper com o que é conhecido, causando estranhamento no espectador, que está acostumado à câmera lenta, ao modelo hollywoodiano. Para ele, o conhecimento do espectador a respeito de acidentes foi totalmente formado pelos

---

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p.73.

<sup>25</sup> Isto é Cronenberg - *Estado de São Paulo*, São Paulo.

filmes de Hollywood.<sup>26</sup> Na maioria dos filmes os desastres automobilísticos são apresentados em seqüências sensacionais e geralmente em *slow motion*, o que ajuda a perceber todos os diversos ângulos mostrados. A utilização dessas técnicas busca expandir o tempo do evento, de forma a permitir ao espectador perceber melhor o que acontece (em seus detalhes) e também busca associar a imagem vista pelo espectador à percepção vivenciada pela personagem. É claro que os avanços tecnológicos da indústria cinematográfica, que incrementam cada vez mais esse tipo de cena, são fatores relevantes quanto à maneira espetacular como os acidentes automobilísticos têm sido apresentados. E o fato de *Crash* trabalhar com um deslocamento dentro desse modelo, mesmo com todas as possibilidades oferecidas pela tecnologia cinematográfica, é algo no mínimo inquietante. Contudo, a própria negação dessa representação padrão, consolidada pela indústria hollywoodiana, é a marca evidente do diálogo da obra de Cronenberg com tais produções.

Tanto o romance quanto o filme apresentam duas expressões muito significativas do desastre automobilístico: a reconstituição de acidentes e o suicídio através deles. Outro fator importante em relação ao acidente automobilístico que é abordado em *Crash* é a ação que esse exerce sobre o corpo humano. Tais fatores serão mais detalhadamente tratados a seguir.

### 3.1.1 A reconstituição do desastre automobilístico

No romance de Ballard os desastres automobilísticos envolvendo pessoas famosas são várias vezes evocados. James descreve a maneira como tais tragédias compõem o intrincado imaginário de Vaughan:

Vaughan sonhava interminavelmente com as mortes de gente famosa, inventando desastres imaginários para eles. Teceu fantasias elaboradas em torno das mortes de James Dean e Albert Camus, Jayne Mansfield e John Kennedy. (BALLARD, *Crash*, p. 17)

A idéia de realizar a reconstituição de algum desses desastres aparece no episódio em que Vaughan e seu grupo assistem a testes da segurança de automóveis (*crashtests*) no Laboratório de Pesquisas Rodoviárias:

Enquanto o último dos engenheiros se afastava do carro de testes, Vaughan balançou a cabeça e murmurou:

– A tecnologia de simulação de acidentes no L. P. R. é extraordinariamente avançada. Com essa armação eles poderiam reconstituir os desastres de Mansfield e Camus... Até mesmo o de Kennedy... indefinidamente. (BALLARD, *Crash*, p. 115)

<sup>26</sup> David Cronenberg citado em: SET FOR COLLISION - David Cronenberg & J. G. Ballard.

Apesar do fascínio por esses desastres, que se configuram como peças essenciais do “Projeto” de Vaughan, no romance eles não são reencenados. O que ali acontece é a realização de um espetáculo de *hell-drive*, organizado por dublês, intitulado: “A reconstituição de um Acidente Rodoviário Espetacular”, show que apresenta a reconstituição de um acidente que pertence ao universo do romance.

Apesar de poder recorrer a acidentes notórios, mundialmente conhecidos, Ballard prefere reconstituir desastres anônimos. Assim como Andy Warhol, o escritor, igualmente fascinado pelas celebridades, reconhece nos acidentes anônimos um potencial artístico alcançado através das obras de Warhol e da encenação realizada no romance, que os transforma em espetáculos.

Em seu filme, Cronenberg recria dois acidentes automobilísticos reais, cujas vítimas fatais foram personalidades famosas: James Dean e Jayne Mansfield. Entre os vários desastres de celebridades presentes no imaginário coletivo e que são citadas no romance, Cronenberg escolhe as tragédias de duas personalidades do universo cinematográfico. Entre as duas mortes existe contudo uma interessante disparidade. Quando James Dean morreu, sua carreira estava em plena ascensão, ele era um promissor e brilhante jovem astro de Hollywood. Em contraposição, no momento de sua morte, Jayne Mansfield era uma atriz decadente, cuja esperança de um novo grande sucesso há muito tempo ficara para trás. No entanto, sua trágica morte – repentina, veloz e selvagem – mudou tudo, trazendo à carreira insípida da atriz uma coloração especial, coroada pelo sacrifício. Através de sua morte Jayne Mansfield finalmente reconquista o sucesso que tanto almejava.

Ambas tragédias presentes no imaginário dos espectadores (espectadores dentro do filme e espectadores do filme). Através da ritualização de famosos desastres automobilísticos, Cronenberg constrói um tempo mítico, circular, em que os mesmos acidentes são repetidos infinitamente e novos parceiros vão sendo iniciados na visão do “projeto”.

No dia 30 de setembro de 1955, uma semana após o término das filmagens de *Assim caminha a humanidade (Giant)*, o jovem e promissor astro de Hollywood, James Dean, inicia uma viagem que nunca terminaria. Em seu Porsche Syder prateado, acompanhado pelo mecânico alemão Rolf Wütherich, Dean dirigia-se a Salinas, Califórnia, onde participaria de uma corrida de automóveis. Contudo, a oito milhas de Salinas, no entroncamento de Grapevine, um desastre automobilístico deu a James Byron Dean uma morte instantânea. A violência da colisão quase o decapitou. O velocímetro marcava 160Km por hora. Eram então 17h59min. Poucas horas antes Dean havia recebido uma multa por excesso de velocidade por

desenvolver 95Km em uma região que permitia apenas 65Km. Durante seu último mês de vida ele participou de uma campanha para conscientizar jovens motoristas a dirigirem com mais segurança. Em um comercial de TV, assistiu-se ao jovem amante da velocidade olhar diretamente para a câmera e, com um sorriso sedutor, advertir: “Remember, drive safely, because the next life you save may be mine”.

O carro acidentado de James Dean transformou-se em um funesto objeto de culto. Sem intenção, o “feliz” comprador das ferragens do Porsche descobriu que sua casa transformara-se em ponto turístico, todos queriam olhar para o carro dentro do qual o jovem astro morreria. O Porsche de Dean foi então (re)significado após o acidente. A relíquia hollywoodiana passou a exercer um grande fascínio sobre as pessoas. Sendo posteriormente comprado e reconstituído, o automóvel transformou-se intencionalmente em atração: através do pagamento de 35 cents, qualquer pessoa, adulto ou criança, podia sentar-se no banco do automóvel e brincar com seu volante. No local de sua exposição um cartaz em letras vermelhas anunciava: “Lá dentro, a estrela cadente onde James Dean encontrou a morte”.

Um dos mais interessantes projetos com relação ao automóvel em que Dean morreria propunha a publicação de um catálogo, no qual cada parte do carro teria uma legenda indicando sua participação no acidente fatal do ídolo. Como, por exemplo: “Foi aqui onde bateu a nuca de Jimmy no choque com o outro carro (a parte superior do banco)”.<sup>27</sup> Percebe-se imediatamente que esse catálogo bem poderia ter sido um dos projetos idealizados por Vaughan, reforçando a questão da inconsciência do contato entre homem e máquina dentro do automóvel, que é desvelada de maneira extrema no momento do acidente. Tanto no romance quanto no filme, a consciência dessa relação do corpo com o carro, que o catálogo proposto para o Porsche de James Dean ilustra tão bem, é um ponto nevrálgico. Na vida real isso não é chocante, parece até natural, como se se devesse essa consciência a James Dean e ao acidente que gerou o mito. Através da arte o desejo do espectador é desmascarado e a obsessão de Vaughan incomoda. No filme isso fica bem explícito quando Vaughan mostra algumas fotos para James:

---

<sup>27</sup> SALGUES, Yves. *James Dean*, Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 188.



A second packet of photographs shows the car in which these famous people died. Each photo is marked to show which parts of the cars destroyed or fused with which famous body part: for example, a close-up of the dashboard and windshield from the Camus car - Michel Gallimard's Facel Veja - is marked 'nasal bridge', 'soft palate', 'left sygmatic arch'. (CRONENBERG, *Crash*, p. 41)

As fotos, que fazem parte do projeto de Vaughan, concretizam a idéia do catálogo sobre o automóvel de James Dean. A fantasia criada pela arte, apesar de assustadora, não está tão distante da realidade.

Com certeza uma das seqüências mais impressionantes do filme é a reconstituição do desastre fatal de James Dean. O evento é quase um ritual religioso. Vaughan comanda o espetáculo como se fora um sacerdote, e inicia a apresentação proferindo, como se fosse uma prece sagrada, as últimas palavras ditas pelo jovem e brilhante astro de cinema; “Don't worry, that guy's gotta see us” (CRONENBERG, *Crash*, p. 26). A frase, que representa o momento da transformação do ator em um mito hollywoodiano, é repetida por Vaughan, como uma invocação do acidente fatal. A réplica do *Little Bastard*, como também é conhecido o Porsche de James Dean, é exibida aos espectadores como uma relíquia. Para Vaughan o automóvel é uma personagem, não um objeto. Isso fica claro quando ele o apresenta como a primeira estrela do espetáculo; “The first star of our show is ‘Little Bastard’, James Dean's racing Porsche” (CRONENBERG, *Crash*, p. 26). Além disso, Vaughan dirige-se ao automóvel como se tivesse diante de si o próprio *Little Bastard*. O limite entre o real e a cópia do real é rompido, a cópia assume a identidade do original, incorporando sua carga de valor simbólico.

Ao encenarem o acidente fatal de James Dean, Vaughan e seus colaboradores apoderam-se de um acontecimento real, transformando-o em representação. Contudo, essa representação é mais que encenação, é simulação e, conforme define Baudrillard, simular não é fingir. “Fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’”.<sup>28</sup> No show organizado por Vaughan, a colisão entre os automóveis é real, os ferimentos dos atores são reais, e essa é a intenção, ser o mais real possível:

VAUGHAN: You'll notice that we are not wearing helmets or safety padding of any kind, and our cars are not equipped with roll cages or seat-belts. We depend solely on the skill of our drivers for our safety, so that we can bring you the ultimate in authenticity. (CRONENBERG, *Crash*, p. 28)

<sup>28</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 9-10.

O desejo de máxima autenticidade possível instaura a ruptura do limite entre o real e a encenação. Jean Baudrillard propõe uma interessante experiência:

Organize-se um falso assalto. Verifique-se bem a inocência das armas e faça-se o refém o mais seguro para que nenhuma vida humana fique em perigo (...). Exija-se um resgate e proceda-se de maneira que a operação tenha toda a repercussão possível – em suma, imite-se o mais possível a ‘verdade’ a fim de testar a reação do aparelho a um simulacro perfeito. Não será possível: a rede de signos artificiais vai-se imbricar inextricavelmente com os elementos reais (um policial vai realmente disparar à vista; um cliente do banco vai desmaiar e morrer de ataque cardíaco; vai ser realmente pago o resgate fingido), em suma, ser-se-á devolvido imediatamente, sem o querer, ao real, uma das funções do qual é precisamente devorar toda a tentativa de simulação, reduzir tudo a real – a ordem estabelecida é mesmo isso, bem antes da entrada em cena das instituições e da justiça.<sup>29</sup>

Como pode-se constatar é quase impossível evitar o imbricamento entre a rede de signos artificiais e os elementos reais. Na seqüência da reconstituição do desastre de Dean, constata-se a ocorrência desse amálgama de elementos. Na seqüência do filme, real e imaginário se confundem, a platéia assiste a uma representação que é (dentro do universo fílmico) ao mesmo tempo real.

O desastre fatal é o marco de passagem da condição humana para a mítica. Assim, a morte do ator na colisão automobilística representa um rompimento com a linearidade temporal, criando um tempo mítico que (re)significa sua vida e obra. Como constata-se nas palavras de Vaughan: “The year, 1955; the day, September thirtieth; the time: now” (CRONENBERG. *Crash*, p. 26). O acidente de James Dean, ocorrido em 1955, acontece novamente agora, num tempo mítico e circular, ao qual Vaughan conclama os espectadores: “All right, here we go. The fatal crash of James Dean!” (CRONENBERG, *Crash*, p. 28)

Durante o espetáculo Vaughan e Seagrave buscam incorporar o Outro, assumir sua identidade, em um jogo de identidades. Vaughan, no papel do mecânico de James Dean, Rolf Wütherich, veste um macacão azul de mecânico. Seagrave, que está ao volante do *Porsche*, usa calças *jeans*, camiseta branca, jaqueta vermelha e óculos escuros, roupa que no imaginário dos espectadores compõe a figura de James Dean. A jaqueta vermelha, que se tornou emblema da figura do ator, foi usada por ele no filme *Juventude transviada (Rebel without a Cause)*<sup>30</sup> – 1955, de Nicholas Ray.

Em *Juventude transviada*, James Dean interpreta o adolescente problemático Jim Stark, que tem dificuldades de relacionamento com seus pais. Recém chegado à cidade, Jim

<sup>29</sup> Id., *ibid.*, pp. 30-31.

<sup>30</sup> Coincidentemente os três astros do filme tiveram mortes trágicas: James Dean, em um desastre automobilístico aos 24 anos; Sal Mineo, esfaqueado aos 37 anos em 1976 e Natalie Wood, em um afogamento envolto em mistério aos 43 anos em 1981.



tem dificuldade de fazer novos amigos, o único sendo Platão (Sal Mineo). O adolescente entra então em conflito com o líder de uma gangue de garotos da escola, Buzz (Dennis Hopper), que namora Judy (Natalie Wood). A rivalidade/identificação entre eles chega ao extremo em um duelo mortal, mediado pelo automóvel, denominado “chicken run” ou “drag race”. Esta seqüência é com certeza a mais famosa do filme. Durante esse confronto que se revelará fatal, Jim veste o que ficará mundialmente conhecido como a indumentária mitológica de James Dean: calça jeans, camiseta branca e a emblemática jaqueta vermelha. Os dois motoristas, usando carros roubados, devem dirigir em alta velocidade em direção à margem de uma escarpa. O primeiro a abandonar o carro é considerado o perdedor, um covarde. Jim, levando o duelo ao extremo, abandona seu carro no último instante. Buzz, que fora o primeiro a tentar sair de seu carro, fica preso ao veículo pela manga de sua jaqueta e luta em vão para soltar-se. A notoriedade desta seqüência foi, com certeza, impulsionada pela morte de Dean num desastre automobilístico, uma vez que a tragédia acrescenta uma certa nuance de ironia à seqüência, bem como uma aura de predestinação.

Na reconstituição do desastre fatal de James Dean, conduzida por Vaughan no filme de Cronenberg, a famosa “chicken run” de *Juventude transviada* existe enquanto memória. Consolida-se então uma união indissociável entre James Dean, astro hollywoodiano, e Jim Stark, sua personagem no filme. A violenta colisão que ceifou a vida do ator dentro de seu Porsche consolida eternamente a imagem de rebeldia, imprudência e inconformidade, a partir da qual constrói-se seu sucesso. Estas características, arraigadas à identidade do astro, parecem ter contribuído para que sua morte se tornasse menos chocante, quase como o cumprimento do destino que a própria imagem de James Dean exigia. Sua morte ao volante de um carro de corrida consolida sua reputação de rebelde, selvagem, desafiador e parece combinar perfeitamente com a idéia que se propagou a seu respeito de que possuía uma personalidade (autodestrutiva) masoquista e era adepto de práticas sexuais não convencionais:

Na sua dupla vida, real e no écran, James Dean é um puro herói da adolescência: exprime as suas necessidades e a sua revolta num mesmo movimento, traduzido nos dois títulos, francês e inglês, dum de seus filmes. *La Fureur de Vivre* e *Rébellion sans cause* são os dois aspectos da mesma virulenta exigência, na qual uma fúria rebelde se confronta com uma vida sem causa.<sup>31</sup>

Os milésimos de segundos da colisão fatal entre o Porsche de James Dean e o Ford do estudante Donald Turnupseed simbolizam para Vaughan o instante do nascimento de um dos maiores mitos hollywoodianos:

---

<sup>31</sup> MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 113.

VAUGHAN: Turnupseed was on his way back to his home in Fresno for the weekend. James Dean was on his way to an automobile race in Salinas, a dusty town in northern California. The two would only meet for one moment, but it was a moment that would create a Hollywood legend. (CRONENBERG, *Crash*, p. 28)

Após a reconstituição do acidente tem-se alguns segundos de suspense, rompidos pela fala de Vaughan enquanto sai lentamente do automóvel. Com a voz embargada em consequência da violência da colisão, ele narra os fatos posteriores à tragédia. O jovem estudante quase não teve ferimentos, o mecânico permaneceu em recuperação no hospital por um ano e “James Dean died of a broken neck and became immortal” (CRONENBERG, *Crash*, p. 30). Com esta última e eloqüente frase ele apresenta sua leitura da tragédia: é na morte pelo desastre automobilístico que James Dean encontra a imortalidade. Edgar Morin comenta a respeito do mito criado em torno do ator:

O automóvel é evasão: as solas do vento de Rimbaud são substituídas pelo Porsche de James Dean. E a evasão suprema é a morte, tal como o absoluto é a morte e a individualidade suprema é a morte. James Dean corre para a morte. A morte conclui o destino de todo o herói mitológico ao perfazer a dupla natureza deste evento: humana e divina. A morte completa a humanidade profunda do herói, que é a de lutar heroicamente contra o mundo, a de defrontar heroicamente uma morte que acabará por o abater. Ao mesmo tempo, a morte completa o herói na sua natureza sobre-humana, diviniza-o na medida em que lhe abre as portas da imortalidade. Só depois do sacrifício, no qual expia sua condição humana, é que Jesus se torna deus.<sup>32</sup>

Edgar Morin aproxima James Dean do herói mitológico e identifica em sua morte uma espécie de sacrifício, graças a qual o ator ascende à categoria de mito. É neste sentido que Vaughan admira a morte do ator como uma predestinação, da qual ele próprio tem consciência. O destino teceu o caminho de James Dean de encontro à morte dentro de seu Porsche. A trajetória do destino que leva ao acidente fatal é muito excitante para Vaughan, como pode ser constatado quando ele se refere ao personagem que representará na encenação do acidente fatal de James Dean:

VAUGHAN: I myself shall play the role of James Dean’s racing mechanic, Rolf Wütherich, sent over from the Porsche factory in Zuffenhausen, Germany. This mechanic was himself fated to die in a car crash in Germany twenty-six years later. (CRONENBERG, *Crash*, p. 27)

Vaughan, assim como sua personagem, também está predestinado a morrer em um acidente, a única diferença situando-se em que ele tem conhecimento prévio de seu destino.

Após o término do espetáculo, Ballard e Helen juntam-se a Vaughan, ajudando-o a levar Seagrave para casa. Em seu apartamento, ainda zozzo em decorrência da colisão,

---

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p. 115.

Seagrave discute com Vaughan os detalhes para a realização do acidente de Jayne Mansfield. Vaughan preocupa-se com a cena do desastre, quer reconstruir seu espaço conforme o que foi registrado. Seagrave concentra-se apenas em um detalhe, seu desejo de usar grandes seios, traço anatômico pelo qual a atriz ficou conhecida. Ele quer não apenas encenar a morte da atriz, como também assumir sua identidade. Em outra cena, vê-se sua esposa, Vera, preparando-lhe a prótese que lhe permitirá satisfazer plenamente seu desejo, um sutiã com enchimento que ela ajusta ao corpo de Seagrave, ao mesmo tempo em que ele acaricia os seios falsos.

A reconstituição do acidente fatal de Jayne Mansfield, realizada por Seagrave sem o auxílio de Vaughan, não acontece em um local isolado, mas em uma auto-estrada. O que deveria ser uma representação transforma-se em realidade e o limiar entre ficção e realidade é apagado. Da mesma forma, o limite entre o Eu e o Outro é rompido, as duas identidades se fundem. Seagrave não apenas encena a morte de Jayne Mansfield, ele a experiencia, o que faz do episódio uma duplicação da morte da atriz. É como se os dois acidentes, tendo acontecido em tempos diversos, de repente se encontrassem, fundindo-se em um único e mesmo acontecimento. O desastre é o espaço da união impossível, espaço no qual os limiares das identidades se apagam e se mesclam. Ao chegar ao local, Vaughan reconhece o acidente de Jayne Mansfield revivido por Seagrave. Na reconstituição da morte da atriz falta apenas a decapitação desejada por Vaughan. Embora esta realmente não ocorra, é possível afirmar-se estar representada pela peruca loira que Seagrave usava e que aparece presa na parte superior do automóvel.<sup>33</sup> A preocupação com os detalhes (a vestimenta, a peruca, o cão) e o fato de ter a tragédia ocorrido em uma estrada comum e não em um local especial, corroboram a idéia de que Seagrave almejava chegar à extrema perfeição, concluída com sua morte real.

Igualmente no romance de Ballard encontra-se o jogo entre as identidades, entre o Eu e o Outro, no momento do acidente. Seagrave morre vestido com as roupas e a peruca que usara para ser dublê de Elizabeth Taylor<sup>34</sup> na gravação de um comercial. No momento de sua morte, enquanto ainda está preso às ferragens de seu automóvel, há a confusão entre as duas identidades “Enquanto as referências truncadas a múltiplos ferimentos sofridos pela atriz de

<sup>33</sup> Apesar da notoriedade que a decapitação de Jayne Mansfield obteve, ainda hoje existem divergências a respeito desse fato.

<sup>34</sup> Elizabeth Taylor tornou-se amiga de James Dean durante as filmagens de *Assim caminha a humanidade*. Para escrever o livro *James Dean*, Yves Salgues entrevistou-a muitas vezes. Em um trecho de seu depoimento ela relata que Jim’s (como chamava o amigo) gostava de brincar de cartomante. Ela lembra: “Ele (James) decidira não ler mais a própria mão porque se via deitado ao lado de uma mulher loira cujos seios o assustavam. ‘Quem é esta mulher, Jim’s?, eu lhe perguntei. ‘Jayne Mansfield’, respondeu-me.” (p. 47). Outro grande amigo de Elizabeth Taylor, Montgomery Clift, com quem trabalhou em *Um lugar ao sol (A Place in the Sun)* e *De*

cinema, Elizabeth Taylor, eram feitas nas transmissões da polícia, e logo depois desmentidas” (BALLARD, *Crash*, p. 168). Ao chegar ao local do acidente Vaughan reconhece o cadáver:

O motorista do carro esporte estava morto em sua cabine, com dois bombeiros e um guarda tentando soltá-lo da projeção vergada do painel do carro. O casaco feminino de pele de leopardo que ele usava fora rasgado, deixando à mostra o peito esmagado, mas os cabelos brancos platinados ainda se mantinham impecavelmente arrumados, dentro de uma rede de náilon. No assento ao seu lado, como um gato morto, havia uma peruca preta. O rosto fino e exausto de Seagrave estava coberto por estilhaços de vidro, como se o seu corpo já estivesse se cristalizando, escapando finalmente desse conjunto inquietante de dimensões para um universo mais belo. (BALLARD, *Crash*, p. 168)

A visão do corpo de Seagrave, ainda usando as roupas do comercial em que fora dublê de Elizabeth Taylor na cena da colisão, perturba Vaughan. Seagrave, como um transformista após seu último show, jaz entre as ferragens do automóvel acidentado. James reconhece que o que perturbava Vaughan: “Não fora a morte de Seagrave, mas o fato de que em sua morte, ainda usando a peruca e o traje de Elizabeth Taylor, Seagrave tivesse se antecipado à morte real que Vaughan reservava para si mesmo” (BALLARD, *Crash*, p. 170). Ao deparar-se com a cena da morte de Seagrave, Vaughan reconhece seu próprio desejo. O anseio e o planejamento de uma colisão com Elizabeth Taylor, o desejo da comunhão com a atriz através do acidente.

Vaughan criara todas as possibilidades da morte de atriz em desastres automobilísticos, planejando o desastre com ela através das centenas de quilômetros que percorrera ao volante de seu automóvel e dos inúmeros atos sexuais que realizara dentro dele. Ele escolhe os elementos necessários para o sucesso total, não só o envolvimento da atriz, mas a construção de uma obra de arte pronta a tornar-se parte do imaginário coletivo. Para tanto, ele planejara cuidadosamente cada detalhe: escolhera o cenário, um trecho do viaduto cujo potencial criativo para um desastre fora examinado através do acidente de James e da morte do marido de Helen Remington. O suicídio de Vaughan na tentativa de atingir Elizabeth Taylor ocorre não muito longe do local do acidente original de James.

Da mesma forma, as mulheres que Vaughan procura para seus ensaios sexuais no automóvel começam a ser cada vez mais mulheres que lembram a atriz:

Observei que as mulheres que ele levava para o carro todos os dias, ao final da tarde, se pareciam cada vez mais com a atriz de cinema. A colegial de cabelos escuros, por exemplo, parecia Elizabeth Taylor jovem, enquanto as outras mulheres a representavam em estágios sucessivamente mais velhos. (BALLARD, *Crash*, p. 158)

---

*repente, no último verão (Suddenly, Last Summer)*, 1959, foi também vítima de um grave acidente automobilístico que o desfigurou, interrompendo sua carreira por algum tempo.

A imagem do desastre de Elizabeth Taylor é construída por Vaughan através das colagens que realiza, usando fotos da atriz e fotos de ferimentos de vítimas, uma montagem de fragmentos e identidades. Combinando-as, Vaughan materializa o acidente, tal como os primitivos caçadores que pintavam nas paredes desenhos de suas presas, imaginando dessa forma facilitar sua captura:

As paredes de seu apartamento (...) eram cobertas pelas fotografias que ele tirava (...), todas as manhãs, quando ela deixava seu hotel em Londres. Os detalhes ampliados de seus joelhos e mãos, da superfície interna das coxas e do ápice esquerdo da boca. (...) Em seu apartamento, observava-o combinar os detalhes do corpo da atriz com as fotografias de ferimentos grotescos num compêndio de cirurgias plásticas. (BALLARD, *Crash*, p. 9 - 10)

Ele idealiza o corpo da atriz em comunhão com as ferragens distorcidas do automóvel. Os encaixes entre as partes transformadas do veículo e o corpo da atriz durante o acidente são cuidadosamente imaginados em todos os detalhes. Vaughan quer criar o acidente, quer ser responsável pelo momento de transformação de Elizabeth Taylor. Seu desejo é compartilhar com ela o desastre e a morte. Ao idealizar a morte da atriz, Vaughan deseja projetar sobre ela uma aura mítica, tendo por objetivo eternizar-lhe a imagem ainda em sua juventude e beleza. Ao compartilhar esta morte estaria ele próprio igualmente imortalizado.

É somente após o suicídio de Vaughan que James tem consciência de sua real intenção, que era dividir com a atriz a morte consagrada pela era tecnológica, imolação imortalizante realizada nas estradas e avenidas. Até então, a fixação de Vaughan pela atriz, seu desejo de vê-la envolvida em um desastre automobilístico, parecia a James apenas a obsessão de um fanático que se imagina profeta, que seguia a atriz na esperança de registrar seu inevitável acidente automobilístico. Pensando nisso James o desencorajava: “– Vaughan, a probabilidade de que ela venha a morrer num desastre de carro é remota. Você terá de segui-la até o dia do juízo final.” (BALLARD, *Crash*, p. 136)

Contudo, o que James não imagina é que na verdade Vaughan ocupa o papel de um deus do destino que, através de intrincadas conjecturas, se reconhece como veículo para a concretização do destino da atriz; que para ele é a morte em um desastre automobilístico, grandioso final hollywoodiano. A morte imaginada por Vaughan imortalizaria a atriz ainda em sua beleza e no auge de sua carreira. Alguns anos antes do lançamento de *Crash*, de Ballard, Elizabeth Taylor obteve sua máxima consagração com o filme *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) – 1966, de Mike Nichols. À leitura do romance, quase trinta anos após sua primeira publicação surge a pergunta: será que a morte desejada por Vaughan para a atriz não seria realmente o perfeito epílogo hollywoodiano para

sua carreira? Apesar do planejamento e do desejo de Vaughan, a morte da atriz em um desastre automobilístico não se concretiza, acontecendo apenas enquanto simulacro.

Retornando ao episódio da gravação do comercial em que Seagrave representava a atriz, é importante observar a cuidadosa preparação de um desastre automobilístico. Para sua realização James encomenda um Citroën Pallas amassado por uma colisão frontal: “– O carro é necessário para o filme de Taylor... filmaremos esta tarde uma seqüência de desastre” (BALLARD, *Crash*, p. 100):

A maquiladora , uma jovem refinada com um senso de humor tranqüilo – tão diferente das enfermeiras da enfermaria de acidentados, cujo oposto, num certo sentido, ela era –, trabalhara por mais de uma hora nos ferimentos simulados. A atriz estava sentada imóvel no banco enquanto os últimos retoques completavam o rendilhado elaborado de sangue que caía de sua testa, como um xale preto. As mãos pequenas e os antebraços exibiam sombras azuladas de equimoses simuladas. (BALLARD, *Crash*, p. 101)

O trabalho da maquiladora enquanto reflexo invertido do trabalho das enfermeiras constrói a imagem do corpo macerado pelo acidente, criando ferimentos simulados. A maquilagem impõe à figura perfeita da atriz uma nova significação sobre seu corpo, através de uma memória (representada pelos ferimentos simulados) que não lhe pertence. A atriz parece ter consciência dessa sobreposição de identidades que a maquilagem lhe impõe: “Ela (Elizabeth Taylor) já assumia a postura de uma vítima de desastre.” (BALLARD, *Crash*, p. 101)

Da mesma forma, o automóvel acidentado utilizado na seqüência pós-desastre resgata ainda uma outra presença, a de uma vítima real, que se amalgama na construção do acidente simulado. Sentada dentro do veículo e maquilada como a vítima desse desastre, a atriz reconhece a presença espectral da vítima real: “No porta-luvas, por baixo do painel vergado, havia uma luva de camurça de mulher empoeirada. Será que a atriz com sua pintura de morte estava visualizando a vítima real do acidente que destruíra aquele carro?” (BALLARD, *Crash*, p. 101). Na encenação da atriz, James parece procurar reconhecer a identidade registrada para sempre no automóvel destruído. O desastre real do qual o Citroën fizera parte une-se então ao desastre simulado realizado no estúdio. Através da presença da atriz no interior do automóvel destruído constrói-se a imagem de seu acidente, um desastre que só acontece porém enquanto simulacro.

A presença de Seagrave como dublê da atriz é vista como uma paródia de Elizabeth Taylor construída através da maquilagem, da peruca e das roupas. A maquilagem serve então

como simuladora, eis que através dela simulam-se os ferimentos da atriz e também uma nova identidade para o dublê:

O rosto de Seagrave já fora maquilado para parecer como a atriz de cinema, rímel e *pancake* escurecendo a pele clara. Aquela máscara imaculada de rosto feminino era a paródia do pesadelo do rosto da atriz, muito mais sinistra do que os ferimentos cosméticos sendo aplicados naquele momento. (BALLARD, *Crash*, p. 102)

O travestimento de Seagrave em Elizabeth Taylor se revela para James muito mais assustador do que os ferimentos simulados sobre o rosto real da atriz. Como se ao ser maquilado Seagrave se transformasse em uma espécie de duplo aterrador, de pesadelo, que adivinha ou pretende adivinhar uma tragédia para a atriz, sendo na verdade prenúncio da morte do dublê.

O intricado jogo entre real e simulado composto através da presença de Elizabeth Taylor e de Seagrave como sua paródia, bem como através dos dois automóveis Citroën (o novo e o acidentado) e as imagens registradas para o filme, mostrando a atriz enquanto vítima dentro do carro e Seagrave vestido como ela para dirigir o automóvel rumo à colisão, fazem com que James se entregue a uma sensação de estranhamento: “Essas tremendas confusões entre ficção e realidade, resumidas na figura patética mas sinistra de Seagrave disfarçado como a atriz de cinema, permaneceram em minha mente por toda a tarde”. (BALLARD, *Crash*, p. 103)

Quando James e Vaughan encontram Seagrave morto e ainda com as roupas do comercial, reconhecem nessa morte a simulação de uma morte para a atriz, como se a morte do dublê, sua paródia grotesca, fosse na verdade o último ensaio do qual Vaughan precisava para poder finalmente concretizar o seu próprio desejo. Todas as colagens fotográficas, buscando construir a imagem da atriz após o acidente, chegam ao seu ápice através da imagem real de Seagrave/Taylor entre as ferragens. Todas as mulheres parecidas com Elizabeth Taylor com as quais Vaughan mantivera relações sexuais dentro de seu automóvel são superadas pela imagem simuladora de Seagrave/Taylor. A partir da morte de Seagrave não há mais retorno no caminho de Vaughan, seu destino está traçado e ele inevitavelmente inclui a colisão com o automóvel da atriz.

Ao fazer a transposição do romance para o filme, Cronenberg não pode utilizar a imagem de Elizabeth Taylor, que em 1996 já não é mais vista como um símbolo sexual. Ele sabe também que nenhuma atriz gostaria de representar a si mesma sendo perseguida por um psicopata e que a criação de uma estrela de cinema fictícia não teria a mesma força. Em

contrapartida a esta impossibilidade, Cronenberg utiliza-se de James Dean e de Jayne Mansfield, personalidades cujo desaparecimento precoce em desastres automobilísticos imortalizou sua juventude no imaginário dos espectadores, fazendo com que o tempo já não tenha mais poder sobre elas.

### 3.1.2 O suicídio na auto-estrada – a morte de Vaughan

O suicídio de Vaughan, ao arremeter-se com seu Lincoln Continental de um viaduto, é o acontecimento fundamental da estruturação de *Crash*. E sua morte nesse desastre automobilístico premeditado desvela uma questão muito delicada e incômoda: o suicídio. Ainda hoje há um grande tabu social quanto ao suicídio. Há como que uma obrigação de manter distância do assunto, uma tendência a abordá-lo com desconforto e sutileza e de sempre buscar alternativas para burlar a real intenção do suicida, que é negada através de um pacto silencioso, uma vez que o suicídio é não apenas uma ameaça à integridade do indivíduo como também da sociedade.<sup>35</sup> Desta forma, há um desejo social de anular completamente a existência de tais acontecimentos, desejo esse corroborado pelos meios de comunicação, que ao não divulgá-los permitem à sociedade manter a rotina como se eles não acontecessem.

A grande dificuldade e a angústia em confrontar a capacidade de uma pessoa de extinguir a própria vida talvez só seja bem articulada nas artes que apresentam o suicídio eximindo-se de um julgamento moral. Belíssimas obras de arte apresentam a imagem do suicida, sendo justamente sua opção pela morte o “motivo”. Contudo, em tais obras, é representado normalmente o corpo já sem vida e quase nunca o ato suicida em si. Basta lembrar, por exemplo, as várias representações de Ofélia afogada, nas quais seu corpo bóia lindamente em águas tranqüilas e os cabelos espargidos nas águas parecem ainda repletos de vida em contraste à placidez mórbida do rosto. Na obra de Andy Warhol, ao contrário, é justamente a ação suicida que fascina o artista. Em uma das obras da série *Morte na América* (*Death and Disaster*) ele apresenta uma pessoa pulando de um edifício para a morte e a imagem do corpo em seu vôo mortal é repetida várias vezes.

---

<sup>35</sup> Apesar de não tratar-se agora especificamente da produção artística de Cronenberg, não se pode deixar de destacar que quase todos seus protagonistas acabam cometendo suicídio ao final dos filmes. Em *Videodrome*, Max Reen se mata com um tiro na cabeça; em *A mosca*, o cientista Brundle, transformado em um amálgama de homem-máquina-mosca, clama por uma espécie de eutanásia, obrigando a amante a dar-lhe um tiro na cabeça; em *Gêmeos: mórbida semelhança*, os irmãos ginecologistas, Elliot e Beverly, realizam um suicídio duplo e em *M. Butterfly*, o diplomata René Gallimard comete haraquiri. O que não parece de todo casual para um cineasta que tem afeição pela expressão latina: “*Timor mortis conturbat mea*” (o medo da morte me perturba).



Igualmente na literatura encontram-se várias obras que tratam do ato suicida. Emblemático e notório é o romance de Johann Wolfgang von Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*) em que o jovem protagonista comete suicídio após sofrer uma desilusão amorosa.<sup>36</sup>

Na peça de Shakespeare, a Rainha Gertrudes, mãe de Hamlet, descreve o suicídio de Ofélia como a ação de uma sereia que canta docemente a espera da morte:

RAINHA  
 Suas roupas inflaram e como sereia,  
 A mantiveram boiando um certo tempo;  
 Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,  
 Inconsciente da própria desgraça  
 Como uma criatura nativa desse meio,  
 Criada para viver nesse elemento.  
 Mas não demoraria pra que suas roupas  
 Pesadas pela água que a encharcava,  
 Arrastassem a infortunada do seu canto suave  
 À morte lamacenta.<sup>37</sup>

Em *Um bonde chamado desejo* (*A Streetcar Named Desire*), de Tennessee Williams, a descrição feita por Blanche do suicídio de Allan, seu jovem esposo, é um momento extremamente marcante da narrativa:

De repente, no meio da dança, o jovem com quem eu tinha me casado afastou-se de mim e saiu correndo pelo salão. Poucos momentos depois ouviu-se um tiro. (...) Saí correndo. Todos saíram correndo e aglomeraram-se em torno daquela coisa horrível. (...) Ele tinha metido o revólver na boca e atirado e a parte de trás de sua cabeça tinha voado pelos ares! (...) Tudo porque, meu Deus, durante a dança, incapaz de conter-me eu lhe havia dito: “eu vi, Allan, eu sei tudo. Você me repugna”. Desde então, a luz que vinha iluminando minha vida apagou-se de repente.<sup>38</sup>

O ato desesperado de Allan revela-se transformador na vida de Blanche, que após a tragédia assume uma nova postura quanto a seus relacionamentos amorosos, entregando-se a uma sexualidade livre e devoradora. Contudo, o trauma e a culpa pelo suicídio do esposo a perseguem através da música que apenas ela escuta: “A varsouviana. A polca que eles estavam tocando quando Allan... Espere! (Ouve-se à distância um tiro de revólver. Blanche parece aliviada.) O tiro! Sempre pára depois disto. (A música da polca torna a desaparecer.) Sim, agora parou”.<sup>39</sup> Esses breves exemplos demonstram como o suicídio tem sido retratado através de várias épocas e pelas mais variadas perspectivas.

<sup>36</sup> O livro de Goethe foi acusado, na época, de haver induzido uma onda de suicídio entre os jovens.

<sup>37</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p. 113-14.

<sup>38</sup> WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado desejo*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 137-8.

<sup>39</sup> Id., *ibid.*, p. 165.

Albert Camus afirma que o suicídio é a única solução para o absurdo. Para ele: “Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia”.<sup>40</sup>

Aproximadamente vinte anos após haver escrito este texto, no dia 4 de Janeiro de 1960, Camus morre em um desastre automobilístico. O escritor, que havia programado ir para Paris de trem, aceita o convite do amigo e editor Michel Gallimard para juntar-se a ele e sua família e realizar a viagem em um Facel Vega conversível. A viagem programada para durar três dias é interrompida no início da tarde do segundo dia (o relógio do automóvel immortalizou: 13h e 54min). O automóvel derrapa, iniciando um percurso de colisão com uma fileira de árvores que se alinhavam à beira da auto-estrada. A 145 quilômetros por hora, foi chocando-se com as árvores até parar, sendo então a última árvore envolvida pelas ferragens, aproximadamente doze metros após a primeira colisão. Camus, que estava sentado à frente, ao lado do motorista, sofreu traumatismo craniano e teve o pescoço quebrado, morrendo instantaneamente. Gallimard, arremessado para fora do automóvel ainda com vida, sangrava profusamente e foi levado para o hospital onde não resistiu aos ferimentos e morreu. A esposa do editor e a filha sobreviveram ao acidente sem ferimentos graves.

Camus, que havia dito nada conhecer mais idiota que morrer em um acidente de automóvel (*mourir en voiture est une mort imbécile*), foi subitamente atingido por essa morte imbecil. Alguns dias antes da tragédia, falando a respeito da morte do famoso ciclista Fausto Coppi, ele comentara que as pessoas famosas são particularmente golpeadas pela fatalidade rápida. Em novembro de 1959, seu amigo Emmanuel Beri lhe advertira que tivesse muito cuidado em sua viagem já que não gostava das histórias de estrada. Camus respondeu-lhe que não tivesse medo, pois não lhe agradavam os automóveis e detestava a velocidade. Mas foi justamente o excesso de velocidade a causa do desastre que o matou. Acreditava Camus em destino? Sua morte parece ser a resposta irônica das Moiras às provocações do escritor.

A morte de Albert Camus em um desastre automobilístico o insere no panteão das celebridades atingidas pela tecnologia mortal do automóvel, que desperta o fascínio de Vaughan. E, sendo assim, é igualmente evocada no intrincado percurso imaginário que compõe o “Projeto”:

Uma fotografia da agência de notícias já meio apagada do carro em que Albert Camus morrera fora meticulosamente reconstituída, o painel e o pára-brisa marcados com a palavra “cavalete nasal”, “palato mole”, “arco zigomático esquerdo”. Uma área na seção inferior do painel era reservada aos órgãos genitais de Camus, os mostradores cobertos por linhas cruzadas, com uma

<sup>40</sup> CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989, p. 23.

chave de indicação na margem esquerda: “glande de pênis”, “septo escrotal”, “canal da uretra”, “testículo direito”. O pára-brisa fraturado se abria sobre o capô amassado do carro, uma arcada de metal rompido revelava o motor e o radiador cobertos por uma faixa branca comprida, pontilhada, em forma de V, com a palavra: “Sêmen”. (BALLARD, *Crash*, p. 125)

A fotografia real do automóvel destruído em que Camus perdeu a vida sofre a intervenção de Vaughan, através de legendas que associam partes do automóvel a partes do corpo. As legendas instauram a interação imaginária entre a máquina e o corpo no momento do acidente, revelando as partes do corpo que Vaughan idealiza serem atingidas e as partes do automóvel responsáveis pelas lesões. Através de suas legendas, Vaughan realiza um mapeamento imaginário do corpo de Camus nas ferragens do Facel Vega, reconstruindo o percurso de colisão entre o corpo e o automóvel. A morte de Camus faz parte de um mosaico, cuidadosamente composto por Vaughan através das memórias de desastres fatais que culminam com seu suicídio.

É justamente o episódio do suicídio de Vaughan que abre o romance. “Vaughan morreu ontem, em seu último acidente de carro” (BALLARD, *Crash*, p. 9). Na primeira frase do romance James faz a apresentação póstuma de Vaughan aos leitores. É a partir de seu suicídio que James inicia sua narrativa, realizando uma retrospectiva intrinsecamente associada à morte do parceiro. A narrativa em *flash-back* inicia então a partir do acidente sofrido por James, após o qual ele conhece Vaughan. Desta forma, o suicídio de Vaughan representa o ponto de partida e de chegada no romance, configurando-se como elemento que fecha a circularidade da narrativa. Sua morte é o motor que impulsiona o romance e permanece latente durante toda a narrativa, que apresenta os rituais de preparo desse auto-sacrifício.

Conforme Camus, o suicídio “se prepara no silêncio do coração, da mesma forma que uma grande obra de arte. O próprio homem o ignora. Uma tarde, ele dá um tiro ou um mergulho.”<sup>41</sup> No suicídio de Vaughan reconhece-se o processo silencioso destacado por Camus, sua morte é o resultado de um percurso cuidadosamente construído. Se o suicídio é a única saída para o absurdo, a morte de Vaughan é a consolidação da lógica de sua vida. Durante a leitura do romance a morte de Vaughan configura-se enquanto memória constante do que está por vir, resignificando o que está sendo narrado em *flash-back*.

Igualmente na morte de Seagrave podem ser encontrados indicativos de um suicídio preparado cuidadosamente. No romance, a intenção não fica explícita, mas vários indícios

---

<sup>41</sup> CAMUS, op. cit., p. 24.

conduzem o leitor a tal conclusão. Para James, o desastre fatal de Seagrave, assim como o de Vaughan, era uma morte anunciada:

O desastre que eu mais temia – depois da morte de Vaughan, que já se tornara uma realidade iminente para mim – ocorreu na via expressa para Harlington. (...) O rosto fino e exausto de Seagrave estava coberto por estilhaços de vidro. (BALLARD, *Crash*, p. 168-9)

Tanto no livro como no romance, o suicídio de Seagrave é um grande espetáculo. O suicídio de Vaughan ao volante de seu Lincoln, assim como a morte de Seagrave, revelam uma indesejável realidade: nem todos os desastres automobilísticos são em verdade ‘acidentais’. Em alguns casos o desastre automobilístico fatal é a consolidação de um desejo imperativo de suicídio. Se a idéia de que alguns dos acidentes automobilísticos fatais podem ser resultado de um desejo consciente de suicídio é algo perturbador, imaginar que por trás de todos os acidentes exista um desejo inconsciente é ainda mais inquietante.

Sigmund Freud analisa, através do estudo de casos, as ações defeituosas que ocorrem cotidianamente e propõe que tais ações seriam manifestações de mecanismos psicopatológicos, facilmente identificáveis nas pessoas neuróticas, mas que igualmente ocorreriam nas pessoas normais, embora em grau menor. Ele analisa, entre outros: as ações executadas erroneamente, as ações sintomáticas e casuais, os erros, os lapsos e os esquecimentos. Através de suas observações Freud realiza provocantes afirmações:

Além do suicídio intencional e consciente, existe também um aniquilamento semi-intencional – com intenção inconsciente –, que é muito capaz de utilizar habilmente uma ameaça contra a vida e de mascarar de acidente casual. Semelhante mecanismo não é raro. A tendência da autodestruição existe, até certo ponto, em muito mais pessoas do que as capazes de a realizar. Os ferimentos auto-inflingidos são, em regra geral, um compromisso entre esse impulso e as forças que lutam contra ele. Mesmo quando se convertem em suicídio, a inclinação já existia há muito tempo, com menos força, ou com uma tendência inconsciente e reprimida.<sup>42</sup>

Conforme Freud, algumas pessoas possuem uma disposição suicida inconsciente, capaz de aproveitar-se de uma situação oportuna para satisfazer seu impulso de autodestruição, concluindo-o através de um evento que é considerado acidental. A categoria do acidental é questionada por Freud, uma vez que, para ele, algumas ações em aparência acidentais, quando submetidas à investigação psicanalítica, revelam-se determinadas por motivos dos quais até então o indivíduo não possuía consciência.

As colocações feitas por Freud levam a pensar que fatos como colisões fortuitas e lapsos de atenção representariam na verdade a consolidação de um desejo inconsciente do

<sup>42</sup>FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 127.

motorista, sendo os acidentes automobilísticos resultado de um impulso inconsciente de autodestruição. Desta forma, quando o motorista se arrisca fazendo uma curva em alta velocidade, uma ultrapassagem em local proibido, ou excedendo o limite de velocidade, está deliberadamente, mesmo que sem consciência do fato, criando a oportunidade para que um acidente automobilístico aconteça. Conforme Freud, nem todas as resoluções mecânicas do indivíduo são resultado de uma motivação consciente. Conseqüentemente, é possível então dizer que as falhas de atenção e as confusões motoras, como as de motoristas que, ao invés de frear, pisam no acelerador no momento de um acidente, são na verdade resultado de um impulso inconsciente. Para Cronenberg, uma das premissas fundamentais de seu filme é a necessidade que as pessoas sentem de exporem-se ao perigo, que acaba manifestando-se mais cedo ou mais tarde.

Em *Crash* há o redimensionamento da teoria psicanalítica freudiana, que no romance constrói-se através dos pensamentos de James:

Pela primeira vez, uma *psicopatologia benevolente* nos chamava, emoldurada por dezenas de milhares de veículos percorrendo as estradas, nos gigantescos jatos que decolavam por cima de nossas cabeças, nas mais humildes estruturas de máquinas. (BALLARD, *Crash*, p. 127)

Essa consciência a respeito de uma psicopatologia benevolente é despertada nas personagens através de um epifânico desastre automobilístico. James possui consciência do destino que se constrói diante de seus olhos, previsão do fim inevitável de Seagrave, de Vaughan e de seu próprio desejo de morte: “Eu já sabia que começara a projetar os elementos do meu próprio desastre fatal” (BALLARD, *Crash*, p. 204). Os automóveis percorrendo as estradas são possibilidades latentes de responder ao chamado da benevolente psicopatologia, deixando-se levar sem culpa ao encontro acidental.

A mesma força com a qual a maioria das pessoas nega a possibilidade de haver um desejo inconsciente por trás dos acidentes retorna transformada, de certa forma, no constante fascínio que as pessoas possuem quando da possibilidade de encontrar em tais tragédias algo mais que uma simples fatalidade. Alguns desastres fatais envolvendo celebridades permanecem até hoje recobertos por uma aura de mistério e/ou de conspiração. A morte de Grace Kelly e da princesa Diana Windsor são bons exemplos do desejo coletivo de transformar um acidente em trabalho do destino, em ação de deuses cruéis ou em uma muito bem planejada conspiração política.

A morte de Grace Kelly, em 13 de setembro de 1982, coincidentemente ocorre na mesma estrada sinuosa à beira de um penhasco em que a atriz aparece com Cary Grant em

uma famosa seqüência do filme *Ladrão de casaca (To Catch a Thief)* – 1955 – de Alfred Hitchcock. No filme ela percorre as curvas da estrada em alta velocidade. Na vida real Grace Kelly perdeu o controle do automóvel em uma das curvas, voando para fora da estrada e rolando em um despenhadeiro.<sup>43</sup> Ainda hoje sua morte é envolta por mistérios e suposições, e a coincidência de ocorrer na mesma locação do filme deu ao acidente uma aura de predestinação.

A morte de Diana<sup>44</sup>, em 31 de agosto de 1997, em um túnel de Paris, emoldurada pela cinematográfica perseguição realizada pelos *paparazzi*, também agiu sobre o imaginário coletivo gerando as mais diversas hipóteses conspiratórias. A princesa Diana era uma celebridade absoluta, respeitada e amada, sua morte originou uma comoção mundial. Sua trajetória foi construída e apresentada através da televisão, a inesquecível cerimônia de seu casamento de conto de fadas televisionada para vários países e a ruína de seu matrimônio igualmente propagada pelos meios de comunicação, sendo a traição do marido impressa em todas as manchetes de jornais. Seu sofrimento foi acompanhado por todos, graças aos modernos meios de comunicação. E a morte de Diana, sob o foco ávido das objetivas, parece ter sido o epílogo perfeito para a vida da princesa construída para e pelos meios de comunicação.

Os *paparazzi* que a perseguiram, não é possível negar, eram enviados de todos os mortais, próteses de seu olhar, sedentos que são por celebridades. A ação dos fotógrafos, em sua ânsia por registrar imagens de Diana, evoca a figura de Vaughan, como se a sua presença spectral pairasse entre eles. O interesse de Vaughan pelas celebridades e a maneira como as persegue equivale a um reflexo exacerbado da ação dos *paparazzi*:

Vaughan sonhava interminavelmente com a morte de gente famosa, inventando desastres imaginários para eles.(...) Sua imaginação era uma galeria de tiros que tinham como alvo atrizes de cinema, políticos, magnatas dos negócios e executivos de televisão. Vaughan seguia-os por toda parte com sua câmera, a lente da teleobjetiva espreitando na plataforma de observação do Oceanic Terminal do aeroporto, em mezaninos de hotel e nos estacionamentos dos estúdios. Para cada um, Vaughan projetava uma morte ideal em desastres de carro. (BALLARD, *Crash*, p. 17)

No desastre fatal de Diana, acossada pelos fotógrafos, encontra-se o que parece ser a mais efetiva realização do desejo de Vaughan. A correlação existente entre os elementos do romance e os tristes acontecimentos da realidade fez com que a obra de Ballard passasse a ser vista como uma espécie de vaticínio, como se o escritor houvesse de alguma forma antevisto a

---

<sup>43</sup> Em decorrência do fato Grace Kelly entrou em coma e posteriormente teve morte cerebral. A autópsia revelou que ela sofrera um derrame cerebral ao volante do automóvel, sendo esse na verdade o real motivo do acidente.

possibilidade dessa tragédia automobilística. O romance recebe então a qualidade de oráculo do século vinte, desvendando a trajetória invisível do destino mediada pela tecnologia do automóvel:

Well, a lot of people were ringing me up after Di's death, more or less accusing me of stage-managing the whole thing. I didn't say anything at the time, because I think there's no doubting the fact that she died in a car crashed, purposed by the furies – like Orestes. To die in a car crash is a unique twenty-century finale. It's part of the twenty-century milieu.<sup>45</sup>

Ballard concede à morte de Diana em um desastre automobilístico a mesma natureza trágica dos heróis gregos que não têm escolha em relação ao próprio destino. Para vingar a morte de seu pai, Agamenon, Orestes é obrigado a matar a própria mãe, Clitemnestra. Mesmo com a justa realização de seu dever de vingança (*vendetta*) quanto ao sangue de seu pai que fora derramado, nada há que o liberte da culpa de haver voltado suas mãos contra a própria mãe, nem mesmo o deus Apolo que o havia incitado à vingança é capaz de protegê-lo. Assim que justifica seu crime e clama por proteção surgem as Fúrias, espíritos vingadores despertados pelo matricídio, invisíveis a todos menos a Orestes. Elas o perseguem e levam-no à loucura pelo terror e pelo remorso. A trilogia de Ésquilo apresenta então a poderosa natureza autopropetuada da lei da retribuição. Orestes é impotente perante o destino e em verdade vai ao seu encontro, da mesma forma que também Diana não teve escapatória. Assim como as Fúrias, os *paparazzi* perseguem Diana levando-a à morte, uma morte predestinada, em um desastre automobilístico, uma das mortes mais consagradas do século XX.

A morte de Diana surge então como um adendo ao romance de Ballard e uma continuação do filme de Cronenberg. O mais fascinante, porém, é que corrobora o suicídio de Vaughan, dando continuidade ao “Projeto”.

A morte programada de Vaughan, o suicídio/assassinato por ele tantas vezes imaginado e meticulosamente ensaiado em todos os seus acidentes anteriores, é a última volta do parafuso na engrenagem de seu “Projeto” e o legado que deixa para James. Ao concluir o percurso de seu destino, Vaughan finalmente transfere o “Projeto” para ele, maldição ou benção, herança escrita nas ferragens do veículo de sua morte. Ao entrar James em contato com o automóvel em que Vaughan morreria, reconfigura-se a circularidade da trajetória do desastre automobilístico que se repete ao infinito. O jogo de identidades entre os dois personagens se completa: através do suicídio de um o outro finalmente consegue assumir-lhe

---

<sup>44</sup> Coincidentemente a princesa Diana foi a representante da família real inglesa no funeral de Grace Kelly.

<sup>45</sup> Citado em: SINCLAIR, Ian. *Crash – David Cronenberg's Post-mortem on J. G. Ballard's 'Trajectory of Fate'*. BFI Modern Classics. London: Bfi Publishing, 1999, p. 117.

o lugar. Em uma rodovia imaginária do destino, repleta de morte e destruição, o desastre fatal de Seagrave é seguido pelo de Vaughan e ambos pressagiam o desejo de James de produzir seu próprio acidente fatal.

Para que se compreenda a essência do suicídio de Vaughan é necessário penetrar no intrincado labirinto que compõe seu “Projeto”, a essência de sua vida e de sua morte. E aqui mais uma vez reencontra-se Camus. Conforme ele, enquanto muitos morrem por acharem que não vale a pena viver, outros “paradoxalmente se fazem matar pelas idéias ou as ilusões que lhes proporcionam uma razão para viver (o que se chama uma razão de viver é, ao mesmo tempo, uma excelente razão de morrer)”.<sup>46</sup> A intensidade com que Vaughan vive seu “Projeto” é a mesma com que ele vai ao encontro da morte. Mas afinal, em que consiste esse “Projeto”?

### 3.1.2.1 O “Projeto” – trajetória do destino

Em *Crash*, tanto no romance quanto no filme, é difícil conceber uma definição concreta do que realmente seja o “Projeto”, mesmo levando-se em consideração, e talvez principalmente por isso, as explicações de Vaughan. É justamente através do que é dito por ele, que parece mais esconder do que revelar, que adentrar-se-á as tortuosas conjecturas do “Projeto”.

O marco de passagem de James para o universo de Vaughan se dá a partir do espetáculo de encenação de acidentes fatais: no romance é um desastre de fim de semana e no filme, o acidente fatal de James Dean. Após a encenação, Vaughan, como um Drácula da era rodoviária, sedutoramente convida James a adentrar seu universo, apresentando-lhe o centro nervoso de seu “Projeto”, uma espécie de arquivo e laboratório fotográfico, construído em uma peça da casa de Seagrave.

No romance, Vaughan apresenta a James seu novo projeto, “uma série especial de televisão como parte de um novo programa” (BALLARD, *Crash*, p. 89). Para a implementação de seu projeto ele realiza uma espécie de pesquisa de campo, utilizando fotografias e questionários. Através das fotografias ele registra carros e pessoas acidentadas, entre os quais Gabrielle e James. Para responder aos questionários Vaughan escolhe pessoas que já estiveram envolvidas em pequenos ou grandes acidentes automobilísticos:

---

<sup>46</sup> CAMUS, op. cit., p. 24.



Em cada questionário, a pessoa recebia uma lista de celebridades de vários mundos: política, entretenimento, esporte, crime, ciência e artes. A partir daí era convidada a planejar um desastre de carro imaginário em que um deles poderia morrer. Ao examinar a lista, verifiquei que a maioria das personalidades ainda estava viva; só umas poucas haviam morrido, algumas destas em desastres de automóvel. (BALLARD, *Crash*, p. 122)

Os questionários idealizados por Vaughan instigam os entrevistados a associarem pessoas famosas a tragédias automobilísticas. Observando as respostas fornecidas por Seagrave, James descobre que ele escolhera uma galeria de atrizes para compor seus acidentes imaginários: Garbo, Jayne Mansfield, Elizabeth Taylor, Bardot e Rachel Welch. O universo de possibilidades oferecido aos entrevistados de Vaughan inclui as suas vítimas fatais preferidas: John Kennedy, Albert Camus, James Dean, Jayne Mansfield, e a sua obsessão: Elizabeth Taylor. Através da utilização de fotografias, os entrevistados compõem seus desastres imaginários, demarcando nas imagens de suas vítimas as regiões do corpo que devem ser maceradas. Através dos questionários, com os quais Vaughan diz estar testando pessoas para o programa, é declarado o fascínio que os desastres automobilísticos envolvendo celebridades despertam sobre ele e seus companheiros.

Apesar de apresentar toda uma metodologia de pesquisa na coleta de dados, criada e implementada por ele, Vaughan não informa como os resultados conseguidos serão analisados e qual o propósito objetivo de sua investigação. A idéia da realização de um programa para a televisão acaba se dissolvendo à medida que a relação entre Vaughan e James vai se tornando mais íntima. Intrinsecamente arraigado às suas ações está o fascínio por Elizabeth Taylor, que o impulsiona pelas ruas de Londres ao encalço da atriz. Desta forma, ela é uma peça fundamental em seu “Projeto”:

- Mas por que Elizabeth Taylor? (...) Vaughan... Ela já se envolveu alguma vez num desastre de carro?
- Não num grande desastre... significa que tudo é futuro para ela. Com um pouco de premeditação, ela poderia morrer numa colisão de veículos diferente, do tipo que transformaria todos os nossos sonhos e fantasias. O homem que morrer nesse desastre com ela... (BALLARD, *Crash*, p. 121)

O hiato deixado pela fala de Vaughan aponta na direção de sua fantasia, ser autor e personagem no desastre fatal de Elizabeth Taylor. Vaughan, “o terrível anjo das estradas” (BALLARD, *Crash*, p. 79.), deseja dirigir o destino na trajetória de uma tragédia que o uniria à atriz em um espetacular desastre automobilístico. Desta forma, apesar de declarar ser seu projeto um programa para a televisão, o fato de iniciar a narrativa com o episódio de seu suicídio ao volante na tentativa de atingir Elizabeth Taylor desvela a existência de algo mais intenso sob suas ações. A morte da atriz entraria então no panteão das mortes de celebridades

em desastres automobilísticos que povoam o imaginário de Vaughan: Albert Camus, James Dean, Jayne Mansfield e, por uma intrincada conjectura, o assassinato de John Kennedy.

Estes desastres automobilísticos envolvendo pessoas famosas constroem o percurso imaginário percorrido por Vaughan na criação de seu “Projeto”, amálgama de celebridades, acidentes automobilísticos e morte. Deve-se ter sempre em mente, contudo, que a compreensão do *verdadeiro* “Projeto” se dá a partir dos pensamentos de James (narrador-protagonista), de suas observações, interpretações e conclusões: “Cada vez mais, estava convencido de que Vaughan era uma projeção das minhas próprias fantasias e obsessões.” (BALLARD, *Crash*, p. 200)

*Crash*, e isso fica claro com a ação de Ballard em dar o seu próprio nome ao seu narrador-personagem, é o resultado da concentração de temas recorrentes na obra do escritor, que considera o romance sua obra mais autobiográfica, fato que permite entender a presença da morte de John Kennedy entre os desastres automobilísticos. É a partir do assassinato do presidente que tem início a devoção de Ballard pelos eventos preparados e processados através da televisão. A tragédia de Dallas representa o ponto de partida, o detonador a partir do qual o escritor começa a percorrer as intrincadas relações que compõem o “Projeto” ballardiano de Vaughan. A morte de Kennedy dentro da limusine presidencial resignifica as tragédias automobilísticas anteriores e inaugura uma diretriz para as futuras. Através desse esboço imaginário instaura-se uma trajetória do destino, na qual as mortes de celebridades em desastres automobilísticos são o resultado de uma lógica fatídica:

- Sempre desejei dirigir um carro avariado...
- Encarei o comentário como uma piada, mas Vaughan parecia estar falando sério. (...).
- Este carro... um Continental de dez anos<sup>47</sup>. Posso presumir que considere o assassinato de Kennedy uma espécie de desastre de carro?
- É uma possibilidade. (BALLARD, *Crash*, p. 120)

O tema das celebridades, cada vez mais presente no imaginário coletivo, é um ponto muito importante no livro de Ballard. Para o escritor, ao se tornarem tão famosas, elas convertem-se em personagens que representam a si próprios, seres de ficção que habitam o imaginário popular. Manifestando-se a respeito da relação instaurada entre as pessoas comuns e as celebridades e a maneira como as pessoas sentem-se próximas delas, ele traz o exemplo de Lady Di: “We see Princess Di interviewed on television and we see the little pimple she’s got on her chin. We’re as close as we would be if we were sharing a bathroom with her. Both

<sup>47</sup> Sendo o texto de J. G. Ballard do ano de 1973, ao afirmar que o Lincoln Continental tem dez anos, ou seja, que é um modelo 63, ele refere-se ao ano em John F. Kennedy foi assassinado.

the celebrity and the car have changed all our relationships with each other, and with ourselves”.<sup>48</sup>

Em *Crash*, Ballard deixa explícita a obsessão de Vaughan por acidentes automobilísticos envolvendo pessoas famosas. Fascinado pela morte de celebridades em desastres dessa natureza, ele anseia dirigir um dos automóveis dessas tragédias:

I've always wanted to drive a crashed car. (...) I mean a crash with a history. Camus's Facel Vega, or Nathaniel West's station wagon, Grace Kelly's Rover 3500. Fix it just enough to get it rolling. Don't clean it, don't touch anything else. (CRONENBERG, *Crash*, p. 41)

O carro acidentado personifica uma história, uma identidade, que é transformada e que pertence apenas ao espaço-tempo do acidente, pois está demarcada em suas ferragens. Ao dirigir um desses automóveis Vaughan acredita poder compartilhar a intensidade daqueles desastres e daquelas mortes. Vivendo, ou melhor, (re)vivendo aquelas histórias. Desta forma, no filme, quando James recupera o Lincoln em que Vaughan morre, ele assume para si o “Projeto”, experimentando então a emoção de dirigir um automóvel com uma história real. O desejo de Vaughan de dirigir um automóvel que tenha participado de um desastre automobilístico fatal (de alguma celebridade) é uma tentativa de compartilhar a energia sexual liberada dentro do veículo no momento do desastre/morte.

O assassinato de John F. Kennedy, ao combinar tão intimamente a morte e o automóvel, representa para Vaughan uma espécie de desastre automobilístico. A maneira como o carro foi alterado pelo crime, a possível perfuração por um disparo, o sangue do presidente ensopando o estofamento e o piso do veículo, constroem o simulacro de um desastre automobilístico. A limusine Lincoln Continental é o verdadeiro local do crime, seu envolvimento direto no assassinato a resignifica, sobrepondo-lhe uma carga de valor simbólico.

O ponto de origem das fantasias de Ballard é a mitologia sócio-cultural da América, como fica claro nos títulos de alguns de seus textos: “Plan for the Assassination of Jacqueline Kennedy”; “Why I Want to Fuck Ronald Reagan”. Mas sua maior obsessão é com certeza o assassinato de John F. Kennedy, que aparece de forma recorrente em sua obra, um exemplo interessante disso sendo seu texto “The assassination of John Fitzgerald Kennedy considered as a downhill motor race”, no qual encontra-se a seguinte passagem:

Oswald was the starter.

---

<sup>48</sup> Ballard interview. Disponível em: <<http://www.flf.com/crash/com/ballard-interview.html>>

From his window above the track he opened the race by firing the starting gun. It is believed that the first shot was not properly heard by all the drivers. In the following confusion, Oswald fired the gun two more times, but the race was already underway.<sup>49</sup>

O percurso da corrida criada por Ballard tem seu ponto de partida no depósito de livros da Rua Elm, passando pelo hospital Parkland<sup>50</sup> e tendo seu ponto de chegada em Love Air Field<sup>51</sup>. Participam da competição a limusine presidencial Lincoln Continental, o primeiro carro, em que está o presidente Kennedy, e o Cadillac 1956, o segundo carro, onde está o vice-presidente Johnson. O carro de Johnson permanece atrás do de Kennedy até o ponto do hospital quando o presidente é desclassificado e finalmente o vice-presidente consegue ultrapassá-lo, tornando-se então o vencedor da corrida.

Através da transformação do assassinato em uma corrida automobilística, novamente Ballard destaca a importância do automóvel no crime. Apesar do texto ir além do que é apresentado no filme caseiro feito por Abraham Zapruder, é quase impossível deixar de relacioná-lo às imagens mostradas por ele. Dessa forma, através de uma sincronização imaginária entre o filme de Zapruder e o texto, constrói-se um espetáculo estranho.

John Kennedy foi assassinado no dia 22 de novembro de 1963, em Dallas, no Texas, enquanto desfilava em carro aberto, saudando a população da cidade. O evento ficou mundialmente conhecido através dos vinte e seis segundos de imagens registrados por Zapruder, cinegrafista amador. Primeiro presidente nascido no século vinte, John F. Kennedy era uma combinação de político, símbolo sexual e estrela de cinema. Ele foi o primeiro presidente a compreender e utilizar o poder da televisão, tendo os debates televisionados entre ele e Nixon sido decisivos para sua eleição. Desta forma, nada mais apropriado do que uma morte em frente às câmeras.

Os primeiros sete segundos do filme apresentam o líder dos batedores em sua motocicleta à frente do desfile. Ao perceber que o carro do presidente demoraria ainda um pouco a aparecer, Zapruder interrompe a filmagem para economizar filme. A sequência seguinte inicia com a entrada da limusine presidencial na rua Elm e segue ininterrupta durante dezenove segundos, que se tornaram os segundos mais analisados da história. Sem saber,

---

<sup>49</sup> BALLARD, J.G. The assassination of John Fitzgerald Kennedy considered as a downhill motor race. Originalmente publicado em *Evergreen* #96, primavera de 1973.

<sup>50</sup> Mesmo hospital para o qual seria levado Lee Harvey Oswald, alguns dias depois, igualmente mortalmente ferido.

<sup>51</sup> Onde os carros são embarcados em um avião e enviados para Washington.

Zapruder registrava uma das imagens mais importantes do Século XX, um episódio dramático e horrível, que pode ser infinitamente re-assistido.<sup>52</sup>

A primeira estrela do espetáculo é a elegante limusine conversível presidencial Lincoln Continental azul-marinho (*midnight-blue*), Serviço Secreto (SS) carro 100-X, que surge com a bandeira dos Estados Unidos tremulando ao vento. Dentro do SS-100-X, que nesse dia estava com a capota completamente baixa, o casal mais famoso da América, John e Jacqueline Kennedy, em companhia do governador do Texas, John Connally, e de sua esposa. Jackie, sentada ao lado do marido, elegante como sempre, veste um modelo Chanel rosa. Kennedy, sorridente, acena descontraído para as pessoas que esperavam para vê-lo. De repente, uma sutil mudança: o presidente Kennedy parece procurar algo, como se algum som houvesse-lhe chamado a atenção. Bruscamente a cena se transforma, o presidente leva as mãos ao pescoço, atingido pelo segundo disparo. Respirando com dificuldade e sem conseguir falar ele ergue os braços lentamente e tenta com todas as forças virar-se na direção de sua mulher. O governador Connally também é atingido e cai ensangüentado sobre o colo da esposa. A primeira dama, estarecida, olha para os lados, põe as mãos sobre o braço do marido como se tentasse colocá-lo em segurança. O motorista vira-se, buscando olhar para o presidente e a velocidade da limusine diminui, como se estivesse prestes a parar. Subitamente um impacto faz o corpo do presidente desfalecer, sua cabeça explode e pedaços de seu crânio e de sua massa encefálica são lançados ao ar, o disparo fatal o atingira. Jackie, em pânico, tenta desesperadamente deixar a limusine ainda em movimento, escalando a parte traseira do automóvel, mas é impedida por um dos seguranças.

A limusine presidencial Lincoln Continental conversível fora especialmente projetada pela Ford Motor Company em conjunto com a Hess & Eisenhardt<sup>53</sup> para o presidente Kennedy e sua esposa. A figura de John Kennedy, com sua personalidade sedutora, fartos cabelos alourados e um olhar intenso, inaugurava um novo perfil político e uma nova imagem presidencial. Dessa forma, sua imagem exigia um novo carro, um modelo moderno de linhas simples e arrojadadas, um automóvel sofisticado que se encaixava perfeitamente ao tipo de homem que Kennedy era. O assassinato do presidente inseriu a elegante limusine para sempre no imaginário norte-americano. A imagem do estofamento coberto por uma mistura de sangue e de rosas, registrada logo após o assassinato, bem como a notícia de que pedaços do crânio e de massa encefálica do presidente foram retirados do interior do veículo, compõem a cena do

<sup>52</sup> O filme de Zapruder foi apresentado pela primeira vez na televisão americana no dia 6 de março de 1975, no programa Good Night América, de Geraldo Rivera.

<sup>53</sup> A limusine foi projetada a partir do modelo Lincoln Continental 61, que representava à época um marco no *design* automobilístico.

desastre fatal que vitimou John F. Kennedy. A limusine foi enviada para a Ford para ser consertada e recolocada em condição de funcionamento. Foi então reconstruída, sua cobertura conversível sendo substituída por uma fixa e sua estrutura recebendo um tratamento de blindagem à prova de balas. O estofamento foi completamente trocado e a pintura original substituída pelo preto. Concluído o trabalho, a Ford devolveu-a ao então presidente Johnson e o veículo continuou a serviço da presidência dos Estados Unidos até 1977,<sup>54</sup> atualmente encontrando-se em exibição no museu Henry Ford, em Michigan. Com certeza, a visão do automóvel em que o presidente Kennedy exalou seu último suspiro deve ser uma experiência muito intensa e perturbadora. Assumindo o *status* de uma relíquia religiosa, a limusine presidencial evoca a lembrança constante do assassinato. Não é simplesmente o automóvel que era usado pelo presidente Kennedy, mas sim o espaço derradeiro de seu assassinato. Um automóvel que se tornou um veículo do destino.<sup>55</sup>

Um aspecto fundamental do “Projeto” é a elevação do automóvel à categoria de veículo do destino, como se fora uma Moira tecnológica que decide e realiza a morte nas ferragens, que se transformam em tramas do destino a envolverem as vítimas. O filme *O destino bate à sua porta (The Postman Always Rings Twice)*<sup>56</sup> – 1981 – de Bob Rafelson, apresenta um emblemático exemplo de como o automóvel pode funcionar como um instrumento do destino. Uma mulher casada – Cora (Jessica Lange) – e seu amante – Frank (Jack Nicholson) – simulam um desastre de automóvel para encobrir o assassinato do marido dela. Para concluir a simulação, Frank rasga as roupas de Cora e lhe dá um soco no rosto, dizendo-lhe para não esquecer que aquele ferimento fora o resultado da batida no painel do automóvel. Em seguida ele pede à amante que lhe bata com a garrafa. Excitada, Cora deita-se no chão e se oferece para Frank, que a possui ali ao lado do carro em que jaz o marido assassinado. No final, ao retornar da cerimônia de seu casamento, após um descuido de Frank na direção, o carro do casal quase colide. A brusca manobra para livrar o automóvel da colisão faz com que Cora caia para fora do veículo. O filme termina com a imagem de Cora morta à beira da estrada e Frank, desesperado, a seu lado.

---

<sup>54</sup> Em respeito à família Kennedy foi apenas em 1983, quando John F. Kennedy Jr. completou vinte e um anos, que a limusine foi colocada em exposição.

<sup>55</sup> Recentemente, no filme *A mexicana*, o acidente de trânsito é reconhecido como uma obra do destino, responsável pela interação entre as personagens e por seu envolvimento nos acontecimentos futuros. Um dos símbolos recorrentes no filme é um semáforo, justamente o elemento responsável pelo acidente

<sup>56</sup> O filme, adaptação de um romance, possui uma versão anterior realizada em 1946, dirigida por Tay Garrett, que tinha como protagonistas John Garfield e Lana Turner. Na versão de 1981, o roteiro, assinado por David Mamet, tornou as cenas entre o casal de amantes bem mais explícitas em comparação à primeira versão, que mais sugeria do que mostrava.

O acidente final que acarreta a morte de Cora havia sido prenunciado em cenas anteriores, nas quais a possibilidade de uma colisão na estrada se anunciara. Os espectadores preparam-se, ou melhor, esperam por esta colisão, que não chega a acontecer, mas a tragédia anunciada se consuma. No caso amoroso de Cora e Frank há a constante intervenção do automóvel, que, como um veículo do destino, os aproxima e separa definitivamente. Ao usá-lo para livrarem-se do esposo de Cora, o carro, como que imbuído de vontade própria, encerra o episódio à sua maneira, ao cair ainda mais fundo, e sem interferência dos amantes, no barranco para onde fora empurrado. Em *O destino bate à sua porta* quem tece as teias do destino é o automóvel.

A limusine que levou Kennedy até a morte parece cumprir o mesmo papel. No trabalho de recuperação realizado pela Ford há a tentativa de dar-lhe uma nova identidade através do apagamento das marcas deixadas pelo crime. Porém, sob todas as modificações ainda existe o mesmo automóvel que conduziu Kennedy até a morte – exatamente aquele desejado por Vaughan. Ao escolher para si o mesmo modelo, ele tenta resgatar justamente a história que foi apagada do veículo, as alterações decorrentes do atentado. O Lincoln Continental 63 por ele dirigido, embebido de sêmen e outros fluidos, configura-se como duplo do veículo em que o presidente foi assassinado, em que seu cérebro e sangue, escorrendo dos ferimentos, impregnaram o estofamento.

Na construção da trajetória invisível que persegue, Vaughan conclama o “envolvimento especial de pelo menos dois dos Kennedys com o automóvel” (BALLARD, *Crash*, p. 167). Ele evoca assim à memória do leitor não apenas o assassinato de John F. Kennedy dentro da limusine presidencial como também o desastre automobilístico envolvendo seu irmão, o senador Edward Kennedy.<sup>57</sup>

Seis anos após a morte de John, em 1969, após uma festa com alegada presença de bebida alcoólica, o senador Edward Kennedy e sua jovem assistente Mary Jo Kopechne sofrem um sério desastre automobilístico, no qual seu carro, descontrolado, cai para fora de uma ponte. Apenas o senador sobreviveu ao acidente e o corpo da moça só foi recuperado horas depois. O desastre envolvendo o senador gerou uma série de controvérsias e

---

<sup>57</sup> A essas duas tragédias a memória adiciona ainda o assassinato de Robert Kennedy. Contudo, entre as tragédias reservadas pelo destino à família Kennedy, o grande desfecho, que poderia muito bem ter sido previsto por Ballard, é a morte de John F. Kennedy Jr. em um desastre de avião. Sua beleza, juventude e impetuosidade (era ele próprio quem pilotava a aeronave), associadas às tragédias da família conferem a sua morte um encanto semelhante à de um astro.

especulações e acabou por prejudicar sua carreira política, permanecendo até hoje envolto em mistério.<sup>58</sup>

Acontecimento extremamente marcante dentro do contexto sócio-cultural norte-americano, o assassinato de John Kennedy repercutiu diretamente sobre o imaginário da América. O crime inspirou uma série, provavelmente ainda infinda, de produções cinematográficas. A memória do assassinato configura-se então também através dessas recriações ficcionais. O filme de Zapruder dialoga então com as produções ficcionais, mas é com certeza no filme de Oliver Stone, *JFK: a pergunta que não quer calar (JFK)* – 1991, que a união entre a imagem documentária e a narrativa ficcional atinge o auge de sua imbricação. Em *JFK* a tragédia real, através das imagens de Zapruder, foi tão perfeitamente absorvida pela obra de ficção, que o limite entre realidade e ficção torna-se quase indefinível. O assassinato de John Kennedy, e as imagens registradas por Zapruder colaboraram para isso, ao transformar-se em um espetáculo tão perfeitamente construído que parece ter sido produzido especialmente para o filme de Oliver Stone.

O filme de Stone, escrito a partir de livros sobre o crime, reconstrói o percurso da investigação realizado pelo promotor público Jim Garrison (Kevin Costner) a respeito do assassinato de John F. Kennedy, articulando e trazendo à tona diversas teorias referentes à conspiração que o envolveria. A construção da narrativa se consolida através da interação e imbricamento entre imagens reais e ficcionais. A seqüência inicial do filme é construída através de uma colagem de cenas reais, que contextualiza a situação do governo Kennedy quando de seu assassinato, chegando ao episódio fatal da visita do presidente a Dallas. O filme apresenta então as imagens do desembarque do casal Kennedy no Texas, da recepção que lhes é dedicada, um plano fechado de Jacqueline com um buquê de rosas e, finalmente, a tragédia registrada por Zapruder. Neste primeiro episódio, a seqüência do assassinato é interrompida abruptamente no exato momento em que o disparo fatal irá atingir a cabeça do presidente. A tela preta e o som de um tiro marcam então o limiar de passagem da narrativa documentário para a narrativa ficcionalizada.

Várias vezes referido, o filme de Zapruder só é mostrado na íntegra no episódio do julgamento de Clay Shaw que encerra *JFK*.<sup>59</sup> O clímax da obra de Stone está, sem sombra de dúvidas, nas imagens reais do assassinato que são apresentadas dentro de um contexto

---

<sup>58</sup> A dúvida quanto a quem realmente estava ao volante, assim como a possível embriaguez de Edward Kennedy, que por esse motivo teria demorado a recorrer às autoridades, tempo necessário para diminuir os índices de álcool em seu sangue, são algumas das muitas especulações envolvendo o caso.

<sup>59</sup> Foi justamente durante o julgamento de Clay Shaw, no dia 13 de Fevereiro de 1969, a primeira vez que o filme de Zapruder foi exibido publicamente.



ficcionalizado, mesmo que baseado em fatos reais. Instaure-se então um discurso declaradamente metalingüístico, apresentando o filme dentro do filme, através do qual as personagens (bem como os espectadores) assistem ao 8mm caseiro de Zapruder. A projeção acontece em quase completo silêncio, ouvem-se apenas os sons do equipamento, num clima de tensão e reverência. Ao seu final, Jim Garrison declara que uma imagem vale mais do que mil palavras e inicia seu eloqüente ataque à versão oficial do assassinato.

A seqüência do tribunal realiza então a reconstituição do assassinato de John F. Kennedy, preparada durante todo o filme através das investigações de Jim Garrison. Em vários momentos há a retomada do assassinato, a reconstrução de seu cenário e o depoimento de testemunhas, mas é apenas no episódio do julgamento que a cena é reconstruída por completo, todos os episódios anteriores configurando-se como ensaios para o espetáculo final. A reconstituição se dá então em dois momentos: primeiro através da apresentação do filme caseiro e, em seguida, através das especulações de Jim Garrison.

A reconstituição efetuada no filme de Stone possui a mesma essência da do acidente fatal de James Dean criada por Cronenberg em *Crash*. O ponto de confluência entre as duas obras, o filme de Stone e o de Cronenberg, constrói-se no romance de Ballard através das palavras de Vaughan expressando seu desejo de poder reconstituir os desastres automobilísticos fatais envolvendo celebridades, incluindo entre esses o assassinato de John Kennedy. Stone e Cronenberg concretizam o desejo de Vaughan ao reencenarem essas mortes. Como se as duas seqüências pertencentes a obras distintas compusessem uma terceira, norteadas pelo texto de Ballard.

Através da contraposição das reconstituições, a realizada por Vaughan em *Crash* e a realizada por Jim Garrison em *JFK*, pode ser reconhecida uma certa identificação entre os episódios na maneira emocional e comprometida das personagens em seus monólogos ao descreverem as tragédias para a audiência (e espectadores), apesar de apresentarem sentidos completamente contrários: Jim Garrison, indignado; Vaughan, fascinado. Em ambos os episódios as personagens enfatizam seus discursos através da repetição de uma mesma frase que funciona como marco de tensão máxima de suas falas. Em *Crash*, a última frase dita por James Dean, “Don't worry, that guy's gotta see us”, é duas vezes proclamada por Vaughan no início de sua descrição da tragédia que vitimou o astro. Em *JFK*, durante o discurso de Jim Garrison as imagens do filme de Zapruder são novamente projetadas, desta vez de maneira descontínua, a fim de ilustrar a narração feita pelo promotor. A imagem da cabeça de John F. Kennedy explodindo, excluída na seqüência que abre o filme, é então mostrada repetidas vezes, enquanto Jim Garrison repete a mesma frase que descreve a trajetória do corpo de

Kennedy quando atingido pelo disparo fatal: *cai para trás e para sua esquerda, para trás e para a esquerda, para trás e para a esquerda...* Em ambos os filmes a possibilidade que têm a platéia no filme e o espectador de assistir à reconstituição das tragédias reais é algo fascinante, sendo, de certa forma, nas duas narrativas um espetáculo cuidadosamente preparado.

Ambos os episódios consolidam o fascínio contemporâneo pelo simulacro e pelo hiper-real. A respeito do domínio do hiper-real e da simulação, Baudrillard afirma: “Já não se trata de uma representação falsa da realidade (ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e portanto de salvaguardar o princípio da realidade”.<sup>60</sup> No filme de Cronenberg, o espectador sabe que a reconstituição da morte de Dean é uma encenação, realizada por dublês com equipamentos de segurança. Já no filme de Stone a reconstituição se constrói a partir da utilização de imagens reais.<sup>61</sup> No caso de *JFK* a reconstituição é, na verdade, o ápice do filme e o fato de apresentar as imagens reais do assassinato causa uma combinação de excitação e estranhamento.

A imagem do crânio de Kennedy sendo rompido pelo projétil e de seus miolos sendo expelidos do ferimento constituem o auge do filme de Stone. Talvez através da evocação desta imagem possa-se compreender o paralelo criado por Vaughan, que vê no assassinato de John F. Kennedy uma espécie de desastre automobilístico. O momento crucial em que a cabeça do presidente é atingida pelo disparo corresponderia ao exato momento de uma colisão fatal. Inaugura-se então uma nova espécie de espetáculo, um *show* de horror, que prenuncia a era das atrocidades televisionadas. Conforme declara Ballard, é justamente a partir dessa nova perspectiva que *Crash* é gerado:

A década de sessenta foi marcada pela descoberta da violência como entretenimento. Todas as noites havia na televisão imagens de violência, seja da Guerra do Vietnã, das guerras civis pelo mundo, na África, na América Central. Em todos os lugares havia desgraças que chegavam a nossos olhos com enorme facilidade. O assassinato do presidente Kennedy em 1963 foi traumático, mas também liberou essa fascinação do homem pela violência. Eu apenas fiquei de olhos abertos para essas mudanças. Notei como a violência estava sendo sexualizada. O que está acontecendo?, pensei. *Crash* foi a resposta à minha pergunta.<sup>62</sup>

A morte de John F. Kennedy, reencenada através das lentes do cinema, insere o trágico momento da história norte-americana em seu imaginário ficcional. Hoje, quase quarenta anos

<sup>60</sup> BAUDRILLARD, *Simulacros e simulações*, p. 21.

<sup>61</sup> A morte real de Kennedy registrada pela câmera de Zapruder pode ser, de certa forma, inserida na categoria dos *snuff movies*: filmes clandestinos que apresentam assassinatos reais realizados especificamente para a câmera e para posterior exibição a uma platéia.

<sup>62</sup> Entrevista com J. G. Ballard, em: ITIBERÊ, Suzana Uchoa. Ballard faz parábola sobre sexo mecânico, *Folha de São Paulo*, São Paulo. 1996.

após o crime, ainda existe um grande fascínio e as especulações continuam multiplicando-se. É fácil imaginar que dentro de mais quarenta anos, mesmo após os arquivos sobre o crime serem finalmente abertos ao público, a versão de maior credibilidade do evento será construída através de seus simulacros cinematográficos.

A importância do assassinato de Kennedy na consolidação do imaginário norte-americano é inegável, e o olhar aguçado de Ballard transforma a intensidade desse evento no vórtice de energia do “Projeto” engendrado em seu romance. O escritor reconhece então uma combinação irresistivelmente fascinante: pessoas famosas, automóveis e morte. A ligação desses elementos através de um plano indelével do destino é a essência do “Projeto”.

No filme de Cronenberg a definição do “Projeto” será fornecida explicitamente por Vaughan. Em um primeiro momento, quando este e James estão ainda iniciando seu relacionamento, o último lhe pergunta em que exatamente consistiria o projeto, ele responde: “It’s something we’re all intimately involved in: the reshaping of the human body by the modern technology” (CRONENBERG, *Crash*, p. 35). É interessante como nesse episódio Cronenberg evoca como intertexto sua própria obra cinematográfica, uma vez que uma de suas características mais marcantes e discutida é a recorrência da questão da representação do corpo, principalmente a partir da relação deste com a tecnologia. Dessa forma, o cineasta cria um novo nível de leitura a partir da auto-referência, mas que não compromete o entendimento de quem não tem esse pré-conhecimento. Essa intertextualidade, ao ser reconhecida, amplia a significação do episódio dentro do contexto da produção cinematográfica de Cronenberg.

Em outro episódio, quando Vaughan e James já estão mais íntimos, o primeiro acrescenta um novo esclarecimento a respeito de seu projeto. Dentro do Lincoln em alta velocidade ele entrega a James um pacote com fotografias de automóveis destruídos em acidentes fatais de pessoas famosas. Assim como no romance de Ballard, a conexão entre morte, celebridades e desastres de automóvel compõe a iconografia dos acidentes automobilísticos na *mise-en-scène* de Cronenberg:

VAUGHAN: It’s the future, Ballard, and you’re already part of it. For the first time, a benevolent psychopathology beckons towards us. For example, the car crash is a fertilizing rather than a destructive event – a liberation of sexual energy that mediates the sexuality of those who have died with an intensity impossible in any other form. To fully understand that, and to live that... that is my project.

JAMES: What about the reshaping of the human body by the modern technology? I thought *that* was your project.

VAUGHAN: A crude sci-fi concept that floats on the surface and doesn’t threaten anybody. I use it to test the resilience of my potential partners in psychopathology. (CRONENBERG, *Crash*, p. 42)

Percebe-se então que a primeira definição do “Projeto” oferecida por Vaughan (por Cronenberg) é, antes de tudo, um jogo do próprio diretor. Cronenberg, consciente da importância que é dada pela crítica à maneira como ele trata o corpo humano em sua obra (transformado, macerado, mutilado), entrega ao público e à crítica o que é esperado dele. Trata-se, no entanto, de uma pequena armadilha. Ao evidenciar a questão do corpo e depois negá-la, Cronenberg confronta a crítica. Esse confronto é resultado da interação entre o *produtor* e a *instituição* dentro do polissistema cinematográfico. Da mesma forma, Cronenberg joga com seus espectadores, que optam por percursos conhecidos (a relação corpo e tecnologia) mas subitamente percebem que o ponto de chegada está mais distante. O espectador precisa então entregar-se ao “Projeto”, acompanhar seu percurso, deixar-se levar através de caminhos desconhecidos.

Na segunda definição do “Projeto”, Cronenberg utiliza uma expressão construída por Ballard a partir da associação da idéia psicanalítica elaborada por Freud de psicopatologia ao adjetivo “benevolente”, construindo assim uma expressão paradoxal: psicopatologia benevolente. Para Freud a psicopatologia da vida cotidiana em relação aos acidentes representa a configuração de um impulso autodestrutivo inconsciente, ou ainda uma forma de autopunição igualmente inconsciente, a “raiva contra a nossa própria integridade e a nossa própria vida pode esconder-se por trás do gesto inábil acidental e da insuficiência motora”.<sup>63</sup> Ao escrever o diálogo do filme, Cronenberg transfere para Vaughan a resignificação da psicopatologia e intensifica a importância da teoria psicanalítica na construção do “Projeto”. Dessa forma, redimensiona a importância da transformação do corpo pela tecnologia, colocando-o na superfície de algo mais complexo, uma psicopatologia benevolente, para a qual procura parceiros.

Na transcrição do cineasta a noção do “Projeto” está mais clara para Vaughan que para as outras personagens. Dessa forma, ele age como se fosse um guia das demais personagens. Sendo assim, pode-se ver no episódio das tatuagens criado por Cronenberg, que o cineasta imputa a Vaughan as ações imperativas que irão servir como convites para a iniciação dos parceiros por ele escolhidos. Contudo, conforme Cronenberg, para a realização de um experimento é necessária a participação interativa de quem o realiza, ou seja, ao efetuar seus experimentos “Vaughan was also experimenting on himself.”<sup>64</sup> Seu “Projeto” não possui respostas fechadas nem perfeitas, é uma construção em contínuo processo que se estabelece

---

<sup>63</sup> FREUD, *Psicopatologia da vida cotidiana*, p. 131.

<sup>64</sup> David Cronenberg. Citado em: CAMBLOR, Manuel. *Death Drive's Joy Ride: David Cronenberg's Crash*.

através de sua interação com as outras personagens, do jogo entre seus desejos e suas experiências. Vaughan está apenas um pouco à frente de seus companheiros e precisa da energia, do envolvimento e do apoio deles para continuar.

A idéia de uma ação do destino engendrando todos os acidentes evocados na construção do “Projeto” impõe também sobre Vaughan o vaticínio de uma morte anunciada através de um desastre automobilístico. Um vaticínio que se constrói como resultado da psicopatologia benevolente, ao aumento da velocidade, a cada ultrapassagem e a cada novo acidente. A evidência dessa profecia que norteia a construção do “Projeto” é registrada nos corpos de Vaughan e de James através da tatuagem. Atendendo a um telefonema do parceiro que diz precisar conversar com ele sobre o projeto, James encontra-o em pleno processo de tatuagem do desenho de metade do aro do volante de um Lincoln em seu abdômen:

VAUGHAN (*to tattooist*): You’re making it too clean.

TATTOOIST: Medical tattoos are supposed to be clean.

VAUGHAN: This isn’t a medical tattoo. This is a prophetic tattoo. Prophecy is dirty and ragged. Make it dirty and ragged.

TATTOOIST (*a hint of sarcasm*): Prophetic? Is this personal prophecy or global prophecy?

VAUGHAN: There’s no difference. (CRONENBERG, *Crash*, p. 55)

A tatuagem de Vaughan simula uma cicatriz criada por um acidente, a imagem do volante impressa sobre o abdômen da vítima como resultado da violência do desastre. Com a mesma intenção, ele sugere a James uma tatuagem, o desenho do emblema do automóvel modelo Lincoln na parte interna da coxa. A sugestão adquire especial significado por ser o Lincoln o carro de Vaughan. Através desse autêntico rito de iniciação, materializa-se uma forte ligação entre eles, mediada pelo espectro do automóvel (e de um acidente) que se configura através da tatuagem. Ao mesmo tempo a tatuagem registra uma profecia, a união entre James e o Lincoln, que irá se concretizar quando, após a morte de Vaughan, o primeiro irá recuperar o automóvel e assumir seu volante.

As tatuagens proféticas de Vaughan e de James reforçam e evidenciam a idéia de um destino já traçado, a união entre o corpo e o automóvel mediada pelo desastre automobilístico. O suicídio de Vaughan, ao arremeter seu automóvel do alto de um viaduto, é o ápice de seu “Projeto”, a confirmação da tatuagem profética. Sua morte inaugura um novo ciclo na estrutura do “Projeto”, que é então assumido por James, concretizando assim a idéia de um ciclo de eterno retorno. Ao volante do Lincoln que pertencera a Vaughan, James assume seu próprio destino, semelhante ao anteriormente experienciado por Vaughan.

### 3.1.3 O corpo transformado pelo desastre automobilístico

A representação de um corpo novo nascido das transformações sofridas em decorrência de desastres automobilísticos é um dos pontos cruciais de *Crash*. A representação dessa imagem corporal (mutilada – transformada – híbrida) é, com certeza, um dos aspectos responsáveis pelo repúdio e estranhamento que o filme causou em muitos espectadores. Principalmente por esse novo corpo configurar-se como um objeto de desejo e de prazer. Como afirma Rosa Olivares: “Esa transgresión desbarata la mente de los espectadores, que salen aterrorizados de que el deseo lo despierten prótesis y cicatrizes y no bellas y esterilizadas señoritas”.<sup>65</sup> Pois é horrível imaginar que tais corpos, tão estranhos ao padrão, possam ser desejados.

A interação entre o humano e o inumano através da ação da tecnologia sobre o corpo constrói-se devido à ocorrência do desastre. Como resultado o corpo ressurgente das ferragens contorcidas do veículo com uma nova identidade, ele é recriado – surgem então as cicatrizes e são necessárias as próteses e os aparelhos ortopédicos. Contudo, este corpo que apresenta mutilações, cicatrizes e próteses, não é desagradável às personagens, que, pelo contrário, cultuam tal diferença.

Nos dias de hoje, a integridade corporal passa a ser questionada devido aos avanços tecnológicos e científicos (como a engenharia genética, a clonagem, a robótica, as próteses), bem como em decorrência da descoberta da SIDA, popularmente conhecida como AIDS. A crescente interação entre o corpo humano e a tecnologia faz com que seja repensada a sua representação padrão clássica (um corpo fechado e inteiro) que parece cada vez mais deslocada no mundo contemporâneo. Os limites biológicos do corpo são rompidos e a diferença entre o humano e a máquina torna-se cada vez mais nebulosa. Desta forma, ao invés de um corpo íntegro, multiplicam-se as representações de um corpo híbrido entre orgânico e inorgânico.

Em *Crash* há o clamor por uma nova beleza, gerada da mutilação e da laceração:

Em sua idealização de um acidente de carro com a atriz, Vaughan tinha obsessão por muitos ferimentos e impactos – (...) pelos ferimentos idênticos infligidos nos dois corpos, pela imagem do vidro do pára-brisa parecendo congelar em torno do rosto dela ao romper a superfície fumê como uma Afrodite nascida da morte, pelas fraturas múltiplas de suas coxas comprimidas contra a alavanca do freio de mão, e acima de tudo pelos ferimentos em suas genitálias, o útero da atriz perfurado pelo bico heráldico do emblema do fabricante. (BALLARD, *Crash*, p. 10)

<sup>65</sup> In: OLIVARES, Rosa. En cuerpo y alma, *Lapiz*. Ano XVII. Nº 142. Espanha, 1998, p. 83.

A beleza é afirmada através da comparação, evocando a imagem da obra prima de Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, um dos mais famosos ícones da beleza feminina. Realiza-se assim um diálogo intersemiótico com a obra de Botticelli à medida que Ballard desperta essa imagem na memória de seu leitor, pretendendo assim cristalizar sobre o corpo acidentado um referente universal de beleza. A respeito da configuração da beleza nas obras literárias, é interessante retomar as palavras de Barthes:

A beleza (ao contrário da fealdade) não se pode verdadeiramente explicar: a beleza se diz, se afirma, se repete em cada parte do corpo, mas não se descreve. (...) Nada resta, então, ao discurso a não ser afirmar a perfeição de cada detalhe e remeter o “resto” ao código que funda toda a beleza: a arte. Em outras palavras, só se pode aludir à beleza sob a forma de uma citação.<sup>66</sup>

Desta forma, o texto de Ballard subverte a primeira idéia de Barthes, uma vez que utiliza-se da descrição do corpo pelas partes, contudo, em cada uma dessas partes (o rosto, as coxas, a genitália, o útero) há a marca da fealdade, instaurada através do acidente automobilístico. O narrador descreve um corpo macerado, no qual não se reconhece a beleza clássica canonizada. As marcas do acidente criam uma nova identidade, que constitui uma nova beleza, que é afirmada pelo narrador. Como foi indicado por Barthes, Ballard recorre à obra de Botticelli para construir a imagem de beleza que ele deseja associar ao acidente. Em *Crash* há o apagamento dos limiares entre beleza e fealdade, já não é tão simples decidir ou classificar o que é belo ou feio. A noção de fealdade já não é tão explicável. Como se pode, por exemplo, explicar a Afrodite que nasce da mutilação?

A respeito da beleza criada por Ballard pode-se contrapor uma das imagens mais aterradoras criadas pela literatura, o monstro nascido da mente de Mary Shelley:

Seus membros eram bem proporcionados, e eu havia escolhido e trabalhado suas feições para que fossem belas. Belas! Meu Deus! Sua pele amarela mal cobria o relevo dos músculos e as artérias que jaziam por baixo; seus cabelos eram corridos e de um negro lustroso; seus dentes eram alvos como pérolas. Todas essas exuberâncias, porém, não formavam senão um contraste horrível com seus olhos desmaiados, quase da mesma cor acinzentados das órbitas onde se cravavam, e com a pele encarquilhada e os lábios negros e retos.<sup>67</sup>

Na obra de Mary Shelley, assim como na de Ballard, institui-se um corpo criado pela ação do homem, um corpo recriado a partir do encontro com a morte. Victor Frankenstein deseja que sua criatura tenha as feições belas, ele trabalhara para isso, mas é impossível, não pode haver beleza nesse corpo recriado, reinventado. Há o repúdio, há a negação total, o

<sup>66</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 65.

<sup>67</sup> SHELLEY, Mary. *Frankenstein: o moderno Prometeu*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1985, p. 56.

corpo alterado (recriado) é uma aberração. Nem mesmo os *cabelos corridos de um negro lustroso* ou os *dentes alvos como pérolas* conseguem romper o repúdio a este corpo. Lugar no qual não pode haver beleza, e desejar essa beleza é uma heresia, pela qual Frankenstein terá uma dolorosa expiação: através da autopunição moral e do sacrifício de sua amada. Contudo, a criatura de Frankenstein (de Mary Shelley) tem exercido um grande fascínio sobre as pessoas desde sua publicação e através dos inúmeros filmes que retomaram sua história. O mostro ganhou vida de maneira tão absoluta que acabou por suplantar seu próprio criador e o nome Frankenstein passou a ser identificado como o nome da criatura. O que talvez seduza tanto no monstro “sonhado” por Mary Shelley seja a dose de humanidade que ele apresenta, a ambigüidade que suscita no leitor/espectador entre os sentimentos de empatia e de aversão: “Frankenstein liga arte e ciência, a imagem cristalina e o cadáver repugnante, a violência e o sofrimento. Ele incorpora, no projeto monstruoso, uma ambigüidade humana, muito humana. Ele mostra as virtudes da imperfeição”.<sup>68</sup>

Em *Crash*, a beleza nasce dessa alteração corporal, inaugurando uma nova estética na qual não há repúdio, mas sim fascínio. O desejo por esse corpo mutilado está livre de grilhões morais, não há culpa. E o que para a maioria das pessoas representa a mais cruel manifestação da fealdade, a exibição crua de corpos lacerados, mutilados e cobertos por cicatrizes, em *Crash* representa o apogeu de uma nova estética.

Esta estética expande-se para outras manifestações artísticas, “la fealdad se ha adueñado del arte contemporáneo y todos se preguntan ante cada obra de cualquier exposición si esto es arte o no lo es. La respuesta está, como tantas otras cosas, en el viento”<sup>69</sup>. Apesar de provocar tanto estranhamento, essa representação do corpo mutilado, reconstituído, transformado e híbrido, tem sido um repertório recorrente em distintos períodos e áreas artísticas e tais representações vêm sendo gradativamente incorporadas ao cânone de diferentes polissistemas. A representação da transformação do corpo humano em algo estranho e deformado – normalmente institui sobre o leitor/espectador um amálgama de aversão e fascínio, uma vez que em tal representação não se reconhece. Essa espécie de representação do corpo foi identificada por Mikhail Bakhtin na representação grotesca:

Na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção de especial do conjunto corporal e dos seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (...) O *corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. Ele jamais está *pronto* nem *acabado*: *está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo*

<sup>68</sup> COLI, Jorge. O fascínio de Frankenstein. Caderno mais, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/06/2001.

<sup>69</sup> In: OLIVARES, op. cit, p. 81.



*absorve o mundo e é absorvido por ele. (...) O grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias internas e externas fundem-se numa única imagem.*<sup>70</sup>

Conforme as formulações de Bakhtin, o corpo grotesco é um corpo aberto, irregular, protuberante e, sendo ao mesmo tempo múltiplo e mutável, ele é um processo contínuo, um corpo sem começo nem fim. “O grotesco, portanto, é um dos aspectos que constituem o que em outras partes é chamado sublime”.<sup>71</sup> Conforme o autor, essa representação grotesca do corpo e da vida corporal foi dominante por milhares de anos tanto na literatura escrita quanto na oral. E a representação do corpo íntegro, que era uma manifestação esporádica e isolada, passou a ter um papel dominante na literatura nos últimos quatro séculos, instaurando assim um novo cânone:

A propriedade característica do novo cânon – ressalvadas todas as suas importantes variações históricas e de gênero – é um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia os seus limites e põe em campo outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se. (...) Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados.<sup>72</sup>

Desta forma, o cânone físico da estética clássica, o corpo clássico, é fechado, liso e está contido em si mesmo; enquanto o corpo grotesco é um corpo aberto, que se projeta. Desta forma, enquanto o corpo grotesco representa o processo e a mudança, sendo associado à cultura “inferior”, o corpo clássico é a consolidação estática dos anseios burgueses de individualismo, sendo associado à cultura “superior”.

Atualmente acompanham-se as constantes e controversas opiniões, tanto da crítica quanto do público, que a produção artística contemporânea (cinema, teatro, fotografia, artes visuais, literatura) vem despertando. Tal polêmica é a reação ao tratamento brutal dado ao corpo (fragmentado, hiper-exposto, mutilado, híbrido) e ao sexo, à morte e aos fluidos corporais – sangue, esperma – e à crueza da abordagem artística na ânsia de estimular as sensações humanas. Encontram-se em tais manifestações artísticas a retomada da representação do corpo grotesco: “corpo despedaçado, órgãos destacados do corpo, intestinos e tripas, bocas escancaradas (...) excrementos e urina, morte, parto (...) Os corpos estão

<sup>70</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, 275-78.

<sup>71</sup> RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 49.

<sup>72</sup> BAKHTIN, op. cit., p. 279.

entrecruzados, misturados às coisas e ao mundo”.<sup>73</sup> Tal posicionamento da arte contemporânea frente à representação do corpo evoca ainda a noção de *abjeto* proposta por Kristeva, uma vez que “a pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos são suportes privilegiados dessa arte abjeta”.<sup>74</sup>

A teoria da *abjeção* proposta por Kristeva parte de formulações psicanalíticas através das quais reconhece o abjeto como a manifestação do que há de mais primitivo na economia psíquica do indivíduo, que se origina de um recalque originário, “anterior mesmo ao surgimento do Eu, espécie de primeiro não-Eu”.<sup>75</sup> Suas formulações partem das categorias de pureza e poluição, para chegar à abjeção. Dessa forma, o cadáver, enquanto poluição fundamental, é a manifestação privilegiada do abjeto.<sup>76</sup>

A exposição *Sensation* foi um exemplo notório da atual situação das artes visuais contemporâneas. Tanto na Europa quanto nos Estados Unidos (em Nova Iorque), ela gerou opiniões inflamadas e contraditórias: o repúdio de Vargas Llosa<sup>77</sup> e a defesa por parte da senhora Clinton, perante as muitas manifestações contra a permanência da exposição na cidade de Nova Iorque.<sup>78</sup> Esta discussão resulta do acervo que constitui a exposição: obras repletas de sangue – uma escultura confeccionada com sangue do próprio artista – representações hiper-realistas de corpos mutilados, utilização de esterco de elefante, ou ainda, as metades de um porco exposta em tanques de formol.

Em outros sistemas artísticos também se percebe a recorrência desse repertório. Na dramaturgia, manifestações como o Teatro da Crueldade, criado e pregado por Antonin Artaud. O Teatro Antropofágico, de José Celso Martinez (seguidor de Artaud), ou ainda o controvertido Teatro de Vanguarda, de Gerald Thomas. Na fotografia, o impressionante trabalho de J. P. Witkin, eivado de cadáveres, pessoas mutiladas e próteses. E também no cinema, em que um dos mais notórios cineastas a trabalhar a questão é justamente David Cronenberg.

---

<sup>73</sup> Id., *ibid.*, p. 282.

<sup>74</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lucia Camargo; ANTELO, Raul (orgs). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC, 1999, p. 133.

<sup>75</sup> Id., *ibid.*, p. 132.

<sup>76</sup> Aspecto central da problematização do abjeto é o corpo feminino, principalmente em relação à maternidade e ao fascínio pelo corpo materno no parto: “O parto: auge do derramamento de sangue e da vida, momento abrasador de hesitação (entre interior e exterior, ego e outro, vida e morte), horror e beleza, sexualidade e abrupta negação do sexual... Às portas do feminino, às portas da abjeção”. (Julia Kristeva, citado em: RUSSO, *op. cit.*, p. 81)

<sup>77</sup> “La exposición – cujo título es, precisamente, *Sensation* – causó una profunda “sensación” de rechazo en uno de los más conocidos escritores de la lengua española. “Caca de elefante” se intitula el artículo de Vargas Llosa sobre la misma”. In: LA NUEZ, Iván de. Los usos paganos, p. 87.

<sup>78</sup> A exposição percorreu alguns países no final da década de noventa

É interessante destacar que os seres humanos têm uma atávica atração pelo monstruoso, por tudo que é terrível e que escapa à normalidade social. A exposição de “aberrações da natureza”, dos “*freaks*”, nas feiras e nos circos, é uma das mais sintomáticas manifestações do fascínio que a humanidade possui por tais criaturas. Tais aberrações fisiológicas representam “os problemas entre o eu e o outro (gêmeos siameses), entre o masculino e o feminino (hermafrodita), entre o corpo e o mundo exterior (o monstro *par excès*) e entre o animal e o humano (os homens selvagens e ferozes)”.<sup>79</sup>

A tradição do *freak* como mostrador do maravilhoso poder divino tem uma longa história na cultura européia.<sup>80</sup> Durante anos tais criaturas foram expostas em “shows de curiosidades” e em circos, quase sempre em jaulas e freqüentemente não lhes era permitido falar, sendo delegado a um apresentador narrar a história exótica de suas vidas. Na antiguidade esses “aleijões” eram considerados espécies de monstros divinos que mediavam o contato entre o mundo natural e o sobrenatural. Com o desenvolvimento da ciência e da medicina tais criaturas deixaram de ser vistas como aberrações monstruosas e passaram a ser reconhecidas como pessoas doentes, relegadas ao descaso e à negligência hipócrita da sociedade que adverte as crianças: “Não olhe”.

Contudo, deve ser ressaltada a diferença existente entre a aberração e o grotesco, que reside na existência de um limite entre o que é mostrado e quem assiste. Ao contrário da aberração, o corpo grotesco das festas de carnaval, não é separado da platéia, pelo contrário, ambos são partes intercambiáveis de um todo incompleto.

Não apenas o corpo monstruoso, mas igualmente o interior do corpo, suas vísceras e entranhas exercem sobre o homem um deslumbramento. O “teatro anatômico” renascentista, como eram conhecidas as salas de dissecação de cadáveres, é um exemplo disso. Muitos artistas registraram essas aulas de anatomia, bem como os cadáveres abertos e expostos ao olhar atento dos médicos e estudantes.

Esse fascínio tem alimentado o mundo das fantasias e o mundo da criação artística, tal como durante os séculos XVIII e XIX, quando a literatura trabalhou e articulou os temores humanos e os tabus sociais através dos textos fantásticos. Ainda também presentes na literatura de ficção científica e na literatura gótica, que criaram imagens excepcionais, como o monstro ímpar fruto da mente de Mary Shelley.

<sup>79</sup> RUSSO, op. cit., p. 93.

<sup>80</sup> Na década de sessenta, houve nos Estados Unidos um movimento de identificação com o *freak*. Segundo Mary Russo, “A apropriação do termo *freak* pelo rock e pela cultura de rua como uma marca de estilo de vida e de identidade corresponde às variantes fortes, históricas, de palavras como ‘negro’, ou mais recente ‘excêntrico’

Não se deve esquecer que a iconografia católica é também repleta de representações de corpos lacerados. A imagem do Cristo torturado e crucificado, o coração cravado de espinhos e os inumeráveis mártires, que sofreram os mais variados tipos de mutilações. Dessa forma, o imaginário católico surge também como intertexto da representação do desastre automobilístico. Tal associação fica evidente na *performance Beatle* realizada por Chris Burden, expoente da *Body Art*, em 23 de abril de 1974. Assim como o artista plástico, o *performer* cria e apresenta sua obra, sua *performance*, que pode ser entendida como uma “pintura viva”, na qual ele utiliza também recursos de dimensionalidade e temporalidade. Pode-se dizer da *performance* que se trata de uma linguagem híbrida situada no limite entre as artes plásticas e as artes cênicas. Assim como o *happening*, tem sua divulgação realizada através de seus registros em vídeos e fotografias. Em suas *performances* Burden utiliza o próprio corpo como suporte para a realização da obra artística.

Na *performance* intitulada *Beatle* (também referida através do título *Transfixed*), Burden deixou-se crucificar na traseira de um Volkswagen (fusca). A força desta *performance* encontra seu duplo no acidente automobilístico, na união entre máquina e homem que macera o corpo. No acidente o carro age sobre o corpo, na *performance* de Burden é o corpo que invade o espaço do automóvel, resignificando-o. A imagem do artista crucificado sobre o capô do veículo remete diretamente à iconografia religiosa enquanto releitura da imagem de Jesus crucificado. As palmas das mãos de Burden apresentam ainda hoje as estigmáticas marcas deixadas pelos pregos. Na maioria de suas *performances*<sup>81</sup> o imaginário religioso configura-se como intertexto, evocando as imagens de auto-flagelação dos mártires cristãos. Em *Beatle*, o artista revela a verdadeira liturgia da sociedade consumista ao substituir a cruz pelo automóvel. A *performance* de Burden instiga o espectador a associar os acidentes automobilísticos ao ato da crucificação.

O cristianismo transformou a cruz, um instrumento comum de tortura e morte pública usado como meio de punição social, em ícone de culto e adoração. A origem da palavra cruz é a palavra latina *crux*, do verbo *cruciare*, que significa “torturar”. Para os cristãos a cruz tornou-se um símbolo de morte e de sofrimento. E a imagem de Jesus na cruz, enquanto ícone religioso, representa a idéia de salvação e de esperança na vida eterna, sacrifício e redenção e reforça a dualidade existente na natureza de Cristo, humana e ao mesmo tempo divina,

---

longe da sua função estigmatizada nas mãos da cultura dominante, trajetória muitas vezes descrita como passando da vergonha ao orgulho.” (RUSSO, op.cit, p. 92)

<sup>81</sup> Entre as mais famosas de suas *performances*, destacam-se: *Beatle*, *Shoot* (deixa-se baleiar no braço), *Doorway to Heaven* (coloca dois fios elétricos sobre o peito, deixando a corrente elétrica explodir sobre seu corpo), *Kunst Kick* (é chutado escada abaixo).



representando simultaneamente a morte humana e a ascensão divina, através de um ato dramático, mas que era à época cotidiano.

Durante a Idade Média, período em que a Igreja Católica representava a instituição de maior poder social do ocidente, instaurou-se o culto ao corpo macerado de Cristo: sua imagem na cruz, suas chagas e *stigmata*s. Assim como a imagem do Cristo crucificado e, conseqüentemente, da cruz, estavam profundamente arraigadas ao imaginário medieval, o automóvel torna-se o grande símbolo da sociedade consumista do Século XX, em que se transforma em símbolo de adoração. Isso aparece explicitamente no romance *Admirável mundo novo* (*Brave New World*) –1932, de Aldous Huxley. No futuro imaginado pelo escritor as invocações a Nosso Senhor (*our Lord*) foram substituídas por clamores a Nosso Ford (*our Ford*) e “todas as cruzeiras foram cortadas em cima e transformadas em T”.<sup>82</sup> Os T(s), como os do Modelo T da Ford,<sup>83</sup> assumem a identidade dos crucifixos: “O T de ouro (...) pendia-lhe no peito”.<sup>84</sup> “O Presidente fez o sinal do T e sentou-se”.<sup>85</sup> A data fundamental de início da Nova Era corresponde à “introdução do primeiro Modelo T de Nosso Ford”.<sup>86</sup> A expressão “Graças à Ford” é utilizada no romance como uma transformação da corriqueira “Graças a Deus”, reafirmando a posição sagrada ocupada pelo automóvel.

Se o carro assume a identidade da cruz, o acidente automobilístico representa a crucificação. A associação entre os desastres automobilísticos e a crucificação, simbolizada pela cruz, é freqüentemente contemplada à margem das estradas e rodovias, nas quais a presença de cruzeiras de madeira ou de pedra demarcam o local da morte de alguém em decorrência de um acidente automobilístico.

Na peça teatral *Cemitério de automóveis*, o autor espanhol Fernando Arrabal recria a paixão de Cristo. Emanou, o protagonista de trinta e três anos, é uma espécie de Cristo e tem dois amigos, Topé e Fodère. Tomado pelo desejo de ser bom ele termina tendo o mesmo fim de Cristo, sendo beijado e traído por Topé, que assim repete Judas, e renegado três vezes por Fodère, como se este fora Pedro. Emanou é crucificado numa motocicleta e, ao contrário de Jesus, morre sem esperanças de ressurreição. O paralelo entre a *performance* de Burden e a

<sup>82</sup> HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1974, p. 79.

<sup>83</sup> O lançamento do modelo T da Ford em 1908 foi um êxito retumbante, foram construídos mais de 15 milhões de unidades ao longo dos quase vinte anos de produção.

<sup>84</sup> HUXLEY, op. cit, p. 237.

<sup>85</sup> Id., *ibid.*, p. 110.

<sup>86</sup> Id., *ibid.*, p. 78.

peça de Arrabal constrói-se na intertextualidade do discurso religioso católico que interage em ambos, evocando a figura de Jesus Cristo.<sup>87</sup>

Da mesma forma, em *Preso entre as ferragens*, peça teatral do brasileiro Fernando Bonassi, o protagonista, um homem que está preso entre as ferragens de um automóvel acidentado, espelha seu sofrimento no martírio de Jesus Cristo:

HOMEM: Oh Jesus... Manso cordeiro... Apesar de ser eu... Uma criatura miserável... E pecador... Vos adoro... E venero a chaga... Causada... Pelo peso da cruz... Que dilacerando... Vossas carnes... Desnudou... Os ossos... Dos vossos ombros... Sagrados... Também eu... Compadeço... Do fundo do meu... Coração... Vos agradeço... A chaga... Vosso ombro... Carregar... Minha salvação... Tende piedade...<sup>88</sup>

Na prece feita pela personagem os sofrimentos de Cristo confundem-se aos seus em um fluxo de consciência. Os martírios de Cristo e do homem coexistem em paralelo, duas versões de uma mesma mortificação. Enquanto agoniza, esperando por socorro, o homem perde-se em seu fluxo de consciência tentando manter-se acordado através de um monólogo repleto de pausas e hiatos. É após uma destas pausas que novamente surge a identificação com a imagem do Cristo macerado: “HOMEM: Será que Jesus Cristo... Morreu... De hemorragia... Ou o quê?...”<sup>89</sup>

A presença do imaginário religioso como intertexto em *Crash* (filme) é apontada por Bernardo Bertolucci, conforme relatou Cronenberg:

Bertolucci told me *Crash* is a religious masterpiece. He felt that everyone in the movie is suffering for us, the audience. He also said there was not one moment of vulgarity in it, which was very nice. There is a strange element of sacrifice in the film.<sup>90</sup>

Através do comentário de Bertolucci, Cronenberg encontra respaldo para responder a respeito da associação da imagem de Vaughan à figura de Cristo. Um Cristo forjado nas auto-estradas, coberto pelas cicatrizes de seu martírio, profeta da tecnologia. Em seu discurso existe a revelação da verdadeira essência do desastre rodoviário, que seria compartilhada com os “apóstolos” por ele escolhidos. Sua morte representaria o último sacrifício, através do qual Vaughan revela a sua verdade. A imagem do mártir e a idéia do sacrifício aparecem em outros

<sup>87</sup> A presença da figura de Jesus Cristo é uma constante no imaginário ocidental e tem sido muitas vezes resgatada e reinterpretada. Andy Warhol, por exemplo, aborda-a em seu quadro *A última ceia* (*Last Supper*), de 1986. Mas com certeza é a ópera-rock *Jesus Cristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*) – 1971, que representa uma das mais marcantes e fascinantes retomadas do mito. A ópera-rock apresenta um Jesus que é comparado por Judas a um superastro criado pelo poder dos meios de comunicação, uma celebridade.

<sup>88</sup> BONASSI, Fernando. *Preso entre as ferragens*. Cena 5.

<sup>89</sup> Id., *ibid.*, Cena 21.

<sup>90</sup> David Cronenberg Interview. Op. cit.

protagonistas de Cronenberg, cujo final trágico, a imolação, parece ser a melhor ou a única solução no desenlace de suas respectivas trajetórias.

Perguntado a respeito da presença de um referencial católico na concepção de *Crash*, Cronenberg respondeu:

I'm not Catholic, but I studied medieval literature, and you have to become a literary Catholic to understand the imagery. So I'd say the whole religious idea of mortification, the acceptance that the flesh is only ephemeral, that it can be the source of good and evil, is involved in the film.<sup>91</sup>

Para Ballard o aspecto religioso a que Bertolucci se refere diz respeito ao caráter ritualístico das cenas, reconhecido principalmente nas constantes repetições características do universo religioso:

The compulsive rehearsal of the same scenario – these endless crashes being planned and executed – is in fact no more than the sort of repetitions you find in the religious observance. The same mantras are recited, the same knees are bent before the same bleeding Christ up on the cross.<sup>92</sup>

Através desses rituais as personagens são envolvidas em experiências de transcendência das quais nem sempre têm consciência. Apesar de concentrar-se na idéia do ritual como essência do filme, Ballard não deixa de referir-se à imagem do Cristo crucificado, corroborando a importância desse ícone religioso em *Crash*. Para ele o aspecto sacramental é muito mais pronunciado no filme do que no livro.

A *performance* de Burden exacerba a transposição da crucificação em desastre automobilístico. Ao ser crucificado no automóvel ele apresenta-se como o novo Cristo gerado nas ruas e auto-estradas. Dois discursos dicotômicos, o do consumo de massa e o religioso cristão, são interpostos. Este novo Cristo resulta da união desses discursos e personifica o fascínio da sociedade pelas tragédias automobilísticas.

Reconhece-se na *performance* de Burden e nos textos de Arrabal e de Bonassi, claramente, a presença intertextual de um *status* religioso católico, seja através do viés iconográfico ou discursivo: a redenção através do martírio, a mortificação da carne como possibilidade de alcance da transcendência. Em *Crash*, tanto no filme quanto no livro, encontra-se igualmente a reconfiguração do discurso religioso, seja através da reconstrução de

---

<sup>91</sup> Id., *ibid.*

<sup>92</sup> J. G. Ballard, citado em: GRANT, Michael. Cronenberg and the Poetics of Time. In: *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*, p. 132.



uma ritualística religiosa ou da transposição e/ou apropriação de uma imagética católica marcada pela figura do martírio, principalmente de Cristo.

Como se percebe, o mais perfeito paralelo entre a crucificação e os desastres automobilísticos ocorre quando estas tragédias vitimam celebridades. A morte mundana e dramática atinge em tais ocasiões pessoas cujas vidas são consideradas simultaneamente humanas e divinas. As celebridades, que são como deuses, encontram no desastre de automóvel/crucificação a mais completa e definitiva ascensão. Fica clara assim a posição de Edgar Morin, que reconhece na morte de James Dean não apenas a marca do herói trágico, mas igualmente a imagem de Cristo.

Essas tragédias freqüentemente criam um comércio de relíquias associadas à morte, que se assemelha muito ao culto medieval e pode mesmo chegar a conferir poderes sobrenaturais a tais peças. Quando da morte de James Dean, partes de seu *sexy* e reluzente Porsche prateado foram compradas para serem reutilizadas em outros veículos. Após uma curiosa seqüência de fatalidades envolvendo os compradores de suas peças, o veículo simplesmente desapareceu.<sup>93</sup> Assim como se dá em relação aos pedaços daquela que seria a verdadeira cruz de Cristo, ainda hoje existem pessoas que juram haver comprado partes do Porsche em sua ânsia de preservar a memória de James Dean.

De certa forma, a divindade/imortalidade atribuída por Ballard às celebridades mortas em desastres automobilísticos é um resgate da condição cristã, que reconfigura através do acidente automobilístico a essência da crucificação no imaginário católico. A consciência de tal relação leva o escritor a propor uma instigante questão: “Surely Christ’s crucifixion could be regarded as the first traffic accident?”<sup>94</sup> Para Ballard o desastre automobilístico confere uma nova condição à crucificação, situando-a como fundadora de uma tradição. Os desastres automobilísticos e as conseqüências que acarretam na cultura resignificam o martírio mais notório da civilização ocidental.

Hoje em dia, de uma maneira mais perversa que em qualquer outra época, os sonhos estão repletos de medos, e as vidas (durante a vigília) são povoadas por desastres e atrocidades. A cultura e a história foram construídas sobre corpos massacrados, corpos inventados, corpos reestruturados. E foi no século XX, atormentado por monstros que nada mais são que frutos dessa sociedade, que Ballard escreveu seu romance e que Cronenberg realizou seu filme. E a passagem para o século XXI só serviu para intensificar tal angústia.

---

<sup>93</sup> A lista de fatalidades envolvendo o *Porsche* de James Dean apresenta cinco pessoas gravemente feridas e duas mortes.

<sup>94</sup> Citado em: SINCLAIR, op. cit., p. 111.

Como Dorian Gray, é através da arte que o indivíduo confronta o mais obscuro de sua alma. Uma imagem detestável, que repudia e causa estranhamento:

Quando virou a maçaneta, deu com os olhos no retrato pintado por Basílio Hallward. Recuou, surpreso. Entrou depois no seu próprio quarto, um tanto intrigado. Após tirar a flor da lapela de seu paletó, pareceu hesitar. Finalmente, voltou sobre seus passos, parou diante do retrato e examinou-o. À escassa luz detida que lutava por atravessar as cortinas de seda creme, o rosto lhe pareceu diferente. Dir-se-ia que havia um laivo de crueldade na boca. Era realmente estranho.<sup>95</sup>

É desse estranhamento que se gera o temor e o repúdio. No texto de Wilde há a manifestação explícita dessa angústia que é gerada pelo estranhamento. O recuo e a surpresa de Dorian Gray parecem antecipar o repúdio causado por algumas manifestações artísticas contemporâneas, nas quais há o confronto com verdades que se deseja negar.

O leitor/espectador é constantemente confrontado por manifestações artísticas que lhes causam reações ambivalentes de admiração e repugnância. Tais manifestações artísticas levantam interrogações a partir do corpo, através do qual investem contra limites sociais, culturais e naturais. Isso pode ser constatado no trabalho de artistas como Kiki Smith e Cindy Sherman.

Nas esculturas de Kiki Smith encontra-se um corpo representado através da fragmentação. Suas obras consistem de corações, estômagos e cabeças construídos com latex, cerâmica e bronze. O desmembramento do corpo que ela realiza parece buscar uma verdade que está escondida em seu interior. Suas obras denunciam a ameaça que a tecnologia, a ciência e a medicina exercem sobre o corpo, a tal ponto que sua própria humanidade passa a ser questionada.

Cindy Sherman, por sua vez, dedica-se à fotografia. Sua obra divide-se em etapas distintas. A primeira fase de sua produção é denominada genericamente de *Film Still*.<sup>96</sup> É, no entanto, em suas obras posteriores que a representação do corpo abjeto/grotesco se manifesta de forma mais contundente. Nas obras da década de oitenta a artista retratou cenários plenos de dejetos (que evocam a idéia do vômito e do sangue menstrual) com a presença marcante do mofo, que parece adicionar a tais elementos a imagem da putrefação. Entre as “imundícies” orgânicas podem ser encontrados, por exemplo, pênis artificiais (de brinquedo) recobertos por

<sup>95</sup> WILDDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*, Rio de Janeiro: Editora Abril, 1973. p. 113.

<sup>96</sup> Nessas fotografias Sherman faz-se retratar nas mais diversas situações e cenários, assumindo em cada uma delas uma personagem diferente, através do uso de perucas, maquilagens e figurinos. Tais fotografias evocam os filmes hollywoodianos em combinação com uma inspiração nascida do trabalho de diretores da *nouvelle vague*. A artista assume assim variações da identidade feminina que foram apresentadas ou criadas pelo cinema. Contudo, as cenas retratadas pela artista não são retiradas de filmes reais, mas sim cópias sem original. Apesar de serem privadas da perspectiva de movimento as *Film Stills* de Sherman são narrativas.

substâncias viscosas. Nesses trabalhos a essência dos dejetos excretados pelo corpo parece ser a preocupação central da artista. Em suas obras seguintes, nas quais se dedica mais diretamente à estrutura física do corpo, Sherman apresenta corpos mutantes criados com materiais sintéticos (que se assemelham a resultados desastrosos de experiências genéticas em laboratórios) e corpos criados a partir de manequins (que se assemelham a *dummies* desconjuntados). Ela cria, assim como fez Frankenstein, corpos a partir de fragmentos. No entanto, ao contrário do cientista, ela não busca imitar a forma humana, mas justamente corrompê-la. Os membros de seus bonecos são rearticulados de maneira a negar a estrutura “normal” do corpo humano, bem como o limite entre os gêneros, apresentando em um mesmo corpo vagina e pênis. Em suas *Sex Pictures* de 1992, ela retrata seus *dummies*, que apresentam uma sexualidade hiper-exposta através do destaque dado às próteses genitais (vagina e pênis) e a sua exposição.

Mais radicais ainda podem ser consideradas as manifestações artísticas denominadas *Body Art*, “em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como *performer*”.<sup>97</sup> Essa arte do corpo pode reconhecer seu fundador em Marcel Duchamp, que já nos anos vinte se fez fotografar vestido de mulher e fez com que palavras fossem escritas em sua cabeça através do corte de cabelo.

Nessa categoria, o trabalho da artista *performer* Orlan<sup>98</sup> é, com certeza, um dos mais extremos. Submeteu-se até agora a sete cirurgias plásticas (que têm pouco a ver com vaidade), através das quais ela busca reproduzir em seu próprio corpo aspectos que a história da arte consagrou como ideais. Sua inspiração vem do trabalho do pintor Zeuxis, que para retratar Vênus teria combinado os traços das mulheres mais bonitas de sua cidade. Dessa forma, ela apropria-se de imagens de mulheres idealizadas através de obras de arte, escolhendo as formas que deseja perpetuar em seu próprio rosto e corpo: o nariz da Diana de Fontainebleau, a boca da Europa de Boucher, o queixo da Vênus de Botticelli, os olhos da Psique de Gerome e a testa da Mona Lisa. Para a realização de cada uma dessas interferências, Orlan transforma a sala cirúrgica na reconstrução da obra de arte a partir da qual realiza sua apropriação/transformação:

---

<sup>97</sup> COHEN, Renato. *A Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 30.

<sup>98</sup> É interessante destacar que o caminho de Orlan e o de Cronenberg acabaram se cruzando, e a artista fará parte de seu próximo filme.





Em uma performance, *A boca de Europa e o Corpo de Vênus*, Orlan, o cirurgião e a enfermeira assistente aparecem em robes de lamé desenhados por Paco Rabane. Enquanto Orlan está deitada na cama com um microfone em frente à boca, lendo partes de uma novela romântica, o cirurgião trabalha profissionalmente, colocando ou tirando algo (é difícil dizer) da sua vagina descoberta. Enquanto o médico opera sua boca, Orlan, sempre consciente, olha para o olho da câmera e um fio de sangue desce por um lado de sua face. Em volta dela, vemos arranjos de uvas e maçãs como em uma natureza-morta napolitana.<sup>99</sup>

As cirurgias plásticas a que se submete são documentadas através de vídeos e fotografias que compõem, juntamente com seu corpo, o todo da obra idealizada pela artista. O corpo em processo de Orlan questiona, através da exasperação da carne, sua irredutibilidade. As transformações permanentes a que se submete manifestam o desejo de interrogar a natureza própria do corpo.

Como se vê a arte contemporânea tem trabalhado de forma recorrente com a representação de um corpo que foge ao padrão canonizado clássico, o qual parece não ter mais significado, pelo contrário, o interesse do artista está em registrar um corpo às avessas, eviscerado, desmembrado, híbrido, mutilado. O desvelamento desse corpo que até então estava submetido à negação e a não-identidade, escondido sob medos e tabus, deve ser compreendido como muito mais do que um simples desejo de escandalizar.

A obra cinematográfica de Cronenberg é um dos mais extremos exemplos de como essa questão tem sido abordada pelo cinema. Em seus filmes há a representação de um corpo liberto de padrões biológicos e sociais e a representação grotesca e abjeta chega a estágios nunca antes imaginados. A fusão completa entre o orgânico e o inorgânico é apresentada em *Videodrome*, em que o abdômen de Max se abre (como um aparelho de vídeo cassete) para receber uma fita de vídeo. Há a degradação do corpo de Seth Brundle (Jeff Goldblum), que vai aos poucos caindo aos pedaços durante o processo de transformação em híbrido homem-mosca, apresentado em *A mosca*. Há o fascínio pela beleza interna do corpo, pelos órgãos e principalmente pela mulher “mutante”, que leva os irmãos Mantle, em *Gêmeos: mórbida semelhança*, à morte através da auto-evisceração. Há ainda as inesquecíveis cabeças explodindo em decorrência dos duelos telepáticos de *Scanners: sua mente pode destruir*.

Ao ser questionado sobre a origem de seu fascínio por vísceras e órgãos, Cronenberg respondeu:

Na falta de uma análise freudiana, posso lhe oferecer uma convicção filosófica: a primeira prova da existência do homem é o seu corpo. Somos nosso corpo. Quando morre, nós morremos. Isto não quer dizer que não tenhamos uma espiritualidade. Quando filmo o corpo,

<sup>99</sup> GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 201-2.

exploro a natureza da existência humana, ao contrário da maior parte das representações atuais, em que o homem aparece desencarnado. Sempre fui fascinado pelo corpo, por suas funções.<sup>100</sup>

Fica evidente que *Crash*, tanto o romance como o filme, enquadram-se nessa tradição de questionamento a partir e sobre o corpo. Graças à transformação sofrida pelo corpo instaura-se uma nova estética nascida dos acidentes automobilísticos, através da qual ele é liberto de padrões sociais de representação. Contudo, não apenas o corpo sofre uma transformação mas também a percepção das personagens a respeito dele é alterada. Após o desastre, James passa a ter uma nova percepção do seu próprio e do corpo das outras pessoas. O corpo recebe uma nova significação:

Tentei sorrir para ela, os pontos de laceração na cabeça, uma segunda linha de cabelo dois centímetros à esquerda da original, tornava-me difícil mudar de expressão. No espelho de mão que as enfermeiras suspendiam diante de meu rosto, eu parecia um contorcionista alarmado, surpreso com a distorção de sua própria anatomia.

– Sinto muito. – Peguei a mão de Catherine. – Devo parecer afundado dentro de mim mesmo.

– Você está ótimo – garantiu ela. – Parece a vítima de alguém no museu de cera de Madame Tussaud. (BALLARD, *Crash*, p. 29)

Verifica-se aqui o estranhamento do narrador, James, quanto a sua própria imagem. Ao olhar-se no espelho ele recorre a uma imagem outra (que não a sua) para descrever-se. O interessante é que esse Outro evocado pelo narrador, um contorcionista, estranharia sua própria anatomia, o que duplica o estranhamento frente à imagem que é apresentada pelo espelho. A imagem de afundar-se dentro de si mesmo revela o estado de introspecção do narrador e o questionamento de sua própria identidade. Ele sente-se estranho em seu próprio corpo, não se reconhecendo. A imagem que o espelho apresenta, apesar de conhecida e familiar, detém algo diferencial que causa estranhamento:

O nervo afetado na cabeça causara um pequeno rebaixamento na pálpebra direita, uma venda natural que parecia ocultar meu novo personagem até de mim mesmo. Essa mudança acentuada era evidente em tudo ao meu redor. Examinei meu rosto pálido, como o de um manequim, tentando decifrar suas linhas. A pele lisa parecia pertencer a alguém num filme de ficção científica, saindo de sua cápsula depois de uma longa viagem para o solo superiluminado de um planeta desconhecido. A qualquer momento o sol podia se abrir... (BALLARD, *Crash*, p. 35)

James revela a consciência de sua situação, percebendo que agora, após o acidente, é uma nova personagem. Nesta nova identidade concentram-se diversos Outros, com os quais o

<sup>100</sup> David Cronenberg, citado em: DUPONT, David Cronenberg investe contra Hollywood.

narrador se articula. Pode ser percebida aqui a alteridade dos filmes de ficção científica, quando o narrador recorre a essas imagens para definir um estado que lhe é estranho, algo para o qual não possui uma explicação. Tentando decifrar as linhas de seu próprio rosto, como se esse fosse o rosto de um manequim, ou seja, um rosto sem expressão, ele continua a buscar um reconhecimento. James inicia uma nova relação com seu próprio corpo: “Pela primeira vez, eu estava numa confrontação física com meu próprio corpo, uma enciclopédia inesgotável de dores e descargas, sob o olhar hostil de outras pessoas, e com o fato de um homem morto” (BALLARD, *Crash*, p. 38). É após o acidente que redescobre seu corpo, como se até aquele momento ele não lhe fosse interessante. Da mesma maneira, altera-se a percepção que tem do físico do outro. A nova descoberta do corpo representa igualmente uma redescoberta da sexualidade, na qual mergulham as personagens de Ballard:

Porque el sexo es también, sobre todo una escala del amor, una medida de la cercanía de las personas, de las relaciones con los otros y es, también, ese lugar mágico en el que ya no existen leyes ni reglas, en el que se roza la muerte con la punta de los dedos, un lugar sin duda prohibido porque visitarlo con frecuencia libera a la persona y hace crecer su energía. Y todo esto sucede en el cuerpo, con la presencia del alma, eso sí, pero es en el cuerpo donde tiene lugar estos rituales de encuentros y desencuentros. Y el cuerpo, no lo olvidemos, es un lugar sagrado.<sup>101</sup>

Por outro lado, é em decorrência do desastre automobilístico que se revela esse Outro, a tecnologia, que irrompe abruptamente na colisão e passa a representar uma das alteridades mais fortes do romance: “Sentado ali, naquela cabine deformada, cheia de poeira, os tapetes úmidos, tentei me visualizar no momento da colisão, o colapso do relacionamento técnico entre meu corpo, as suposições superficiais, e a estrutura de engenharia que o sustentava” (BALLARD, *Crash*, p. 65). A ação do inumano sobre o humano, a ação da tecnologia sobre o corpo, os rastros deixados por esta relação – as cicatrizes, mutilações e próteses – são abundantemente descritas na narrativa. Através desses rastros, deixados pela manifestação estrangeira no corpo, é possível realizar a cartografia do novo corpo, do corpo transformado:

A pele se rompera na parte inferior do esterno, no ponto contra o qual a placa da buzina se comprimira, por causa da destruição do compartimento do motor. Uma equimose semicircular marcava meu peito, um arco-íris marmoreado que se estendia de um mamilo ao outro. Durante a semana seguinte, esse arco-íris passou por uma seqüência de mudanças de tom, tal qual o espectro de cores do verniz de um automóvel. Ao me olhar, eu concluí que a marca e o ano do meu carro poderiam ser reconstituídos por um engenheiro da indústria automobilística através da análise dos padrões dos meus ferimentos. A disposição do painel de instrumentos, assim como o perfil do volante gravado em meu peito, estava gravada em meus joelhos e canelas. (BALLARD, *Crash*, p. 28)

---

<sup>101</sup> OLIVARES, op. cit, p. 79.



A idéia de um novo corpo alterado pela tecnologia é amplamente difundida tanto no romance quanto no filme. Para Baudrillard:

Na versão barroca e apocalíptica de *Crash*, a técnica é desconstrução mortal do corpo – já não *medium* funcional, mas extensão de morte – desmembramento e fragmentação, não na ilusão pejorativa de uma unidade perdida do sujeito (que é ainda o horizonte da psicanálise), mas na visão explosiva de um corpo entregue às “feridas simbólicas”, de um corpo confundido com a tecnologia na sua dimensão de violação e de violência, na cirurgia selvagem e contínua que ela exerce: incisões, excisões, escarificações, caracteres do corpo, cuja chaga e gozo “sexuais” não são senão um caso particular (...) – um corpo sem órgãos nem gozo de órgão, inteiramente submetido à marca, ao corte, à cicatriz técnica.<sup>102</sup>

Ao realizar a tradução do romance de Ballard para a linguagem cinematográfica, Cronenberg tem plena consciência da importância dessa alteração corporal. Entre suas adições ao argumento original, ele introduz um episódio no qual Vaughan se submete a uma tatuagem. Cronenberg possui uma posição bem particular a respeito das modificações corporais:

Eu fico fascinado com o número de pessoas marcadas com tatuagens, com anéis no nariz ou que praticam o *piercing*. É como se seus corpos tivessem se libertado e pudessem se transformar numa obra de arte, numa arma ou numa mensagem política.<sup>103</sup>

A tatuagem é uma alteração voluntária no corpo, é uma diferenciação desejada. Através dela realiza-se uma nova cartografia do físico humano, através de marcas escolhidas, nas quais é notória uma carga de significação, que se lança sobre o corpo. Ao inserir o episódio da tatuagem, Cronenberg realiza a sua leitura do romance, evidenciando a questão do corpo alterado e salientando a questão da sua transformação intencional. A idéia da possibilidade de modificação do corpo tem estado muito presente na vida cotidiana, a presença cada vez mais intensa de modelagens corporais resultantes da cirurgia plástica, bem como de tatuagens e *piercings*, são provas inegáveis disso. Desta forma, o corpo funciona como um arquivo, no qual é registrada a história do indivíduo através de suas cicatrizes e mutilações, bem como de suas tatuagens e alterações auto-infligidas.

As tatuagens realizadas no filme são espécies de cicatrizes construídas, através das quais as personagens evocam o presságio de um acidente automobilístico. O episódio criado por Cronenberg reafirma a importância da cicatriz enquanto evidência do acidente, como memória palpável que se pode percorrer com dedos e lábios:

<sup>102</sup> BAUDRILLARD, Jean. “Crash”. In: \_\_\_\_\_. *Simulacros e simulações*, 1991.

<sup>103</sup> David Cronenberg, citado em: Isso é Cronenberg. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31/01/97.

The wound is both the boundary between life and death, but refuses to be the boundary, and allows life and death to communicate in an alarming space. The wound marks the spot where death nearly realised itself in an accident. But the wound is not just a premature memorial; it also and ferociously aims at pure libido and immortality – to be achieved through the intensification of sexual energy released by car accidents, into the unbound beyond.<sup>104</sup>

A centralização da descrição do corpo em função de suas cicatrizes, em seu aspecto grotesco e abjeto, reforça a diferença desse em relação ao cânone corporal clássico. Não interessa a maciez da pele, sua delicadeza, ou a uniformidade do corpo, mas, pelo contrário, é o detalhe rugoso, áspero e sobressalente que está no centro da descrição.

A cicatriz mais instigante em *Crash* é com certeza a de Gabrielle. No episódio de seu encontro sexual com James, a penetração não ocorre na vagina, mas sim em uma cicatriz (semelhante a uma vagina) na perna da jovem. Esse novo órgão sexual, nascido de um desastre automobilístico, responde ao clamor de Cronenberg:

Acho que atingimos um ponto crítico na história da sexualidade humana. Nós não precisamos mais manter relações sexuais para a procriação. Se quisermos, podemos nos livrar do sexo, sem que isso signifique a extinção da raça humana. (...) Nós também temos acessos a cirurgias plásticas para alterar – ou mudar – anatomicamente tanto a genitália masculina como a feminina. Se existem os mais variados tipos de operações sexuais, por que não ir mais longe no sentido da criação de novos órgãos sexuais que não resultem em gravidez? Esse momento de grande avanço tecnológico traz um novo entendimento sexual.<sup>105</sup>

O interessante a ser destacado é que essa cena tão cronenberguiana não é uma inserção do cineasta, mas já está presente no romance de Ballard:

Ao soltar a amarração da perna esquerda e passar os dedos pelo sulco profundo da fivela, senti a pele corrugada quente e sensível, mais excitante do que a membrana de uma vagina. Esse orifício depravado, a invaginação de um órgão sexual ainda nos estágios embrionários de sua evolução (...). Acariciei essa depressão em sua coxa, o sulco que passava sob o seio e a axila direita criado pelo colete espinhal, (...) ali estavam os moldes para novos órgãos genitais, as formas e possibilidades sexuais ainda a serem criadas (...). Meu primeiro orgasmo, dentro do ferimento profundo em sua coxa, esguichou o sêmen por esse canal, irrigando a vala corrugada. (BALLARD, *Crash*, p. 161-3)

Ambos os artistas compartilham o desejo de desvincular a sexualidade de padrões considerados normais, bem como dos órgãos sexuais e até mesmo do corpo.

A cicatriz representa então uma memória corporal da proximidade com a morte. O fascínio pela morte e pelas imagens que a evocam (os carros destruídos em desastres fatais, as vítimas dessas tragédias e principalmente suas cicatrizes) é um aspecto evidente em *Crash*:

<sup>104</sup> ADAMS, Parveen. Death drive. In: GRANT, Michael (editor). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Westport: Praeger Publishers, 2000, p. 108.

Os cabelos negros do antebraço pálido, o tecido cicatrizado nas articulações dos dedos anular e indicador, tudo era agora impregnado por beleza nova e agressiva. (...) Segurei o rosto dele entre as mãos, acariciando a suavidade de porcelana das faces, tocando com as pontas dos dedos as cicatrizes em torno da boca (...) horrenda criatura (...) tornada bela por suas cicatrizes e ferimentos. Passei a boca pelas cicatrizes em seus lábios. (BALLARD, *Crash*, p. 183)

Desta forma, o período de permanência de James no hospital, após a epifania do acidente, é descrito com total interesse e prazer (a descrição das dores, dos ferimentos, as equimoses). Como um ensaio da morte, um degustar do paladar mortuário. Durante esse período, James começa a experimentar o crescente impulso sexual deflagrado pelo ambiente hospitalar:

Eu pensara durante horas no morto, procurando visualizar os efeitos de sua morte em sua mulher e família. Pensara em seus últimos momentos de vida, milissegundos frenéticos de dor e violência, em que ele fora catapultado de um agradável interlúdio doméstico para uma concertina de morte metálica. Tais sentimentos existiam em meu relacionamento com o morto, na realidade dos ferimentos em meu peito, e na inesquecível colisão entre meu corpo e o interior do meu carro. (BALLARD, *Crash*, p. 35-6)

Vê-se aqui a relação de obsessão de James pelo homem que morrerá no capô de seu carro, e de como os ferimentos assumem o papel de representantes físicos de sua união com aquela morte. Seus pensamentos e curiosidade a respeito do momento quase instantâneo da morte, a intrínseca atração por ela, o desejo de compreendê-la, degustá-la. Seus ferimentos representam sua participação nela, como se a morte do outro fosse também um pouco sua, os últimos minutos divididos e fundidos entre eles.

O encantamento sensual pela imagem da morte, presente em *Crash*, remete aos textos fantásticos, que através de manifestações sobrenaturais (vampiros, mulheres moribundas, cadáveres sensuais) buscavam burlar o preconceito e o moralismo da época, tratando de maneira indireta assuntos sexuais tabus, como incesto, homossexualismo, sexo grupal e sadismo. O conto “A morte amorosa”, de Théophile Gautier, apresenta uma manifestação clássica disso, narrando a história do desejo do padre Romuald pela bela Clarimonde. Apesar de desejá-la desde seu primeiro encontro no dia de sua ordenação, é apenas ao encontrá-la morta que seu desejo inflama-se:

Não conseguia resistir; (...) o odor febril das rosas meio murchas subia-me ao cérebro (...) Pensamentos estranhos atravessaram-me o espírito (...) Cheio de dor, louco de alegria, tremendo de medo e prazer inclinei-me na sua direção, segurei uma ponta do sudário e ergui-o lentamente; (...) Era Clarimonde, (...) continuava encantadora e a morte parecia apenas mais

---

<sup>105</sup> David Cronenberg citado em: BERNARDEZ, Marcelo. Cronenberg une biotecnologia e realidade virtual. *O Estado de São Paulo*, São Paulo 13/07/199.

uma das suas graças. (...) A palidez febril de suas faces, o rosa menos vivo dos lábios, os longos cílios baixados e a sombra escura que se recortava nessa brancura davam-lhe uma expressão de castidade melancólica (...) não pude recuar-me a tristeza e suprema doçura de depositar um beijo nos lábios mortos.<sup>106</sup>

É muito bela a descrição feita por Romuald, narrador-personagem de seu encontro com a morta Clarimonde, a perturbação sensual experimentada, seu desejo pela defunta, que será justificado pelo poder sobrenatural da morta-viva. A partir do momento de seu encontro com ela, Romuald passa a ter duas vidas: a diurna e casta vida de religioso, e outra, noturna e voluptuosa vida ao lado de Clarimonde. Até Romuald descobrir que, para manter-se viva, ela nutre-se de seu sangue: “Uma gota, apenas uma gota vermelha, um rubi na ponta da minha agulha! Se você ainda me ama, não posso morrer... Ah! Pobre amor! Seu sangue, o seu belo sangue, tão vermelho, vou bebê-lo”.<sup>107</sup>

A relação entre a morte e o sangue é evidente e está ligada ao temor humano da perda desse líquido, de “ver a vida esvair-se” – referência comum à sua perda –, presente nos mitos vampirescos. O sangue, o leite materno e o esperma são os fluidos mais importantes do corpo humano. A eles estão ligadas as memórias ancestrais de vida e morte. Derramar sangue é uma imagem muito poderosa. O sangue é também um elemento de confluência entre os dois textos. O texto de Gautier apresenta sua relação direta com a vida de Clarimonde. É devido ao sangue de Romuald que ela se mantém viva. Ele, por sua vez, precisa perder parte dele para partilhar os prazeres com sua amada morta-viva. E é justamente o fato de vê-lo nos lábios da morta que se torna o estopim da destruição de Clarimonde. Em *Crash*, o sangue habita os corpos acidentados, banhando-os, mas na maioria das vezes esse temor pela sua perda será afastado através do catártico fluir proveniente do outro, a imagem dos corpos ensangüentados, e até mesmo a mistura de sangue e sêmen:

O sangue ainda marcava o capô, filetes de renda preta correndo para as palhetas dos limpadores de pára-brisa. Havia pingos mínimos espalhados sobre o volante. (...) O sangue derramado pela celulose amassada era um fluido mais potente do que o sêmen esfriando em meus testículos. (BALLARD, *Crash*, p. 64)

O humor vital circula pelo romance, como combustível do desejo, óleo das máquinas da morte: “Essa poça de sangue, com seus coágulos parecendo rubis líquidos, viscosos e discretos como tudo o que era produzido por Catherine, ainda contém para mim a essência do delírio erótico da batida de carro”. (BALLARD, *Crash*, p. 17)

<sup>106</sup> GAUTIER, Théophile. A morte amorosa. In: \_\_\_\_\_. *Clube dos haxixins*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 43-5.

<sup>107</sup> Id, *ibid.*, p. 61.

É interessante que, enquanto nos contos fantásticos a narração é feita, na maioria das vezes, pela ótica da vítima, por quem perde o sangue, em *Crash*, é James quem observa e descreve o fluir do sangue alheio. Ao contrário dos temidos mortos-vivos sugadores de sangue que não possuem voz para expressar sua perspectiva e seu prazer em sorver o líquido vital, James expõe seu fascínio pelo humor vermelho que abandona os corpos macerados, inclusive o seu. Isso significa a inversão total da perspectiva fantástica.

### 3.1.3.1 O corpo desumanizado

Em muitos momentos as imagens construídas por Ballard parecem despertar dos contos fantásticos, evocando as lembranças das estátuas animadas e dos autômatos.<sup>108</sup> A história da humanidade é permeada por inúmeras manifestações de estátuas animadas, por exemplo, utilizadas por sacerdotes como fonte de poder. Há relatos sobre alguns que se colocavam atrás da estátua de um deus e assumiam sua voz e sua presença, a fim de usufruir o poder que caberia à entidade divina. Ou estátuas articuladas através de engrenagens mecânicas que eram usadas pelos teurgos em sua comunicação com os deuses, ou utilizadas no teatro grego. Conforme Héctor Ciocchini, “La teurgia – magia mediante la cual el alma del mago se comunica directamente con la divinidad – y las invenciones mecánicas de la Antigüedad, parecen estar intimamente vinculadas”.<sup>109</sup> Ao final do século XVIII, as bonecas que andavam e falavam, acionadas por mecanismo similares ao relógio, fascinavam e inspiravam a imaginação das pessoas. A Mulher Musical e o Turco Enxadrista foram autômatos que ficaram muitos famosos nessa época, “os quais adicionaram os mistérios da raça e do sexo às seduções do mecanismo de relógio”.<sup>110</sup>

Essa manifestação da animação do inanimado, sem alma (do latim: *anima*), apresenta-se com frequência na literatura fantástica. Basta lembrar os autômatos de Hoffmann e de Ambrose Bierce, bem como as estátuas animadas ou os objetos que ganham vida. Muitas vezes, em *Crash*, evoca-se a memória direta dessas estátuas animadas e dos autômatos. Como, por exemplo, no episódio em que James e outras personagens observam um experimento de

<sup>108</sup> O termo autômato se aplica a uma série de objetos mecânicos que imitam os movimentos dos seres animados. Abrange ainda uma classe de dispositivos eletromecânicos – virtuais ou reais – que transformam a informação com base em instruções ou procedimentos predeterminados. Os autômatos podem ser divididos em dois grupos: os que auxiliam um objeto funcional e os que servem apenas para decoração e prazer. O tipo mais comum de objeto funcional que utiliza o autômato são os relógios, cujo mecanismo movimenta figuras diversas, humanas ou não. Os mais complicados são os andróides, autômatos com figura humana que são capazes de andar, tocar um instrumento musical, escrever ou desenhar.

<sup>109</sup> CIOCCHINI, Héctor. *Monstruos y Maravillas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1992, p. 119

testes de segurança automobilística. A atenção do narrador centraliza-se nos manequins, que representam os ocupantes do automóvel, uma “família”, e no *dummy* piloto da motocicleta, chamado Elvis:

O manequim, Elvis, projetou-se do assento, o corpo finalmente abençoado pela graciosidade da câmera lenta. Como o mais brilhante de todos os dublês, ele se ergueu sobre os pedais, braços e pernas estendidos. A cabeça subiu, o queixo projetado para a frente, numa pose de desdém quase aristocrático. A roda traseira da motocicleta elevou-se pelo ar, por trás dele, parecendo prestes a atingi-lo nas costas; mas o piloto, com extrema habilidade, tirou os pés dos pedais e inclinou seu corpo flutuante numa postura horizontal. (BALLARD, *Crash*, p. 117)

O narrador descreve a cena e o *dummy*. Durante essa descrição, os movimentos de Elvis parecem transformar-se em movimentos voluntários. Como se até ele próprio acreditasse nessa possível animação. Logo emergem da memória as misteriosas estátuas animadas, como “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée. O conto, narrado em primeira pessoa por um narrador-testemunha, relata a história de Alphonse, assassinado na noite de seu casamento em seu leito de núpcias, ao que tudo indica pela bela Vênus de cobre. No texto de Mérimée, assim como no de Ballard, a estátua é descrita como se tivesse vida:

Uma boa Virgem! Ah! isso não... Eu teria reconhecido, se fosse uma boa Virgem. É um ídolo, lhe digo: logo se vê pelo seu ar. Ela nos fita com seus grandes olhos brancos... Parece que está nos encarando. Agente até fica obrigado a baixar os olhos.(...) Mas, com tudo isso, não vou com a cara daquela mulher. Tem uma expressão de malvadeza... ela é má, mesmo.<sup>111</sup>

Ou ainda:

Era impossível contemplar coisa mais perfeita que o corpo daquela Vênus; nada mais suave; mais voluptuoso que seus contornos. (...) O que sobre tudo me impressionava era a verdade das formas, de modo que a gente as poderia crer moldadas da natureza. (...) quanto mais se contemplava aquela admirável estátua, mais se acentuava o penoso sentimento de que tão maravilhosa beleza se pudesse aliar à ausência de toda sensibilidade.<sup>112</sup>

Na descrição que os personagens fazem da Vênus, bem como nas descrições do manequim em *Crash*, parece reconhecer-se uma certa humanidade nos objetos inânimes. No texto de Mérimée, que pertence ao gênero fantástico, há a hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural. Como bom representante do gênero, a explicação tenderá para o sobrenatural, e as descrições “humanas” da estátua servem para, ao fim da narrativa, consolidarem mais a idéia sobrenatural de que a Vênus possui vida.

<sup>110</sup> PLANT, Sadie. *Mulher digital: o feminino e as novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Record: Rosa do Tempos, 1999, p. 83.

<sup>111</sup> MÉRIMÉE, Prosper. A Vênus de Ille. In: \_\_\_\_\_. *Cármen e outras novelas*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987, p. 69.

<sup>112</sup> Id., *ibid.*, p. 75.

A utilização das figuras de estilo, que tratam a estátua como se estivesse viva, no conto de Mérimée, é um dos pontos fundamentais da narrativa, uma vez que funcionam como indicativos dados ao leitor de que talvez a estátua realmente estivesse viva. A narrativa de Ballard apropria-se dessas imagens (repertórios) e as reconfigura. Dessa forma, a imagem da animação de corpos inanimados será também evocada pela inversão, que ocorre no romance de Ballard, ou seja, a transformação do animado em inane. Havendo, muitas vezes, a busca pelo estado inânime, não são poucas as situações nas quais o narrador descreve um ou outro dos personagens como objeto, retirando-lhe as características vivas. Novamente Ballard parodia o fantástico, invertendo-lhe o sentido: o ser vivo que se torna, aos olhos e sentidos do narrador-personagem, um objeto.: “O corpo de Catherine estendido ao meu lado na cama parecera tão inerte e desprovido de emoção quanto uma boneca inflável equipada com uma vagina de neopreme. (BALLARD, *Crash*, p. 48) Ou ainda: “Ela se vestiu, em movimentos bruscos, alisou a saia em torno dos quadris, como uma vitrinista de loja de departamentos puxando um traje num manequim”. (BALLARD, *Crash*, p. 111)

A memória das figuras dos autômatos e dos robôs está presente em *Crash* e pode ser destacada através da recordação, por exemplo, do conto clássico da ficção científica “El amo de Moxon”, de Ambrose Bierce. No conto de Bierce, a princípio o narrador não tem consciência de que aquele estranho ser por ele descrito seja uma máquina:

Aparentemente no tenía más de un metro y medio de estatura con proporciones que recordaban al gorila... ancho de hombros, grueso y corto cuello y una gran cabeza cuadrada con una maraña de pelo negro que coronaba un tez carmesí. Una túnica del mismo color, ligeramente sujeta a la cintura caía hasta el asiento aparentemente un cajón – sobre el cual se sentaba; no se le veían las piernas ni los pies. El brazo izquierdo parecía descansar sobre la falda; movía las piezas con la mano derecha, que parecía desproporcionadamente grande. (...) La respuesta, igualmente pronta en la iniciación, continuaba con un lento, uniforme, mecánico, pensé casi teatral movimiento del brazo. (...) !Entonces era una máquina... un jugador de ajedrez autómata!(...) Observé un encogimiento en los grandes hombros de la criatura, como se estuviera irritada: tan natural era – tan enteramente humano – que mi nueva visión del asunto me hizo sobresaltar. (...) Comecé a oír el débil zumbido o susurro que se hacía por momentos más fuerte e nítido. Parecía provenir del cuerpo del autómata, y era un inequívoco rumor de ruedas girando.(...) Vi las manos de la criatura cerrarse sobre su garganta, y sus manos aferradas a las muñecas metálicas.<sup>113</sup>

A imagem do autômato apresentada no conto de Bierce é, de certa forma, redescoberta na imagem de Gabrielle, criada por Ballard e posteriormente recriada por Cronenberg. Ela configura a máxima do híbrido homem-máquina, amálgama entre humano e inumano, nascido graças a um acidente de trânsito:

Tinha nas pernas vestígios do que pareciam ser cicatrizes feitas por bacilos de gás, com tênues depressões circulares nas rótulas. Notou que eu olhava para as cicatrizes, mas não fez qualquer menção a fechar as pernas. Havia uma bengala de metal cromado a seu lado no sofá. Quando ela se mexeu, percebi que a curva de cada pé era sustentada por um grampo de aço. Também deduzi, por sua postura rígida demais, que ela usava alguma espécie de colete. (BALLARD, *Crash*, p. 88)

Desta forma, percebe-se a confluência entre as narrativas através da recorrência do repertório, que, contudo, sofre constantes transformações durante esse processo. Toda a interferência implica em transformação, e é através desta que se configura a renovação do polissistema artístico. Ao apropriarem-se desse repertório, tanto Ballard quanto Cronenberg o reconfiguram, trazendo para narrativas de cunho realista um repertório que era relegado a gêneros periféricos.

Gabrielle, que tem o corpo reconstruído por artefatos metálicos como um *cyborg*, representa o casamento mais perfeito entre a tecnologia metálica e o corpo como resultado de um desastre automobilístico. Ao possuí-la, é como se James concretizasse o desejo arquetípico de possuir uma amante construída, ideal (sua própria Galatéia), autômata, realizada para o seu prazer pelo desastre automobilístico.

Os metais e a rigidez presentes no autômato de Bierce podem também ser encontrados em Gabrielle. Após um acidente automobilístico, ela tem o corpo modificado, transformando-se em um ser híbrido de metal e carne. O texto de Cronenberg, ao descrever Gabrielle – a presença da bengala de metal, a postura rígida do corpo, os passos duros, as pernas que parecem estar presas – recorda a imagem das estátuas animadas, dos autômatos e dos robôs que habitam o inconsciente coletivo. E a maneira como a jovem caminha, com passos pesados e metálicos, com as pernas rígidas devido aos reforços metálicos que as sustentam e apoiando-se à bengala, faz ressurgir de algum lugar perdido na memória a imagem dos robôs e dos autômatos. Contudo, ao contrário do ser metálico, ela pode fazer parte da vida cotidiana e seu corpo configura-se como um espaço de transgressão, rompendo com as regras imanescentes à sociedade de que o aceitável é o corpo normal perfeito, enquanto a deficiência representa a diferença que deve ser negada, e de preferência, nunca encarada. Talvez seja isso o que atemoriza tanto, reconhecer em Gabrielle uma possibilidade que a maioria das pessoas nega. Quando a arte rompe com esse limite social, ela instaura um certo incômodo.

No filme de Cronenberg, não apenas a personagem Gabrielle, mas igualmente Catherine evocam a imagem das autômatas sensuais. A memória de tais criaturas repercute ainda na maneira com que Cronenberg instaura o relacionamento entre as personagens que

---

<sup>113</sup> BIERCE, Ambrose. “El amo de Moxon”, in: SÁNCHEZ, Jorge. *El cuento de ciencia ficción del siglo XIX.*,





parecem agir como autômatos sexuais, programados para executar os atos de uma nova sexualidade. Mas é, com certeza, na impassível Catherine (como que incapaz de demonstrar sentimentos) em seus movimentos lentos e mecânicos, e ao mesmo tempo delicados e sensuais, que tal relação chega ao extremo. Catherine possui a essência dessas mulheres criadas a partir de mecanismo mecânicos, cujas expressões enigmáticas geradas da “imperfeição” dos equipamentos em reproduzir a expressão humana parecem conferir-lhes uma nuance erótico-sensual de mistério. O filme *Blade Runner: o caçador de andróides* (*Blade Runner*), de Ridley Scott – 1983, apresenta a máxima de tal representação, através da personagem Rachel, uma replicante que acredita ser humana. O comportamento de Rachel e o de Catherine em muito se aproximam, como se as duas ocupassem o mesmo espaço intervalar entre humanidade e tecnologia. Enquanto Rachel busca afirmar sua própria humanidade<sup>114</sup>, Catherine parece buscar abandonar a sua.

O cartaz de divulgação do filme de Cronenberg e também a capa do disco contendo sua trilha sonora apresentam a mesma imagem. Os rostos de James, Vaughan, Hellen e Gabrielle no topo, enquanto Catherine aparece na parte de baixo, de corpo inteiro e nua, tendo sobre si o círculo-mira do *crashtest*. Desta forma, pode-se imaginar Catherine como um simulador, o *dummy*. Ela, ao contrário dos outros, não sofre qualquer “acidente”, mas será inserida no grupo por seu marido. Assim como as marcas deixadas nos *dummies* após as colisões são analisadas pelos peritos, os hematomas no corpo de Catherine, resultado de sua relação sexual com Vaughan, são analisados e apreciados por James:

That night, James kneels over Catherine as she lies diagonally across the bed, her small feet resting on his pillow, one hand over her right breast. She watches him with a calm and affectionate gaze as he explores her body and bruises, feeling them gently with his fingers, lips and cheeks, tracing and interpreting the raw symbols that Vaughan's hands and mouth have left across her skin. (CRONENBERG. *Crash*, p. 51)

Catherine torna-se alvo, primeiro de Vaughan e depois, de James. Vaughan efetua uma perseguição anônima, colidindo seu carro contra o dela, estacionado no aeroporto. Ao mostrar os arranhões daí resultantes para James, este passa a mão sobre as ranhuras do automóvel como se acariciasse um corpo, como se analisasse uma cicatriz conhecida. As marcas deixadas no carro de Catherine, o amassado, os arranhões fazem com que James reconheça Vaughan como o autor do que chama de um galanteio:

---

<sup>114</sup> A história de andróides que almejam alcançar o estado de ser humano tem sido recorrente em várias narrativas. Bons exemplos disso são os recentes filmes *O robô bicentenário* e *I.A.: inteligência artificial*. Esse último apresenta uma espécie de releitura da clássica história infantil *Pinóquio*, em que o boneco de madeira, que ganha vida graças à magia, sonha tornar-se um menino de “verdade”.

He (James) kneels down to examine the assault on her car.  
 He feels the abrasions on the left-hand door and body panels, explores with his hand the deep trench that runs the full length of the car from the crushed tail-light to the front headlamp. The imprint of the other car's heavy front bumper is clearly marked on the rear wheel guard. James rises and takes Catherine's arm. He opens the passenger door for her.  
 JAMES: It's Vaughan. He's courting you. Let's go find him. (CRONENBERG, *Crash*, p. 58)

Ao volante de seu carro na auto-estrada, Catherine é perseguida por James, mas desta vez com sua consciência e cumplicidade. Catherine entrega-se à perseguição, a James, que a segue dentro do antigo carro de Vaughan. Ela retira seu cinto de segurança, espera pela colisão. Como um *dummy*, Catherine está sendo testada, a colisão entre ela e James é um teste e um encontro ao mesmo tempo. O simulacro e o real que se fundem em uma única e desejável pessoa.

Tanto em Rachel quanto em Catherine encontra-se a memória dessas autômatas sensuais que tão fascinadamente dominaram a mente humana. Um exemplo de tal fascínio pode ser encontrado na biografia de Charles Babbage,<sup>115</sup> que ainda criança fora levado pela mãe a uma exposição dos famosos autômatos fabricados por John Merlin. As figuras que mais lhe chamaram a atenção foram justamente as que representavam corpos femininos, em especial a figura de uma dançarina, que muitos anos depois ele viria a comprar e manter em exposição na sala de visitas de sua casa. A descrição que ele faz delas é instigante:

A primeira delas andava, ou melhor, deslizava, sobre um espaço de cerca de 1,20cm (...) virava-se e voltava para a posição inicial. Ela usava ocasionalmente uma ampulheta e fazia mesura com frequência, como se reconhecesse pessoas. Os movimentos dos membros eram extraordinariamente graciosos.<sup>116</sup>

Quanto à outra ele afirma: “Era uma *danseuse* admirável (...) assumia atitudes de maneira fascinante. Seus olhos transbordavam de imaginação e eram irresistíveis”.<sup>117</sup> Pode-se perceber a maneira como Babbage fica fascinado pelas criaturas, sucumbindo à magia dos movimentos aparentemente espontâneos realizados pelos autômatos.

A imagem do corpo híbrido, modificado, no qual apresenta-se a alteridade da prótese, representada pela personagem Gabrielle, corresponde à figura do *cyborg* protético<sup>118</sup>: “Os *cyborgs* protéticos simbolizam a simbiose entre o orgânico e o inorgânico”<sup>119</sup>. Estima-se que

<sup>115</sup> Charles Babbage tornou-se um engenheiro famoso pela criação do Engenho Diferencial, a máquina era capaz de fazer cálculos.

<sup>116</sup> Citado em: PLANT, op.cit, p. 82.

<sup>117</sup> Citado em: PLANT, op.cit., p. 82.

<sup>118</sup> Segundo o Webster's New Unabridged Dictionary pode-se definir o *cyborg* protético como “a person whose physiological functioning is aided by, or dependent on, a mechanical or electronic device”.

<sup>119</sup> In: LEMOS, André. *Cyborgs* protéticos e interpretativos.

os *cyborgs* protéticos correspondam a 10% da população norte-americana<sup>120</sup>, fato que faz do *cyborg* protético que aparece tanto no romance quanto no filme uma realidade contemporânea.

De forma similar, a imagem de Gabrielle dialoga também com as obras de artistas contemporâneos, como o australiano Stelarc, cujas *performances* abordam igualmente a questão da representação corporal, e de sua interação com a tecnologia.<sup>121</sup> Sterlac utiliza o próprio corpo como suporte. Ele leva ao extremo a fusão do corpo com a máquina (novas tecnologias), tentando estendê-lo através de ciber-mecanismo, com o qual busca redefinir o humano, reduzindo a oposição entre natural e artificial. “Seu corpo é o seu próprio simulacro”.<sup>122</sup> São igualmente marcantes as imagens da mutilação e da desfiguração acidental do corpo, que se manifestam na sociedade e que compõem o jogo da representação e da identificação corporal. Como se vê, há uma relação muito íntima entre o romance de Ballard e a obra de Sterlac. Em uma de suas mais famosas *performances*, *Escultura do Estômago*, o artista colocou a própria vida em risco:

The stomach sculpture is actually the most dangerous performance I've done. We had to be within 5 minutes of a hospital in case we ruptured any internal organs. To insert the sculpture, the stomach was first emptied by withholding food for about 8 hours. Then the closed capsule, with beeping sound and flashing light activated, was swallowed and guided down tethered to it's flexidrive cable attached to the control box outside the body. Once inserted into the stomach, we used an endoscope to inflate the stomach and suck out the excess body fluids. The sculpture was then arrayed with switches on the control box. We documented the whole performance using video endoscopy equipment. Even with a stomach pump, we still had a problem with excess saliva. We had to hastily remove all the probes on several occasions<sup>123</sup>

Em suas *performances* ele utiliza-se de diversas próteses, idealizadas por ele mesmo, que funcionam em perfeita sintonia com seu corpo.<sup>124</sup> Tais próteses ao serem ligadas ao corpo do artista respondem a todos os movimentos de seus músculos, sejam eles voluntários ou involuntários (o movimento de uma mão robotizada, por exemplo, é comandado pelos músculos de seu estômago e de suas pernas). Suas *performances* apresentam a ânsia pela

<sup>120</sup> II. Ibid.

<sup>121</sup> Para Stelarc "in this age of information overload, what is significant is no longer freedom of ideas but rather freedom of forms – freedom to modify, freedom to mutate your body. (...) the fundamental freedom to determine your own DNA destiny".

<sup>122</sup> LEMOS, op. cit.

<sup>123</sup> In: Atzori, P., Woolford, K. Extended-Body: Interview with Stelarc. 08/06/96. Disponível em: <<http://www.ctheory.com/A29-Extend-body.htm>>. 20/08/01.

<sup>124</sup> As criações de Sterlac assemelham-se por um caminho desconcertante aos “instrumentos para operar mulheres mutantes”, criados por Beverly no filme de Cronenberg *Gêmeos: mórbida semelhança*. Tais instrumentos, ao contrário dos tradicionalmente utilizados pela medicina, apresentam formas orgânicas, como se de alguma maneira buscassem a interação perfeita com os órgãos das mulheres, ou melhor, das mulheres mutantes.

modificação do corpo, na luta por uma nova representação corporal, já que a clássica é incapaz de suprir a angústia da realidade. Na essência da angústia e da força das *performances* de Stelarc encontra-se o mesmo desejo presente nas personagens de *Crash*, que imaginam presenciar a época da mudança. Em ambas as obras há a celebração de um tempo regido pela interferência tecnológica.

Confrontar tal relação não deveria ser tão desconcertante, já que o cotidiano é construído de constantes interações do ser humano com os aparelhos tecnológicos, Talvez a maior parte da vida das pessoas seja compartilhada com máquinas. Para Baudrillard, “o destino do corpo é tornar-se prótese”.<sup>125</sup> O que parece ser uma sentença absurda e hedionda tem sido plenamente declarado pela arte, que se nega a aceitar o corpo de forma clássica e perfeita. Na sociedade atual o corpo perfeito é o corpo no qual não há reconhecimento, já que a identidade dos indivíduos é confusa, híbrida e fragmentada. O espaço do corpo é o espaço da desconfiguração. A prótese enquanto extrema alteridade tem sido incorporada, cada vez mais, a várias produções artísticas.

Tal imagem é evocada também na poesia de Ferreira Gullar, em que o repertório, que é chocante em *Crash* (o corpo híbrido entre orgânico e inorgânico), transforma-se em imagem poética. O espaço do corpo é retomado por Gullar, que resgata a alteração e a mutilação, redimensionando seu espaço:

O corpo vem  
do metal da treva  
porejando luz na parte leprosa  
da figura  
onde falta um braço  
arrancado (sem nunca ter estado ali)  
com fúria  
deixando a chaga  
a arder  
fervente de ausência  
e junto ao resto  
de tal modo que  
o ilumina  
em laivos e lascas de luz  
as quais  
se vertem  
no pulsante cofre do púbis  
ela medita  
relâmpagos  
sobre despojos<sup>126</sup>

<sup>125</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*, p. 27.

<sup>126</sup> GULLAR, Ferreira. *Muitas Vozes*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1999, p. 88.

Há em Gullar, igualmente como em Ballard, a junção entre o humano e o inumano, o corpo que vem do “metal da treva”, um corpo que se origina do inorgânico e no qual se encontra o “pulsante cofre do púbis”. A memória que se articula em Ballard parece compartilhada com Gullar, mesmo que, e essa é a originalidade e o sabor da arte, as recriem de maneiras diversas. O espaço do corpo é infinitamente reconstruível e redimensionável.

No espetáculo teatral *Orestea: una Commedia Orgánica*<sup>127</sup>, releitura do texto de Ésquilo, uma prótese hidráulica é adaptada ao braço de Orestes, pouco antes da punhalada fatal em sua mãe, Clitemnestra. O movimento mecânico involuntário reafirma o poder das forças do destino que tornam o ato fatídico e inalterável. A representação corporal apresentada no espetáculo causou estranhamento em muitos espectadores, que se retiraram antes do final: Agamenon é representado por um jovem com síndrome de Down; há um coro formado por coelhos mecânicos e um esplendoroso Apolo privado de braços. Romeo Castellucci, um dos fundadores do grupo, define a presença dessa representação de Apolo como uma articulação de inter-relação entre a imagem cênica e as esculturas gregas. Contudo, a beleza da fragmentação do corpo presente nas esculturas gregas mutiladas pela ação do tempo só é reconhecida no final do século XVIII e no início do XIX. Até então as partes oriundas de diversas estátuas (cabeças, braços, mãos) eram reunidas por restauradores para compor um todo novo ou então eram esculpidas as partes que faltavam:

O fragmento descoberto passa a ser respeitado como portador de beleza e poesia nele próprio, e os procedimentos restauradores, do jeito que eram praticados, começavam a ser vistos como uma espécie de profanação ao espírito original que concebera a estátua.<sup>128</sup>

Esse novo paradigma para a apreciação da beleza nas esculturas, marcado por sua sobrevivência a eras sucessivas e pela falta do todo, se mantém até hoje. Como resultado disso, peritos e conservadores têm trabalhado nas “desrestaurações” de obras em vários museus pelo mundo, buscando restabelecer à obra sua essência através da conservação do núcleo original da estátua mais importante. Esse novo *status* adquirido pelo fragmento passa a ser incorporado à própria produção artística. Na obra de Rodin, por exemplo, encontra-se a fabricação de fragmentos, através dos quais o artista parece imitar a ação do tempo e do envelhecimento apresentada pelas esculturas mutiladas herdadas dos gregos e romanos.

A marca cênica de *Orestea* centra-se na configuração das personagens através do corpo dos atores, que, conforme os diretores, devem estar ligados ao estado de ânimo dos

<sup>127</sup> Apresentado no Porto Alegre em Cena de 1999 pelo grupo Societas Raffaello Sanzio.

<sup>128</sup> COLI, Jorge. O fascínio de Frankenstein. Caderno mais, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/06/2001.

personagens. Sendo assim, a escolha de uma atriz obesa para interpretar a personagem Cassandra, imagem que, em cena, evoca diretamente a obra do pintor Francis Bacon, busca corporificar o “peso” que paira sobre a personagem. Esse corpo que rompe com padrões sociais é responsável pela configuração da personagem. Um corpo mais forte que as palavras. A imagem de um corpo que agride, pois através dele constitui-se a representação das características mais marcantes e perturbadoras das personagens.

Contudo, nesse espetáculo parece haver a manifestação do verdadeiro teatro evocado por Artaud, uma vez que, para ele, “uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos”.<sup>129</sup> Com certeza, a peça do grupo italiano consegue perturbar os sentidos através da utilização de símbolos negados, que “explodem em imagens incríveis”,<sup>130</sup> quebrando a indiferença da platéia.

---

<sup>129</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.22.

<sup>130</sup> Id., *ibid.*, p.22.

#### 4. A RECORRÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO DO DESASTRE AUTOMOBILÍSTICO

Toda criação artística é permeada por memórias de outras obras de arte em um mosaico de informações que se entrelaçam através do processo criativo. Desta forma, tais processos de intertextualidade e interdisciplinaridade estão arraigados à natureza da criação artística. Sendo assim, ao buscar-se uma melhor compreensão da representação do desastre automobilístico em *Crash* devem ser levadas em consideração as recorrentes manifestações dessa representação em outras manifestações artísticas. Analisar-se-á então a maneira como o desastre automobilístico se configura enquanto repertório recorrente em várias obras. O *repertório*, conforme propõe Even-Zohar:

Designa el agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto. Estas reglas y materiales son así indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo. Cuanto mayor sea la comunidad que confecciona y usa ciertos productos, tanto mayor debe ser el acuerdo sobre semejante repertorio. Aunque los interlocutores (“emisor” o “receptor”) en una situación específica de intercambio (comunicación) no necesitan obligatoriamente un grado absolutamente idéntico de familiaridad con un repertorio específico, sin un mínimo de conocimiento compartido no habrá virtualmente intercambio. “Pre-conocimiento” y “acuerdo” son, pues, las nociones clave del concepto de “repertorio”.<sup>1</sup>

Partindo-se do pressuposto da existência de um mega-polissistema cultural, que corresponde às inter e intra-relações existentes entre os vários polissistemas que o compõem (literatura, artes visuais, música, cinema, teatro, dança...), não se poderia deixar de investigar o diálogo existente entre *Crash*, romance e filme, e outras manifestações artísticas em relação à representação do desastre automobilístico. Com esse intuito investigar-se-á a recorrência desse repertório nas artes visuais e no cinema.

É notório que a investigação das relações entre artes visuais e outras manifestações artísticas, principalmente a literatura, tem trazido importantes colaborações para o avanço da compreensão da produção artística e cultural. Ulrich Weisstein utiliza a expressão “iluminação mútua das artes”, referindo-se à maneira como as manifestações artísticas interagem: “the mutual illumination of the arts is, or might be, preoccupied with all manner of

---

<sup>1</sup> EVEN-ZOHAR, El sistema literario.



specific, tangible relations involving works of art executed in two or more artistic media”.<sup>2</sup> Weisstein descreve várias maneiras através das quais as relações entre literatura e artes visuais podem ocorrer, que são muito bem sintetizadas por Ubiratan Paiva de Oliveira:

Obras literárias que descrevem ou interpretam obras de arte; obras literárias que recriam ou literalmente constituem as coisas que elas delineiam; obras literárias cuja aparência externa depende parcial ou totalmente de elementos gráficos ou *design*; obras literárias de tal forma planejadas que estimulem o sentido visual do leitor; obras literárias que busquem reproduzir estilos de movimentos das artes visuais; obras literárias e manifestos ligados entre si através de manifestos e declarações programáticas que reflitam ponto de vista e propósitos comuns; obras literárias em cuja criação certas técnicas ou métodos das artes visuais foram empregados; obras literárias sobre arte e artistas, reais ou imaginários; obras literárias que, sem referir-se diretamente a obras arte ou artistas específicos, requeiram conhecimento histórico-artístico para uma interpretação totalmente adequada; obras literárias que compartilham temas com obras de arte visual; obras literárias que, conjuntamente com outras obras, literárias ou não, produzidas em uma determinada era ou civilização, apresentam características de um estilo comum; gêneros sinópticos ou simbióticos; sinestesia; ilustração de livros; pinturas, desenhos, etc. que lembrem antecedentes literários ou existam em um contexto literário sem serem exatamente ilustrações e, última forma listada, o talento múltiplo.<sup>3</sup>

A fim de analisar a relação existente entre *Crash* e as artes visuais em relação à maneira como compartilham um mesmo repertório (a representação do desastre automobilístico), serão destacados dois momentos específicos da produção artística, o Futurismo italiano e a Pop Arte. Nesses dois momentos da arte do século XX as representações do automóvel e do desastre automobilístico constituíram-se como elementos recorrentes na produção de seus artistas.

Para aprofundar um pouco mais essa análise dedicar-se-á também uma atenção específica ao polissistema cinematográfico, realizando uma aproximação comparatista entre *Crash* e outras obras cinematográficas nas quais o desastre automobilístico é também um repertório importante e definidor da narrativa.

A partir desse recorte que abrange as artes visuais e o cinema busca-se expandir as possibilidades de análise das relações existentes entre *Crash* e outras manifestações artísticas.

#### 4.1 O Futurismo Italiano

No centro do mundo tecnológico idolatrado pelo Futurismo encontra-se o automóvel. A velocidade descoberta ao volante e o poder de dominá-la redefinem a perspectiva humana.

---

<sup>2</sup> WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre Barricelli; GIBALDI, Joseph (eds.). *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982, p. 252

<sup>3</sup> OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. *Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre. Vol. 1, 1996, p. 108.

Criador do Futurismo, o poeta italiano Filippo Tomaso Marinetti (1876–1944) queria que as artes rompessem definitivamente com o passado e festejassem a velocidade e a energia mecânica. Através de seus manifestos ele apregoava a rejeição do passado e o interesse apaixonado pelo futuro. Os futuristas viviam os primeiros anos do século XX, uma época de idolatria ao moderno que eles próprios denominaram “modernolatria”:

O “momento futurista” foi a breve fase da utopia do modernismo inicial, quando os artistas se sentiram às vésperas de uma nova era, que seria mais excitante, mais promissora e mais inspiradora do que qualquer outra precedente.<sup>4</sup>

O ponto central da produção artística futurista era esse mundo moderno, todo feito de movimento, dinamismo, transparência e de uma luz radiante e colorida. Ao contrário da maioria dos movimentos artísticos modernos, o movimento futurista escolheu seu próprio nome (Marinetti hesitara entre dinamismo, eletricidade e futurismo). Contudo, o movimento acabou sendo apelidado pelos vorticistas<sup>5</sup> de “Automobilismo”.

É interessante destacar que o termo Futurismo engloba uma grande gama de elementos e sentidos. Ele pode evocar as imagens e temas da ficção científica, bem como a idéia de projetos tecnológicos e científicos que superam a tecnologia existente, referindo-se assim a avanços tecnológicos extraordinários. A idéia de um mundo futurista costuma também estar associada a uma nova concepção do corpo humano, como vê-se no caso da ficção científica. O termo Futurismo sugere ainda e obviamente a idéia de um segmento temporal dentro do esquema de passado, presente e futuro.

Considerado o mais radical dos movimentos de vanguarda do início do século XX, o Futurismo foi o primeiro movimento a dar expressão artística à intensa e tumultuada vida da nova paisagem urbana industrializada, que se concretizava na tecnologia, na velocidade e na violência urbana. Conforme conclama Marinetti: “Não há beleza, a não ser na luta. Nenhuma

---

<sup>4</sup>PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 80.

<sup>5</sup> O Vorticismo, nome dado ao movimento por Ezra Pound, nasceu como reação dos jovens artistas londrinos ao Futurismo. A Primeira Exposição Futurista em Londres ocorreu em 1912, deixando o público assombrado e até mesmo horrorizado com o que foi considerado como excesso das novas tendências da arte européia. A presença italiana em Londres foi divulgada através de vários e turbulentos eventos futuristas, com os quais Marinetti procurava angariar o apoio da vanguarda londrina, mas que apenas lhe renderam um sucesso limitado. Contudo sua presença em Londres, entre os anos 1912 e 1913, foi muito importante enquanto gerador de debates e de experimentação entre artistas e escritores. Sobre as diferenças entre o Futurismo e o Vorticismo escreveu Ezra Pound: “O futurismo descende do impressionismo. Na medida em que constitui um movimento artístico, ele é uma espécie de impressionismo acelerado. É uma arte de superfície, ou extensiva, em contraste com o vorticismo, que é intensivo.”

obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. (...) A arte, de fato, não pode ser mais que violência, crueldade e injustiça”.<sup>6</sup>

As teorias do Futurismo estão intrinsecamente ligadas às idéias de Henri Bergson, cujas teorias quanto à percepção do tempo tiveram grande repercussão no pensamento e na produção artística futurista. Se as artes eram até então divididas em artes de espaço (pintura, escultura) e de tempo (música, literatura, teatro), o Futurismo, a partir das premissas de Bergson, realiza uma grande renovação ao incorporar a noção de tempo em sua produção artística, produzindo a partir de uma preocupação espaço temporal. Desta forma, o futurismo inaugura uma nova tradição artística graças à qual tornaram-se possíveis manifestações como: as *performances*, as instalações e os *happenings*.

O movimento futurista originou-se a partir de uma idéia geral a respeito de uma concepção de civilização, não de um descontentamento objetivo com a tradição artística vigente e do desejo de criar uma nova linguagem, tanto que sua primeira manifestação se deu através das palavras (nos manifestos) e só posteriormente encontrou expressão nas manifestações artísticas visuais. A relevância do aspecto literário no futurismo, através de seus manifestos, resultou na renovação do *status* dos manifestos que passaram a ser vistos como uma forma de arte, um novo gênero literário. Até então tradicionalmente utilizados como instrumentos para declarações políticas<sup>7</sup>, os manifestos assumem o papel de instrumentos literários, quase poéticos.<sup>8</sup>

Em “Fundação e Manifesto do Futurismo”, de 1909, Marinetti inaugura uma nova estrutura na tradição dos manifestos através da transplantação do discurso poético para o político, o que ocorrerá depois também no dadaísmo e no surrealismo. A importância do manifesto futurista não está tanto na originalidade de suas idéias, mas sim na mudança radical de tom, na substituição do raciocínio lógico e conseqüente por uma rica e movimentada narrativa. Sua grande diferença em relação aos manifestos produzidos na época é que, ao

<sup>6</sup> MARINETTI, Filippo Tomaso. Fundação e manifesto do futurismo. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). *O Futurismo italiano: manifestos*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 34-6.

<sup>7</sup> O dicionário Oxford define manifesto como: Uma declaração ou proclamação pública, geralmente publicada com a sanção do príncipe ou Estado soberano, ou por um indivíduo ou grupos de indivíduos cujos atos são de importância pública, com o propósito de tornar conhecidas ações já realizadas e explicar as razões e motivos de ações vindouras (1647). Com a passagem do tempo o manifesto transformou-se em voz de todos que são contra. Essa transformação na essência do manifesto (principalmente a partir do Manifesto Comunista) acaba preparando a cena para o que Marinetti chamou de *arte di far manifesti*.

<sup>8</sup> Em “Manifesto Técnico da Literatura Futurista” Marinetti institui o que viria a ter uma grande repercussão na criação artística, a idéia das *palavras em liberdade*: “Nós entramos nos domínios sem fim de livre intuição. Após o verso livre, eis finalmente AS PALAVRAS EM LIBERDADE. (...) O gênio tem rajadas impetuosas e riachos lamacentos. Ele, às vezes, impõe lentidões analíticas explicativas. Ninguém pode renovar de repente a própria sensibilidade. (...) A arte é uma necessidade de destruir-se e de espalhar-se, grande regador de heroísmo que inunda o mundo.”

invés de iniciar com uma afirmação particular ou generalizada sobre as artes, ele começa com uma narrativa e só depois apresenta suas teses, no caso os onze dogmas futuristas:

Hávamos velado a noite inteira – meus amigos e eu – sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão perfurado, estreladas como nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico. (...) Mas, enquanto escutávamos o extenuado murmúrio de orações do velho canal e o estalar de ossos dos palácios moribundos sobre barbas de úmida verdura, nós escutamos, subitamente, rugir sob as janelas automóveis famélicos.<sup>9</sup>

Marinetti descreve uma noite em Milão, na qual ele e os amigos poetas planejam até o amanhecer o glorioso futuro, quando são então atraídos pelos sons tecnológicos da rua. As teses futuristas são apresentadas então primeiro através das ações na narrativa para só depois serem enumeradas. Na composição da narrativa Marinetti trabalha com a contraposição entre imagens de um passado desinteressante e falido (palácios moribundos) e o futuro tecnológico promissor e vigoroso (coração elétrico), cujo maior expoente é o automóvel. Aos seus olhos, os museus transformam-se em cemitérios:

Museus: cemitérios... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Que se vá lá em peregrinação, uma vez por ano, como se vai ao Cemitério no dia de finados... Passe. Que uma vez por ano se deponha uma homenagem de flores diante da Gioconda, concedo...<sup>10</sup>

A ânsia dos futuristas por rechaçar o passado é destacada no décimo item do manifesto: “Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza”.<sup>11</sup> O objetivo dos artistas futuristas era realizar a “Reconstrução Futurista do Universo”, conforme proclamam Balla e Depero, no título de seu manifesto, em 1915.

Com o lançamento de seu manifesto, Marinetti exortou os artistas de sua época à procura por uma nova arte, mobilizando assim vários pintores que reagiram positivamente a sua linguagem excitante. Entre os artistas que aderiram aos ideais futuristas estavam: Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla e Gino Severine:

O gesto, para nós, não será mais que um momento detido do *dinamismo universal*: será decididamente, a *sensação dinâmica* eternizada como tal. (...) Tudo se move, tudo corre, tudo se desenrola rápido. Uma figura não é mais estável diante de nós mas aparece e some incessantemente. Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, subseguindo-se como vibrações, no espaço que percorrem. Assim um cavalo em corrida não tem quatro patas: tem vinte e os seus movimentos são triangulares.

<sup>9</sup> MARINETTI, Fundação e manifesto do futurismo, p. 31.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 35.

<sup>11</sup> Id., *ibid.*, p. 34.

(...) As dezesseis pessoas que vocês têm em sua volta num bonde que corre são uma, dez, quatro, três; estão paradas e se movem; vão e vêm.<sup>12</sup>

Contudo, se os artistas clamavam pela representação artística da multiplicidade de sensações, não davam instruções específicas da maneira como isso deveria ser resolvido na tela. Mas destacavam como base fundamental a técnica do divisionismo cromático<sup>13</sup>, que trabalha com pequenos pontos, manchas e traços de pigmentos organizados com precisão, buscando emular a luz e a atmosfera naturais.

Foi através de uma viagem a Paris, realizada pelos artistas Boccioni, Russolo e Carrà, que aconteceu o primeiro contato dos futuristas com a produção artística cubista, ao serem apresentados por Severini aos mestres do Cubismo: Picasso e Braque. O contato com as obras desses artistas acabou gerando uma renovação na produção artística futurista. O Cubismo, bravamente introduzido pela revolucionária obra de Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger* (1906), alterou completamente as normas das artes visuais. Concentrando-se geralmente em temas tradicionais como retratos, naturezas mortas e paisagens, os cubistas buscavam analisar a forma e o espaço. Para isso, decompunham os objetos em uma matriz de fragmentos semitransparentes, que dificultava a distinção entre superfície e profundidade. Assim como o Futurismo, também o Cubismo trabalhava com a idéia da *simultaneidade*, através da justaposição, composição em uma mesma pintura de esquemas de perspectivas e pontos de vista radicalmente diferentes e descontínuos.<sup>14</sup> As construções luminosas e estáticas do Cubismo apresentaram aos futuristas a possibilidade de dar um rumo completamente novo a sua produção. A interpretação cubista de forma e de espaço, a transparência e a multiplicidade de pontos de vista, foram então adaptadas aos interesses ideológicos e imaginativos do Futurismo. Iniciou-se então uma nova fase, menos ligada aos temas novos e mais preocupada em complementar o divisionismo cromático com uma fragmentação formal de inspiração cubista.

Umberto Boccioni, um dos mais conceituados dentre os artistas futuristas, produziu, assim como Marinetti, um grande número de manifestos, todos diretamente ligados à essência da produção artística do movimento. Preocupava-se não apenas em elucidar a produção artística futurista, como também em situá-la em uma tradição artística. Em seu manifesto “O que nos separa do cubismo”, Boccioni elucida alguns pontos de distinção entre os dois

<sup>12</sup> BOCCIONI, Umberto; CARRÀ, Carlo; RUSSOLO, Luigi; BALLA, Giacomo; SEVERINI, Gino. A pintura futurista: manifesto técnico. In: BERNARDI, op. cit., p. 42.

<sup>13</sup> O divisionismo cromático foi desenvolvido a partir do neo-impressionismo francês um quarto de século antes do futurismo.

movimentos, partindo da contraposição entre o dinamismo futurista e a dissecação estática (dos objetos) do Cubismo. Da mesma forma, no manifesto “Porque não somos impressionistas”, ele aponta a diferença entre o futurismo e o impressionismo através de um esquema de evolução estética. Pode-se perceber nos dois manifestos de Boccioni uma espécie de angústia da influência.

Nas obras de Umberto Boccioni encontra-se “um mundo de fluxo, intuição e traços de memória bergsonianos”.<sup>15</sup> Em seu célebre tríptico *Estados mentais* (respectivamente *O Adeus, Os que partem, Os que ficam*), de 1911, Boccioni tenta exprimir sentimentos e sensações experimentados no decorrer do tempo, trabalhando para isso com os novos meios de expressão: as *linhas de força*, que visam atrair as percepções e reações emocionais do observador para o núcleo da pintura; a *simultaneidade*, que combina lembranças, impressões presentes e a antecipação de fatos futuros; e o *ambiente emocional*, no qual o artista, através da intuição, procura afinidades entre a cena exterior e a emoção interna. Reconhece-se nessa obra seu interesse pelas teorias de Bergson, pelo Cubismo e pela complexa experiência do indivíduo no mundo moderno.

Nos manifestos de Boccioni encontram-se as melhores explicações quanto aos anseios futuristas. A idéia de *simultaneidade* é um dos pontos fundamentais da produção futurista, que buscava representar a síntese entre o que se recorda e o que se vê, a mescla dos elementos recordados e vistos de um tema. Desta forma, as pinturas futuristas testaram e provaram a possibilidade de usar a arte como meio de captar aspectos, tanto visuais como não visuais, de um meio ambiente reconhecido como dinâmico e não como estático. Essa consciência simultânea concentra-se, pois, não só na confusão dos fatos do mundo exterior e no reino da memória pessoal como também no mundo invisível da experiência corporal.

A simultaneidade é para nós a exaltação lírica, a manifestação plástica de um novo absoluto: a velocidade; de um novo e maravilhoso espetáculo: a vida moderna; de uma nova febre: a descoberta científica... Simultaneidade é a condição em que aparecem os diversos elementos que constituem o *dinamismo*. É, portanto, o efeito daquela grande causa que é o *dinamismo universal*. É o expoente lírico da concepção moderna da vida, baseada na rapidez e contemporaneidade de conhecimentos e de comunicações... Como queremos que a emoção seja a lei suprema dos componentes arquitetônicos do quadro (objetos) assim também queremos que a interpretação do objeto seja um equilíbrio justo entre *sensação* (aparecimento) e *construção* (conhecimento).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> COTTINGTON, David. *Movimentos de Arte Moderna: Cubismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 52.

<sup>15</sup> HUMPHREYS, Richard. *Movimentos de Arte Moderna: Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000 p. 31.

<sup>16</sup> BOCCIONI, Umberto. A simultaneidade. In: BERNARDI, op. cit., p 173.

A representação da simultaneidade se refere às distorções espaciais e temporais, na possibilidade de representar estágios sucessivos do mesmo movimento em uma seqüência linear, como na emblemática obra de Giacomo Balla, *Dinamismo de um cão*. Em muitas obras futuristas, a descrição de um movimento específico converte a área do quadro numa seção





apenas do que deve parecer um movimento contínuo: a ação passa através da pintura e não possui centro.

Igualmente fundamental para a produção futurista é a noção de *dinamismo*, que acontece enquanto resultado da combinação entre o *movimento absoluto* e o *movimento relativo*. Como *movimento absoluto* deve-se entender as forças internas ao objeto, “o movimento que o objeto tem em si mesmo, esteja ele em repouso ou em movimento.” O *movimento relativo* corresponde ao deslocamento do objeto no espaço, “uma lei dinâmica centrada sobre o movimento do objeto.” O que os futuristas propõem é a concepção dos objetos em movimento, a partir da interação dessas duas formas.

Intrínseca às idéias propostas pelos futuristas de *dinamismo* e *simultaneidade* está a percepção de uma nova característica da vida moderna, a *velocidade*. A fascinante velocidade do automóvel, idolatrado deus tecnológico, proporcionou ao olho humano uma nova visão do mundo,<sup>17</sup> festejada pelos futuristas. Da mesma forma que a velocidade do trem já havia surtido grande influência sobre a perspectiva visual, obrigando o olho humano a fixar-se em um ponto distante e não próximo, fato que repercutira diretamente sobre a produção artística impressionista. A velocidade dá aos futuristas uma nova noção de tempo e de espaço. “O tempo e o espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente”.<sup>18</sup> A velocidade é transformadora, ela revela uma nova realidade. Conforme Boccioni:

Os trens, os automóveis, as bicicletas, os aviões revolveram a concepção contemplativa da paisagem. Pode-se dizer que na normalidade da velocidade com que vemos os aspectos naturais, o deter-se da observação prospectiva e anatômica da paisagem ou de qualquer outro elemento natural, agora já é contra a natureza.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Essa nova perspectiva visual inaugurada pelo automóvel foi igualmente fundamental na produção do artista norte-americano Edward Hopper. Ele e a esposa, também artista plástica, costumavam sair em viagem com seu automóvel e, do interior do veículo, onde tinham então uma nova visão do mundo, realizavam suas obras. A experiência da visão através do automóvel em movimento resultou na realização de obras alongadas horizontalmente que resgatavam a noção da expansão visual provocada pelo movimento do veículo. Em suas obras encontram-se ainda a representação direta de automóveis, bem como de sua mulher desenhando no interior de um deles e de elementos ligados aos mesmos, tais como postos de gasolina.

<sup>18</sup> MARINETTI, Fundação e manifesto do futurismo, p. 34.

<sup>19</sup> BOCCIONI, Umberto. Movimento Absoluto + Movimento Relativo = Dinamismo. In: BERNARDI, op. cit., p. 143.

Essa nova maneira de enxergar o mundo, inaugurada pela velocidade, repercute na compreensão de tempo e espaço, redimensionada a partir dela. Para Cronenberg, que declara seu fascínio pela velocidade, “ela é uma forma de realidade virtual. É um estado estranho que nos altera fisicamente, transportando-nos para um outro espaço, um outro tempo”.<sup>20</sup>

O fascínio por essa nova perspectiva visual inaugurada pela velocidade tecnológica repercute diretamente sobre os futuristas:

Imitemos o trem e o automóvel que impõem a tudo isto que existe ao longo da estrada correr com velocidade inversa ao seu inverso, e despertam em tudo isto que existe ao longo da estrada o espírito da contradição, isto é, a vida. A velocidade do trem obriga a paisagem atravessada a dividir-se em duas paisagens que puxam em sentido inverso à sua direção.<sup>21</sup>

Escrito ainda no período da Primeira Grande Guerra, o manifesto de Marinetti exalta a beleza da velocidade e conclama a nova religião-moral da velocidade, que “nasce neste ano futurista da nossa grande guerra libertadora”.<sup>22</sup> O poeta italiano invoca então a corrida em alta velocidade, como uma maneira de comunicar-se com a divindade em uma nova oração:

Santidade da roda e dos trilhos. (...) É necessário ajoelhar-se diante da velocidade em rotação de uma bússola giroscópica: 20.000 giros por minuto, máxima velocidade mecânica atingida pelo homem. (...) A embriaguez das grandes velocidades em automóvel não é mais que a alegria de sentir-se fundido com a única *divindade*.<sup>23</sup>

Marinetti enumera então os locais que são habitados pelo divino, entre os quais: os trens, as estações ferroviárias, as pontes, os túneis, os campos de batalha, os circuitos de automóveis. E evoca a divindade dos motores a explosão, dos pneumáticos de automóveis e da gasolina, “êxtase religioso que inspiram os cem cavalos”. E declara a alegria de passar da terceira para a quarta marcha, de apertar o acelerador, “pedal ressoante da velocidade musical”. A obsessão especial dos futuristas pelo automóvel pode ser justificada pelo fato de que nele o domínio da velocidade está ao alcance de qualquer um. Ao volante de sua máquina veloz o motorista possui poder absoluto. Para Ballard o automóvel e o ato de dirigir possuem uma agressividade imanente:

É sabido que o carro é um elemento agressivo. A fúria do dirigir... Isso ocorre principalmente com os jovens. Os homens ficam loucos quando uma mulher os ultrapassa. A competição é

<sup>20</sup> David Cronenberg citado em: Crash – estranhos prazeres (1996). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13/07/99.

<sup>21</sup> MARINETTI, Filippo Tomaso. A nova religião da velocidade. In: BERNARDI, op. cit., p 215.

<sup>22</sup> Id., *ibid.*, p 211. A devoção futurista de Marinetti pela guerra aparece já em seu primeiro manifesto: “Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo.” (MARINETTI, Fundação e manifesto do futurismo, p. 34.)

<sup>23</sup> MARINETTI, A nova religião da velocidade, p. 213.

excitante. Se um homem vê uma mulher andando pela rua é uma coisa, mas quando ele vê uma mulher numa Ferrari é outra. O desejo pelo carro se funde ao desejo pela mulher em algo poderoso, selvagem. Além disso, o ato de dirigir é marcante. A vida e a morte está em nosso controle, na ponta de nossos dedos.<sup>24</sup>

Tanto nos manifestos de Marinetti quanto no romance de Ballard, a velocidade está arraigada à idéia de agressividade e de vigor da ação do motorista ao controle do veículo:

Assim que deixamos o Laboratório, ele (Vaughan) recuperou toda a sua agressividade, como se seu apetite tivesse sido aguçado pelos carros que passavam. Conduziu o carro pesado pela estrada de acesso à via expressa, mantendo o pára-choque amassado a poucos metros de qualquer veículo menor até que este saísse da frente. (...) Estávamos nos aproximando de um trevo. Quase que pela primeira vez (...) Vaughan pisou no freio. (BALLARD, *Crash*, p. 120-1)

A observação do automóvel em alta velocidade foi fundamental para a concepção das teorias futuristas. Giacomo Balla foi um dos artistas que estudaram a velocidade do automóvel, descobrindo suas leis e linhas de força essenciais. A partir de uma grande quantidade de desenhos, ele produziu uma série de quadros, como por exemplo, *Velocidade abstrata: um automóvel passou*, 1913, parte de um tríptico que apresenta uma paisagem simplificada como pano de fundo de uma série de linhas de força róseas, vestígios dos gases do escapamento, sugerindo a perturbação atmosférica provocada pelo automóvel, agora ausente.

Conforme Marinetti, a velocidade pode ser de vários tipos: passiva ou ativa, que maneja (motorista) ou é manejada (automóvel), modeladora (que escreve, que esculpe) ou modelada (escrita, esculpida), configurada por diversas velocidades ou portadora de diversas velocidades. A velocidade humana, conforme o poeta, deve ser sempre uma velocidade portadora, ou seja, a união entre a velocidade do pensamento, velocidade do corpo, velocidade do pavimento que leva o corpo, velocidade do elemento que leva o corpo.

Quando da eclosão da Primeira Guerra Mundial, o termo futurista já se tornara de uso corriqueiro em toda a Europa e projetara raízes nos Estados Unidos, assim como no Brasil e no México. A ação de Marinetti, que se autodenominava “a cafeína da Europa”, propagou o Futurismo pelo continente através de “exposições, *performances*, eventos, panfletos, golpes publicitários e uma astuta manipulação da imprensa”.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> J. G. Ballard citado em: ITIBERÊ, Suzana Uchôa. Ballard faz parábola sobre o sexo mecânico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.

<sup>25</sup> HUMPHREYS, op. cit., p. 49.

Marinetti apresenta imagens e elementos que, sessenta anos antes do livro de Ballard e quase noventa antes do filme de Cronenberg, parecem antever a essência de *Crash*. O poeta conta como após horas de conversa com os amigos, ele e o grupo, exortados pelos sons dos “automóveis famélicos”, saem em uma odisséia automobilística pelas ruas da cidade em suas máquinas, cujos motores são como “feras bufantes”:

Aproximamo-nos das três feras bufantes, para apalpar amorosamente seus tórridos peitos. Eu estendi-me em meu carro, como um cadáver no leito, mas logo em seguida ressuscitei sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaçava meu estômago. A furiosa vassoura da loucura nos arrancou de nós mesmos e nos exortou pelas ruas, íngremes e profundas como leitos de torrentes. (...) Mas nós não tínhamos uma Amante ideal que erguesse até as nuvens sua sublime figura, nem uma rainha cruel a quem oferecer nossos cadáveres, contorcidos como anéis bizantinos!<sup>26</sup>

Ante a velocidade vertiginosa guiada pela “furiosa vassoura da loucura”, a certeza de um desastre automobilístico paira sobre a alma do poeta, que se lamenta por não ter uma amante ideal a quem dedicar seu corpo macerado pela tragédia. Mesmo a imagem de uma tragédia anunciada não o perturba, pelo contrário, é essa possibilidade que o incita a correr cada vez mais, como se ele e a morte se cortejassem, através da velocidade.

E nós corríamos (...) A morte, domesticada, ultrapassava-me em cada curva, para oferecer-me a pata com graça, e de vez em quando se estirava no chão, com um barulho de maxilares estridentes, enviando-me, em cada poça, olhares aveludados e acariciantes.<sup>27</sup>

Dirigindo e conclamando seus amigos a entregarem-se ao vento e ao Desconhecido, o poeta, em um ímpeto repentino, realiza uma manobra radical virando o carro e, assim como os “cães que querem morder o próprio rabo”,<sup>28</sup> vai de encontro a dois ciclistas que vêm em sua direção. Ele então atira-se de rodas para cima em um fosso. “Oh! fosso materno, quase cheio de água barrenta! Lindo fosso de oficina!”<sup>29</sup> O acidente injeta vigor novo ao poeta, que mesmo saindo de baixo do carro capotado, esfarrapado e malcheiroso, sente “o coração perpassado, deliciosamente, pelo ferro incandescente da alegria!”<sup>30</sup>

Com a ajuda de uma multidão de pescadores boquiabertos, o carro emerge lentamente do interior da fossa como um “grande tubarão encalhado”.<sup>31</sup> Aos que pensavam ter o dano

<sup>26</sup> MARINETTI, Fundação e manifesto do futurismo, p. 32.

<sup>27</sup> Id., *ibid.*, p. 32.

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p. 32.

<sup>29</sup> Id., *ibid.*, p. 33.

<sup>30</sup> Id., *ibid.*, p. 33.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p. 33.

sido irreparável, que tivesse morrido o “lindo tubarão”,<sup>32</sup> apenas uma carícia de Marinetti “bastou para reanimá-lo, e ei-lo ressuscitado, ei-lo correndo novamente, sobre suas poderosas nadadeiras!”:<sup>33</sup>

Então, com o rosto coberto da boa lama das oficinas, mistura de escória metálicas, de suores inúteis, de fuligens celestes – nós, contundidos e de braços enfaixados mas impávidos, ditamos nossas primeiras vontades a todos os homens vivos da terra.<sup>34</sup>

Após a vigorosa experiência futurista em que o automóvel mergulha na vala materna industrial, fazendo com que os seus ocupantes sejam cobertos pelos vitais fluidos tecnológicos, os poetas podem então propagar ao mundo seu manifesto. São então apresentados os onze itens que compõem o ideal futurista, dentre os quais dois estão diretamente relacionados à figura do automóvel:

4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia*.

5. Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja aste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito de sua obra.<sup>35</sup>

Os anseios de Marinetti fluem através das estradas velozes de um admirável mundo novo, seus manifestos antevêm a idéia do automóvel como um símbolo de liberdade pessoal, antecipando em décadas e de maneira extremada a sociedade resultante do crescimento da indústria automotiva. Ele apresenta uma paisagem fantástica recentemente descoberta pelos futuristas: “Aqui e ali uma lâmpada doente, atrás dos vidros de uma janela, nos ensina a desprezar a falaz matemática dos nossos olhos morredouros”.<sup>36</sup> No início do século XX, o automóvel é uma máquina poderosa: grande, pesado, rígido, quase indestrutível, ao seu volante os poucos e intrépidos pilotos sentiam-se na posição de Apolo, como se tivessem sob seu controle o carro do Sol.

O primeiro automóvel equipado com motor de combustão interna foi colocado na estrada em 1885 pelo alemão Karl Benz, que ficou então conhecido como sendo o “Pai do Automóvel”.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p. 33.

<sup>33</sup> Id., *ibid.*, p. 33.

<sup>34</sup> Id., *ibid.*, p. 33.

<sup>35</sup> Id., *ibid.*, p. 33-4.

<sup>36</sup> Id., *ibid.*, p. 32.

<sup>37</sup> O automóvel de Benz tinha dois lugares, três rodas e atingia a velocidade de 13Km/h.

No Brasil, o título de dono do primeiro automóvel é até hoje discutido. As aventuras de dois intrépidos motoristas e de suas máquinas maravilhosas marcaram sua entrada na vida dos brasileiros. A primeira aconteceu em 1893 e fez com que o povo da cidade de São Paulo parasse para ver o automóvel a vapor com suas rodas de borracha no qual desfilavam dois passageiros. O dono da máquina fascinante era Henrique Santos Dumont, tio do “Pai da Aviação”.

Mas, com certeza, é a segunda aventura a que resulta mais interessante. No Rio de Janeiro, em 1897, o jornalista José do Patrocínio, apaixonado pelas inovações da mecânica e da tecnologia, importa da França um automóvel,<sup>38</sup> com o qual mostrava-se radiante. Foi então por intermédio de um jornalista de parques recintos que a máquina de quatro rodas apareceu pela primeira vez no Rio de Janeiro. Mas, afinal, o que podem entender de máquinas os poetas? A prova fatal do veículo de Patrocínio foi a estréia de Olavo Bilac como motorista. Este último tentava aprender “a difícil arte de dirigir”, mas ao efetuar uma manobra imprevista, arremessou o carro contra uma árvore nos caminhos da Tijuca. O veículo ficou inutilizado numa valeta e não houve quem pudesse consertá-lo.<sup>39</sup> Patrocínio ficou desolado, enquanto Bilac se gabava de ser o precursor dos acidentes automobilísticos no Brasil.

Nos primeiros anos do século XX inicia-se a fabricação na Europa de carros de prestígio como os Renault, Peugeot, Fiat e Lancia e, nos Estados Unidos, surgem marcas como Cadillac e Chevrolet. É nos Estados Unidos que se dá o grande passo para a popularização do automóvel, sua indústria vindo a tornar-se uma das mais poderosas do mundo, em grande parte devido ao pioneirismo de Henry Ford, que em 1902 fundou sua companhia automotiva. O intuito de Ford era reduzir o preço do automóvel através da produção em série. Sua idéia era de que produzindo uma grande quantidade de carros de baixo preço e pouco luxo ele obteria mais lucros.<sup>40</sup> O avanço tecnológico da companhia permitiu a redução da carga horária dos funcionários e o aumento dos salários. Esse fato incrementou a popularidade de Henry Ford e contribuiu para fortalecer e estabelecer sua companhia como uma das maiores indústrias automobilísticas do mundo. Com o fim da Primeira Guerra Mundial e a reestruturação do mercado e dos preços, bem como com as mudanças de gosto dos usuários, houve uma ligeira queda na produção da Ford. Como

---

<sup>38</sup> Não foram encontradas referências quanto à marca do automóvel, mas sabe-se que era um veículo a vapor e deve ter sido importado entre 1895 ou 97.

<sup>39</sup> Até mais tarde, no início do Século XX, havia grande dificuldade em obter-se mecânico no Brasil. Alguns particulares e firmas vendedoras de carros faziam vir da Europa os especialistas.

<sup>40</sup> Em 1918, Henry Ford transferiu a presidência da companhia para seu filho Edsel e dedicou-se à implantação de uma nova empresa cujo objetivo era fabricar e comercializar veículos mais baratos. As técnicas de produção

resultado a empresa remarcou preços, reimplantou fábricas<sup>41</sup> e lançou modelos com novo *design* e cores exclusivas. Nas décadas de 1920 e 1930, ocorrem grandes progressos técnicos e são criados acessórios mecânicos que acabariam estabelecendo-se na estrutura básica dos automóveis.<sup>42</sup>

A ascensão do automóvel à categoria de símbolo do sucesso pessoal ocorre nos Estados Unidos na década de cinquenta. Comprar um carro torna-se um símbolo de prosperidade pessoal e da realização do sonho americano. O ato de escolher um automóvel – tipo, marca, cor, estilo – passa a representar uma ação de afirmação da individualidade:

In the 1950's Americans put 20 percent of their gross national product into cars, and they owned three out of every four cars in the world. And the finny dreamboats were the ideal. They were designed and marketed as fantasies: as works of art, in fact, in their own right. They were unveiled, like public sculptures, on rotating plinths, under spotlights. (...) The fifties car was a rocket, onto which a heavy layer of symbolism and body metaphors was packed. It had things ostentatiously both ways, as both womb and phallus. (...) Triumph, lust, aggression, and plenty of room for the whole family: siren song of imperial America. Nothing like them will ever be made again. They're the rolling baroque public sculpture of a culture that has gone forever.<sup>43</sup>

Em 1973, quando Ballard escreveu *Crash*, a figura do automóvel já se consolidara como símbolo de liberdade e poder. *Crash* representa um outro mundo, um outro tempo em que os sonhos de Marinetti se tornaram reais. O filme de Cronenberg, realizado em 1996, surge em uma época em que o automóvel é um forte elemento de *status* social, recebendo uma carga simbólica, transformando-se em símbolo do poder de consumo.

Apesar desse distanciamento temporal e das inúmeras transformações sócio-culturais que ocorreram, através das quais o automóvel mudou de posição dentro da vida humana, as três manifestações (o movimento futurista, o livro de Ballard e o filme de Cronenberg) possuem fortes pontos de confluência.

Assim como em *Crash*, Marinetti reconhece na partes do automóvel sua potencialidade pungente: “sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaça meu estômago”.

---

em série, iniciadas por Ford, foram adaptadas e utilizadas nos mais diversos setores da indústria e o tornaram admirado em todo o mundo pela contribuição que prestou à modernização das técnicas de produção.

<sup>41</sup> No dia 24 de abril de 1919 em Highland Park, com a presença de Henry Ford realiza-se a assembléia que aprova por unanimidade que a Ford Motor Company se estabeleça no Brasil para tratar e conduzir os seus negócios no país. Fica resolvido que a Companhia estabeleça e mantenha um escritório permanente em São Paulo e que se empregue no estabelecimento e manutenção deste escritório uma quantia de cerca de 25.000 dólares de seu ativo. Em 12 de maio de 1920, o presidente Eptácio Pessoa concede à Ford Motor Company autorização para estabelecer-se no Brasil. O famoso modelo T, popularmente conhecido como o “Fordeco de bigode”, entra no mercado brasileiro competindo a preços vantajosos com carros europeus e mesmo norte-americanos, de outras marcas.

<sup>42</sup> Servem de exemplo o freio hidráulico, utilizado pela primeira vez no modelo americano do Chrysler de seis cilindros; os amortecedores conjugados às molas; e o motor de partida autônomo, elétrico, acionado pela própria bateria, acabando com a perigosa manivela.

Os olhos de Ballard, bem como os do poeta, adivinham na mecânica do automóvel as ferramentas latentes da mutilação, realizando combinações imaginárias entre partes do automóvel e partes do corpo: “pulmões de homens idosos perfurados por maçanetas de porta, os peitos de jovens mulheres empalados em colunas de direção, os rostos de jovens bonitos retalhados pelos cromados do quebra-vento.” (BALLARD, *Crash*, p. 14)

A consciência que Marinetti e Ballard possuem quanto à dupla natureza dos artefatos presentes no automóvel, tanto inocentes partes do veículo como terríveis armas mutiladoras, não é compartilhada pela maioria das pessoas quando assumem a posição de motorista ou passageiro. Enquanto se dirige, ninguém imagina que o volante possa agir como uma guilhotina sobre seu ventre, ou ainda, que uma maçaneta possa perfurar-lhe o pulmão. Nos dois textos é a tensão constante criada pela consciência da possibilidade do acidente que excita e incita as personagens. A consciência quanto à natureza do automóvel que amassa, despedaça, destrói, atíça as chamas e de seu poder de quebrar os ossos, rasgar a pele em cicatrizes e fazer jorrar o sangue, é a principal essência de *Crash*.

Enquanto em *Crash*, a morte anunciada se concretiza através do suicídio de Vaughan, no manifesto de Marinetti ela paira no ar, sendo sentida e experimentada através da velocidade, mas nunca concretizada. A ânsia pela velocidade carrega a presença constante da morte que espreita a cada curva, a cada movimento, cada vez que o motorista acelera. A velocidade e o perigo são, para os futuristas, irmãos gêmeos inseparáveis. Em seu manifesto Marinetti dá ao leitor ou ouvinte<sup>44</sup> uma boa demonstração disso: “Correr, correr, correr, voar, voar. Perigo perigo perigo perigo perigo à direita à esquerda sob sobre dentro fora cheirar respirar beber a morte”.<sup>45</sup> Para a percepção da morte propiciada pela tecnologia, o poeta usa seus sentidos; olfato, tato, paladar, é através do corpo que ele experimenta as novas possibilidades e o perigo. Da mesma forma, em *Crash* o corpo é o meio através do qual se compreende a relação entre o homem e a máquina (*macchina*).

No manifesto de Marinetti, ao contrário de *Crash*, a representação do desastre automobilístico constrói-se mais a partir da noção da catástrofe do que do desastre real. O desastre leva ao alívio total da tensão e inflige uma nova energia e determinação criativa sobre Marinetti e seu grupo, que revigorados após o acidente ditam suas primeiras vontades a todos os homens vivos. A intensidade da capotagem do automóvel em alta velocidade, caindo

---

<sup>43</sup> HUGHES, Robert. *American Visions: The Epic History of Art in America*. New York: Alfred A. Knopf, 1997, p. 505.

<sup>44</sup> Os manifestos, além de publicados em revistas e jornais, eram também lidos em apresentações públicas, em palestras e *serata* (saraus) futuristas.

<sup>45</sup> MARINETTI, A nova religião-moral da velocidade, p. 215.



justamente no fosso de uma fábrica, representa a consolidação do imaginário do poeta, através da união entre a velocidade do automóvel e o mundo industrial. O poeta emerge debaixo do carro capotado, revigorado pelo sumo sorvido do fosso materno, pronto para gritar ao mundo as novas regras que lhe foram reveladas pelas divindades tecnológicas. Também no romance de Ballard o acidente é epifânico e traz às personagens uma nova compreensão do mundo. Enquanto o manifesto futurista clama pelo conhecimento de uma nova realidade que se anuncia graças aos avanços tecnológicos, em *Crash* o que está em jogo é o re-conhecimento do mundo, um novo olhar que surge da intensidade do acidente automobilístico:

Ao sair do hospital com Catherine, surpreendi-me ao constatar o quanto a imagem do carro mudara, a meus olhos, quase como se sua verdadeira natureza tivesse sido exposta por meu acidente. (BALLARD, *Crash*, p. 47)

Apesar do eloqüente clamor dos futuristas pela tecnologia moderna (aviões, automóveis, telefones), raramente eles retrataram o próprio futuro, à maneira como o fez, por exemplo, H. G. Wells. Da mesma forma, em *Crash* não há a representação de avanços tecnológicos, a idéia visionária no romance é o avanço em direção a uma nova compreensão da tecnologia, uma nova relação entre o ser humano e seus artefatos. É justamente no reconhecimento e no olhar que se volta sobre uma tecnologia cotidiana que as duas manifestações confluem. O Futurismo reconhece o despertar turbulento de um mundo moderno e tecnológico entregando-se à adoração das máquinas maravilhosas e de suas engrenagens. *Crash* surge em uma época em que todos já estão habituados a essa tecnologia cotidiana, em que os automóveis e os aviões se multiplicam. Contudo, no romance de Ballard há o renascer da devoção por essa tecnologia, a redescoberta desse fascínio tecnológico através de um novo olhar que admira a porção mais extrema da tecnologia, a capacidade máxima de sua violência e destruição. Do acidente de Marinetti seu automóvel renasce, com a mesma potência e vigor. Os desastres automobilísticos de Ballard são o reconhecimento da tecnologia do automóvel transformada por sua própria energia:

Três carros haviam colidido no centro de um cruzamento de alta velocidade. Os dois primeiros veículos – um carro esporte de fibra de vidro (...) e um cupê Mercedes prateado – haviam se chocado numa colisão de ângulo reto, arrebatando as rodas e destroçando os compartimentos do motor. O carro esporte de fibra de vidro (...) fora atingido na traseira por um sedã oficial, dirigido por uma motorista profissional. (...) Fragmentos de fibra de vidro despedaçada espalhavam-se por toda a carroceria amassada, como exercícios de estilo descartados no estúdio de um projetista. (BALLARD, *Crash*, p. 168)

Uma das principais características encontradas na pintura futurista é o esmorecimento dos limites entre os seres humanos e as formas inanimadas que os cercam, subordinando o ser humano às forças do ambiente. “O espaço psicológico se funde com o físico”.<sup>46</sup> Em *Crash*, a idéia do rompimento das barreiras entre o corpo humano e a estrutura inanimada do automóvel se constrói através da ação do desastre automobilístico. A relação entre corpo e tecnologia é um dos pontos fundamentais da produção cinematográfica de Cronenberg e em *Crash* ela é proclamada por Vaughan, que celebra a transformação do corpo graças à tecnologia moderna. Da mesma forma, há nas esculturas futuristas a tentativa de abolir os limites entre os objetos:

A escultura deve, portanto, fazer viver os objetos tornando sensível, sistemático seu prolongamento no espaço, uma vez que ninguém pode mais duvidar que um objeto acabe onde um outro comece, e não haja nenhum que circunde o nosso corpo: garrafa, automóvel, casa, árvore, estrada, que não talhe e não o seccione com um arabesco de curvas retas. (...) Uma escultura futurista terá em si os maravilhosos elementos matemáticos e geométricos que compõem os objetos de nosso tempo. E estes objetos não ficaram perto da estátua como atributos explicativos ou elementos decorativos destacados, mas, seguindo as leis de uma nova concepção de harmonia, serão introduzidos nas linhas musculares de um corpo. Assim a axila de um mecânico poderá sair da roda de uma máquina.<sup>47</sup>

Nas esculturas futuristas os objetos se amalgamam e não se pode mais definir o local em que um termina e outro começa. Em obras como: *Fusão de uma cabeça e uma janela* (1912), *Construção dinâmica de um galope: cavalo e casa* (1914), *Cavalo + Cavaleiro + Casa* (1914), Boccioni apresenta a construção de formas heterogêneas, cingindo os objetos em uma forma única, construída a partir da observação do movimento. A idéia da interpenetração dos objetos proposta pelo artista, “nossos corpos penetram o sofá sobre o qual sentamos e o sofá penetra nossos corpos,” tem sua justa articulação no romance de Ballard. Em *Crash* as personagens têm uma percepção aguçada quanto aos automóveis, reconhecendo as marcas deixadas pelo contato de outras pessoas, uma espécie de interpenetração que não é reconhecida pela maioria. Dessa forma, o que é apontado pelo escultor futurista é o fato de que se vive em um mundo no qual quase todas as coisas são modeladas seguindo as formas do corpo humano. O que Ballard evidencia, por sua vez, é o fato de que todos esses objetos, inclusive e principalmente o automóvel, carregam em si as marcas deixadas pelo Outro, alguém que ali esteve e tocou anteriormente:

Durante os dias seguintes aluguei uma série de carros da companhia que servia ao estúdio, escolhendo todas as variantes disponíveis de automóveis. (...) Apesar dos esforços para limpar

<sup>46</sup> HUMPHREYS, op. cit., p. 23.

<sup>47</sup> BOCCIONI, Umberto. A Escultura Futurista. In: BERNARDI, op. cit., p. 75.

aqueles carros, os resíduos de motoristas anteriores aderiam a seus interiores – as marcas de calcanhar nos tapetes de borracha por baixos dos pedais; (...) um complexo de arranhões, como a coreografia de uma luta frenética, que cobria um banco de vinil. (BALLARD, *Crash*, p. 55)

Nos manifestos de Marinetti, apesar de também existir a fusão entre sexualidade e tecnologia, como o demonstra seu vertiginoso e fálico passeio pelas ruas de Milão, ele não converge na mesma direção de *Crash*. Para os futuristas o impulso sexual violento, bem como as máquinas (força vital) do capitalismo, são forças históricas inquestionáveis. “Marinetti e os futuristas puseram em seu trabalho um senso de energia libidinosa que parecia dirigir-se às intrincadas mudanças tecnológicas e psicológicas”.<sup>48</sup>

Apesar de ser considerado um movimento machista, o Futurismo contou como a participação de mulheres. E é justamente no manifesto de uma mulher, Valentine de Saint-Point, “Manifesto Futurista da Luxúria”, de 1913, que as mais pungentes declarações em relação à sexualidade associada ao pensamento futurista podem ser encontradas:

A luxúria, concebida fora de todo conceito moral e como elemento essencial do dinamismo da vida, é uma força. (...) Tal como o orgulho, a luxúria é uma virtude que incita, uma fogueira à qual se alimentam as energias. (...) É NORMAL QUE OS VENCEDORES, SELECIONADOS PELA GUERRA, CHEGUEM ATÉ O ESTUPRO, NO PAÍS CONQUISTADO, PARA RECRIAR A VIDA. (...) A ARTE E A GUERRA SÃO AS GRANDES MANIFESTAÇÕES DA SENSUALIDADE; A LUXÚRIA É SUA FLOR. (...) A LUXÚRIA INCITA AS ENERGIAS E DESENCADEIA AS FORÇAS.<sup>49</sup>

Em seu manifesto a poetisa francesa concebe a luxúria como “motor principal” que move os homens, que os impele em suas ações e reações. E repete várias vezes a mesma sentença “a luxúria é uma força”. A força reconhecida na sexualidade, equiparada a de uma máquina, revela a maneira futurista de pensá-la como potência máxima do humano. A sexualidade conclamada pela poetisa, vigorosa e violenta, é o reflexo da energia tecnológica, que os futuristas reconheciam como motor da sociedade. Seu desejo é transpor para a sexualidade a potência das engrenagens e dos motores e liberar a luxúria dos “TRAPOS ROMÂNTICOS”, sem que a tecnologia apareça como um elemento interativo no ato sexual.

No romance de Ballard e no filme de Cronenberg a ligação entre sexualidade e tecnologia, mediada pelos desastres automobilísticos, é um ponto crucial. Conforme constata a personagem James: “Para Vaughan o desastre de carro e sua própria sexualidade haviam celebrado o casamento final” (BALLARD, *Crash*, p. 11). Em *Crash* a sexualidade esvaziada das personagens, antes do desastre automobilístico, ganha uma nova energia ao ser catalisada através da tecnologia do automóvel e da presença latente de um desastre intrínseca à sua

<sup>48</sup> HUMPHREYS, op. cit., p. 16.

<sup>49</sup> SAINT-POINT, Valentine de. Manifesto Futurista da Luxúria. In: BERNARDI, op. cit., p. 95.

natureza. No episódio da primeira relação sexual entre James e Helen, fica evidente a percepção por parte do primeiro da interação entre os corpos e a estrutura do automóvel em “junções insólitas” e a maneira como, para ele, as formas do veículo se integram ao ato sexual, não constituindo apenas um cenário:

Passei a mão pela curva externa da coxa de Helen, sentindo o zíper aberto de seu vestido. As pontadas dessas dores me lembravam as picadas do vidro do pára-brisa durante o desastre. (...) Ela falava agora para si mesma, balbuciando como alguma vítima demente de um acidente. (...) Enquanto pressionava a cabeça do pênis contra o colo do útero (...) corri os olhos ao redor. Aquele pequeno espaço estava atravancado com superfícies angulares de controles e partes arredondadas de corpos humanos se integrando em junções insólitas. Os volumes das coxas de Helen se comprimindo contra meus quadris, seu punho esquerdo enterrado em meu ombro, a boca agarrando a minha, a forma e a umidade do ânus acariciado por meu dedo anular, tudo isso associado ao inventário de uma tecnologia benevolente – os contornos dos mostradores, a carapaça saliente da coluna de direção, o punho de pistola extravagante de freio de mão. Tateei o vinil quente do assento ao meu lado, depois afaguei o corredor úmido do períneo de Helen. Os laminados plásticos ao meu redor tinham as mesmas tonalidades dos pêlos púbicos que se abriam no vestíbulo da vulva. O compartimento do carona nos envolvia como uma máquina gerando de nosso ato sexual um feto de sangue, sêmen e óleo de motor. (BALLARD, *Crash*, p. 76)

A percepção de James da inserção da tecnologia em sua sexualidade pode ser constatada inicialmente através das analogias em que ele aproxima as sensações experimentadas ao contato sexual com Helen às sensações de um acidente automobilístico, evocando, por exemplo, os estilhaços de vidros e a fala balbuciante de uma vítima. Outro ponto forte é o reconhecimento da combinação entre o espaço do automóvel e as formas humanas.

Erich Fromm analisa o aspecto necrófilo presente no movimento Futurista, partindo da premissa de que existe uma conexão entre o culto à técnica e a necrofilia. Essa conexão pode ser reconhecida em aspectos referentes ao cotidiano do homem industrial, que em detrimento do interesse pelas pessoas, pela natureza e pelas estruturas vivas, demonstra maior interesse pelos artefatos mecânicos, isentos de vida. De maneira geral o termo “necrofilia”<sup>50</sup> é associado apenas a duas espécies de manifestações: a necrofilia sexual, desejo de ter relações ou outra forma de contato de natureza sexual com cadáveres; e a necrofilia não sexual, o desejo de aproximar-se, manipular, examinar, observar e principalmente de desmembrar cadáveres. Em seu texto, Fromm busca investigar mais do que a idéia da perversão necrófila o *caráter* necrófilo. Esse traço de caráter não define porém que as pessoas sejam ou não necrófilas.<sup>51</sup> No sentido caracterológico, necrofilia pode ser descrita como:

<sup>50</sup> Fromm destaca que o vocábulo grego *nekros* significa “cadáver”, “corpo morto”, ou seja, não se refere à morte em si, mas aos mortos, ao corpo morto e ao corpo assassinado. (FROMM, op. cit., p. 435)

<sup>51</sup> Conforme Fromm, é justamente através do conflito entre as tendências necrófilas e biófilas, inerentes ao ser humano, que se concretiza o desenvolvimento produtivo do indivíduo. Reconhecem-se aqui as premissas

a apaixonante atração por tudo o que é morto, pútrido, doentio; é paixão de transformar o que é vivo em algo sem vida; de destruir pelo prazer de destruir; o interesse exclusivo em tudo o que seja puramente mecânico. É a paixão de despedaçar estruturas vivas.<sup>52</sup>

Fromm busca desvelar o caráter necrófilo da sociedade industrial e do novo homem que a constitui e que é influenciado por ela. Ao contrário do interesse por cadáveres e fezes, há o fascínio pelas máquinas limpas, brilhantes, pelas estruturas de alumínio e de vidro. Para ilustrar suas colocações Fromm destaca a estreita relação que muitos homens possuem com seus automóveis:

Por toda a parte do mundo industrializado há homens que sentem mais ternura pelos seus automóveis, e têm por eles maior interesse do que pelas suas esposas. Têm orgulho de seu automóvel; prezam-no; lavam-no (...) e, em alguns países, muitos lhes dão um apelido carinhoso,<sup>53</sup> observam-no permanentemente e mostram-se preocupados ao menor sinal de desarranjo. Certamente, um carro não é um objeto sexual – mas é um objeto de amor; a vida sem um carro parece a muitos mais intolerável do que a vida sem uma mulher. Esse apego não será estranho ou mesmo depravado?<sup>54</sup>

Fromm faz questão de deixar claro que não há no ato em si de dirigir um automóvel ou de valer-se de outras espécies de mecanismos tecnológicos uma manifestação de tendências necrófilas. Contudo, quando tais ações transformam-se em *substitutivos* do interesse pela vida e por suas funções, quando o interesse por artefatos substitui o interesse por seres vivos, há então a especificidade do caráter necrófilo. Segundo ele, é na combinação entre o culto à técnica e à destrutividade<sup>55</sup> que a característica necrófila torna-se mais evidente. E é justamente no Futurismo que ele reconhece a primeira grande expressão dessa combinação.

Conforme Fromm, no texto de Marinetti encontram-se os elementos fundamentais da necrofilia: “culto da velocidade e da máquina; a poesia como um meio de ataque; a glorificação da guerra; a destruição da cultura; o ódio às mulheres; as locomotivas e os aviões

---

freudianas relativas ao impulso de vida e de morte, pelas quais Fromm muito interessou-se. (FROMM, Erich, op. cit., p. 486)

<sup>52</sup> H. von Hentig, 1964. Citado em: FROMM, op.cit., p. 443.

<sup>53</sup> Um exemplo extremado da relação entre o homem e o carro pode ser encontrado no filme *Christine: o carro assassino*, adaptação do romance homônimo de Stephen King. Christine, nome com o qual é batizado o automóvel pelo jovem que o compra e restaura, elimina, como se fora uma amante ciumenta, todos aqueles que se interpõem ao seu relacionamento com o jovem.

<sup>54</sup> FROMM, op. cit., p. 457.

<sup>55</sup> Alguns anos após o lançamento do primeiro manifesto futurista, como uma resposta ao clamor dos artistas italianos, há a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Contudo, é durante a Segunda Guerra que a fusão entre técnica e destrutividade alcançam seu apogeu: os ataques aéreos que culminaram com os bombardeios a Hiroxima e Nagasaki representam o ponto máximo da união entre tecnologia e destruição. É interessante destacar que Ballard, em *O Império do Sol*, faz uma descrição fascinada da guerra, bem como da destruição causada pelos ataques aéreos e, em um dos episódios finais, o pequeno Jim avista ao longe a explosão da bomba atômica. Conforme Fromm, “a destruição da guerra aérea moderna segue o princípio da produção técnica

como forças vitais”.<sup>56</sup> Em sua incursão ao Futurismo, Fromm concentra-se nos dois manifestos fundadores de Marinetti e se preocupa em contrapor à imagem de revolucionário do futurista (que, juntamente com Apollinaire e Picasso, foi uma das forças mais importantes da arte moderna) a maneira como suas teorias o aproximaram de Mussolini e mais ainda de Hitler.<sup>57</sup>

Da mesma forma que nos manifestos de Marinetti, há também em *Crash* características necrófilas. Não devem ser ressaltadas tais características como pejorativas, mas sim como elementos reconhecíveis igualmente em todos os indivíduos e que em *Crash* se manifestam de forma hiperbolizada. A afirmação de Fromm de que “o automóvel não é um objeto sexual – mas é um objeto de amor” parece vir de encontro à essência de *Crash*, que justamente inverte tal colocação.

Em *Crash* o automóvel funciona como mediador da energia sexual de seus ocupantes. É desejado justamente a partir da relação que possui com o ser humano: Vaughan deseja dirigir automóveis envolvidos em desastres automobilísticos, buscando claramente resgatar a presença das pessoas mortas nas tragédias. O carro é objeto de desejo sexual a partir de sua relação com o humano, enquanto memória de um acidente automobilístico ou como uma projeção dessa possibilidade. Como se percebe no passeio de Gabrielle com seu corpo mutilado por entre “veículos imaculados” em uma exposição de automóveis, a maneira como “roçava os quadris feridos nos carros (...) pareciam irradiar um chamado para aquelas máquinas imaculadas” (BALLARD, *Crash*, p. 159), como se lhes adivinhasse a possibilidade de um desastre automobilístico.

O acidente inaugura uma nova percepção para James, o *design* do carro assume, como resultado dessa nova consciência, desse novo olhar, uma natureza erótica. Suas linhas e formas ressaltam a conotação sexual presente na relação entre o homem e o automóvel; cada movimento do contato humano com a estrutura inanimada da máquina (que é feita para ser agradável ao contato e para moldar-se aos ocupantes e suas necessidades), transforma-se numa experiência erótica e sensual:

Em minha imaginação, pressionei sua vulva úmida contra cada mostrador e instrumento, esmaguei seus seios gentilmente contra as colunas da porta, movimenteí seu ânus numa longa cobertura de vinil do banco, ajeitei suas mãos pequenas nos mostradores e peitoris da janela. A

---

moderna, em que tanto o trabalhador como o engenheiro ficam completamente alienados do produto de seu trabalho.” (FROMM, op. cit., p. 462)

<sup>56</sup> FROMM, op. cit., p. 460.

<sup>57</sup> Id., *ibid.*, p.460. Para Fromm a essência da postura de Marinetti, “essa mistura de profissão de fé, retórica de espírito revolucionário, de culto à técnica e dos desejos de destruição” é precisamente o que caracteriza o nazismo.

junção de suas membranas mucosas com o veículo, meu corpo de metal... (BALLARD, *Crash*, p. 105)

Os acidentes automobilísticos, ao integrarem o carro ao homem em uma união entre as ferragens e o corpo, no moldar-se da carne à intervenção da tecnologia do automóvel, maximizam a relação erótica da máquina com o homem:

Sentado ali, naquela cabine deformada, cheia de poeira, os tapetes úmidos, tentei me visualizar no momento da colisão, o colapso do relacionamento técnico entre meu corpo, as suposições superficiais, e a estrutura de engenharia que o sustentava. (...) Ao contemplar aquele pequeno museu de excitação e possibilidades, compreendi que a cabine amassada do meu carro, como algum veículo insólito modificado para um aleijado, era o módulo perfeito para todas as futuras experiências da minha vida. (BALLARD, *Crash*, p. 65)

Como se vê, o automóvel não funciona como substituto de um parceiro sexual, mas transforma a maneira pela qual se dá o ato sexual, instaurando uma nova relação entre o automóvel e o ser humano. Desta forma, o carro representa um objeto de interação sexual entre as personagens. *Crash* representa a esperança de hibridização entre o ser humano e o automóvel na busca por uma nova forma de realização sexual.

## 4.2 A Pop Arte

A Pop Arte não deve ser vista como um estilo de produção artística, mas sim como uma denominação que busca re-agrupar fenômenos artísticos intimamente ligados ao espírito de uma época. Ao contrário do Futurismo, os artistas da Pop Arte nunca lançaram manifestos de grupo e nem possuíam um programa comum. Manifestação essencialmente ocidental, nascida no contexto de uma sociedade industrial, capitalista e tecnológica, a Pop Arte retrata o cotidiano e induz à reflexão a respeito das transformações sociais. Conforme afirma Roy Lichtenstein: “Afuera está el mundo, está allí. El arte Pop tiene la mirada a ese mundo”.<sup>58</sup> Através de um estilo figurativo e realista os artistas se voltam para os “mitos do cotidiano” nascidos no âmago de uma cultura consumista e alicerçados pelos meios de comunicação.

A idéia trazida pelo termo “popular” pode dar a impressão de que os artistas Pop não estivessem preocupados com uma tradição artística, opondo-se à arte moderna ou ao modernismo anterior, contudo, pelo contrário, eles possuem uma forte consciência de seus antecessores históricos. Os artistas da Pop Arte buscaram muitas de suas idéias e atitudes nos movimentos artísticos de vanguarda do começo do século XX. Como, por exemplo, do

<sup>58</sup> WILSON, Simon. *El Arte Pop*. Barcelona: Editora Labor, 1983, p. 4.

Cubismo, uma vez que a apropriação de materiais impressos utilizada pela Pop Arte pode ser remontada às suas colagens, “composições de materiais bidimensionais colados numa superfície plana”,<sup>59</sup> bem como ao seu interesse por materiais impressos: cartazes, letreiros e jornais. Da mesma forma, a postura iconoclasta e irreverente do dadaísmo de aceitar na instância da arte quase todo tipo de manifestação, certamente abriu caminhos para o desenvolvimento da Pop Arte. O próprio Futurismo, anteriormente referido, lançou também elementos que acabaram repercutindo sobre ela. O fascínio pela velocidade e pela tecnologia, configurado na paixão pelo automóvel dos artistas italianos, está diretamente ligado à maneira como muitos dos artistas pop tiveram na propaganda de automóvel (peças publicitárias, anúncios de revista e jornais) um de seus temas mais importantes e recorrentes.

As manifestações da Pop Arte, concentrando-se nos Estados Unidos e na Inglaterra, ou mais precisamente, em Nova Iorque e Londres, voltam seu olhar para a realidade dessas grandes metrópoles, para o consumismo desenfreado que as alimenta e para os ícones da cultura Pop que as dominam. Desta forma, eles contemplam em suas obras aspectos que até então pareciam impossíveis de expressar na arte:

Revistas de *comics* y de fotografías; anuncios publicitarios de toda especie; el mundo del espectáculo popular, incluyendo: películas de Hollywood, música Pop, parques de diversiones, radio, televisión y periódicos sensacionalistas; artículos durables de consumo, en especial neveras y automóviles; autopistas y estaciones de servicio; alimentos, en especial *hot-dogs*, helados y pasteles; y por último, pero no menos importante, dinero.<sup>60</sup>

O automóvel, emblema da sociedade de consumo, assim como os elementos a ele associados (estradas, postos de gasolina e placas de trânsito), são temas recorrentes que permeiam a produção da Pop Arte:

A celebração da posse do automóvel como um rito de passagem masculino era um tema comum no *continuum* belas-artes-arte popular. (...) Nas letras da música pop e do rock do pós-guerra, dirigir um carro era com frequência igualado a iniciação e proeza sexual. (...) A sedução da estrada livre, da aventura e dos novos começos, ou pelo menos da mobilidade – seja física, seja econômica – ligava a fascinação pop por carros à promessa de conforto e ao sonho norte-americano de renascimento econômico.<sup>61</sup>

Artistas pop como Richard Hamilton e James Rosenquist “não tardaram em reconhecer o apelo erótico do automóvel”.<sup>62</sup> Hamilton, nas obras *Homenagem à Chrysler Corporation* (1957) e *Ela está numa situação de opulência* (1957), por exemplo, trabalha com

<sup>59</sup> McCARTHY, David. *Movimentos de arte moderna: Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 16.

<sup>60</sup> WILSON, op. cit., p. 5.

<sup>61</sup> McCARTHY, op. cit., p. 32.



a associação entre o automóvel e as formas femininas, buscando gerar o feminino na figura desse veículo. A obra de Rosenquist, *Eu te amo com meu Ford* (1961), alude à imagem corriqueira e consagrada de que os norte-americanos fazem amor no interior de seus automóveis. Além disso, o título da obra sugere ainda a idéia de fazer sexo *com* o veículo.

Se a imagem do automóvel polido e limpo dos anúncios publicitários fascinava os artistas pop, também seu inverso, representado pelo desastre automobilístico, negação máxima do encanto de dirigir em uma auto-estrada, serviu de tema para a produção Pop. Com certeza, o caso mais emblemático é a série *Morte na América* (*Death and Disaster*), de Andy Warhol (1928–1987). Em suas obras o artista, ao rerepresentar fotografias de acidentes automobilísticos, devolve à sociedade um pouco daquilo que ela produz: desastres. Desta forma, o artista apresenta a face negativa da euforia tecnológica da sociedade em que vive. Contrapondo a angústia da catástrofe à crença no desenvolvimento tecnológico, ele faz com que o espectador adquira consciência de sua vulnerabilidade. Partindo de imagens reais, tais como fotografias jornalísticas divulgadas na imprensa, ele cria a série *Morte na América*, composta entre outras pelas obras: *Acidente de automóvel na cor branca, 19 vezes* (*White Car Crash 19 Times*), *Carro branco em chamas III* (*White Burning Car III*), *Acidente de automóvel na cor laranja, 10 vezes* (*Orange Car Crash 10 Times*), *Carro verde em chamas I* (*Green Burning Car I*), *Desastre de ambulância* (*Ambulance Disaster*), *Desastre de sábado* (*Saturday Disaster*).

Ao apropriar-se dessas imagens o artista questiona a ação da imprensa, que as veicula constantemente. O espectador das obras de Warhol é confrontado com sua própria indiferença, readquirindo a consciência frente à imagem da tragédia automobilística, que perdeu sua força e reconhecimento visual ao ser constantemente exposta. Ao retirar a fotografia jornalística de seu contexto habitual e submetê-la a um processo artístico, o artista instiga à reflexão.

Ao trabalhar com a serigrafia, técnica de reprodução mecânica e impessoal, Warhol questiona os limites entre produção e reprodução, entre a imagem, a representação e o objeto representado. Utilizando um processo que clama pela homogeneidade e igualdade entre as cópias realizadas, o artista faz questão de criar séries de quadros que se distinguem um dos outros, muitas vezes através de pequenas nuances. Para tanto, ele realizava impressões irregulares e desvios de ajustamento, algumas vezes sobrepondo o motivo e a sua variante, deslocando-os ligeiramente, ora de maneira regular, ora em uma disposição aparentemente

---

<sup>62</sup> Id, *ibid.*, p.32.





arbitrária. A cor funciona também como um diferencial, Warhol realiza a partir do mesmo peneiro<sup>63</sup> várias reproduções coloridas de maneira diferente ou, ao não limpá-los, deixa que a sobreposição das tintas faça com que um motivo se sobressaia a outro semelhante. Sua maneira transgressora de utilizar a técnica da serigrafia, compondo imagens de textura suja, diverge da idéia perfeccionista arraigada a esse tipo de imagem mediática. Ao sujar essas imagens, ao confundir seus limites, o artista abre fronteiras de passagem entre a reprodução mecânica e a criação. Desta forma, “suas pinturas conservam uma ‘aura’, uma qualidade de exclusividade que a fotografia, que pode ser reproduzida inúmeras vezes, nunca possuirá”.<sup>64</sup>

Apropriando-se das imagens de fotografias, que reproduz em suas obras, o artista lhes concede um novo *status*, uma nova aura. Em cada obra tem-se a repetição de um único motivo fotográfico, dividindo a superfície do quadro em várias áreas de imagem ou contrapondo-as a um grande espaço monocromático. Através da repetição, a obra expande e redimensiona a tragédia automobilística registrada nas fotografias. O acidente não está mais contido e congelado no instante fotográfico que o registra e rerepresenta. Realizando em algumas de suas obras a sobreposição das imagens fotográficas, Warhol faz com que a imagem avance sobre si mesma, rompendo o limite do espaço fotográfico e criando uma circularidade através da qual o acidente perpetua-se. A utilização da repetição não é apenas uma característica da série *Morte na América (Death and Disaster)*, mas um traço marcante em toda a sua obra, como observa Werner Spies: “o essencial é a procura de uma transgressão daquilo que nos assalta, materialmente ilimitado e opressivo por força de repetição”.<sup>65</sup> A importância da repetição é ressaltada no título de alguns de seus quadros, nos quais refere-se ao número de reproduções que os compõem, fato que produz o efeito de fazer com que o acidente registrado nas fotografias seja multiplicado.

O díptico *Acidente de automóvel na cor laranja, 10 vezes (Orange Car Crash 10 Times)* – 1963 – é composto por dois painéis fixos nos quais há o predomínio da cor laranja. No primeiro painel existem dez reproduções serigráficas da mesma fotografia que se concentram em uma de suas extremidades e estão dispostas de forma simétrica, formando duas colunas paralelas de cinco reproduções, sendo que uma das margens coincide com a própria margem do painel. As imagens são impressas sobre o fundo laranja através do processo serigráfico utilizando apenas uma cor (magenta). Contudo, cada uma das reproduções diferencia-se das demais graças a *falhas* propositais no processo que originam

<sup>63</sup> Espécie de matriz (com minúsculas perfurações) utilizada para realizar as serigrafias.

<sup>64</sup> HEARTNEY, Eleanor. *Movimentos da arte moderna: pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 35.

<sup>65</sup> In: HONNEF, Klaus. *Andy Warhol: a comercialização da arte*. Benedikt Taschen, 1992, p. 61.

distinções de intensidade de tinta em cada uma delas. Da mesma forma, pode-se perceber o rompimento do limite da imagem fotográfica através da tinta que espalha-se para fora da impressão. O segundo painel contrapõe ao primeiro um espaço monocromático laranja. A contraposição entre os painéis é um dos aspectos a serem destacados nesta obra, uma vez que cria a tensão entre os dois espaços: um, repleto de imagens, e outro, monocromático.

Em *Carro verde em chamas I (Green Burning Car I)* – 1963 – tem-se a reprodução de uma mesma fotografia sobre um fundo monocromático verde. As reproduções ocupam quase todo o espaço do painel. A foto apresenta a cena de um desastre de trânsito, o automóvel capotado ainda fumegante. Seu ocupante, morto, projetado para fora do veículo, está pendurado em um poste de iluminação. Neste quadro não é possível definir exatamente o número de reproduções fotográficas que o compõem, chegando mesmo a haver a sobreposição de imagens. A imagem das reproduções fica confusa, indistinta, fazendo com que a imagem original perca seus contornos e receba novos limites através da sobreposição. Em uma leitura vertical (de cima para baixo), fica evidente que o número de reproduções vai aumentando e que as imagens vão concentrando-se através da sobreposição, criando um efeito de intensificação. Contudo, um detalhe da fotografia sobressai-se com mais clareza, o corpo da vítima preso a um poste de iluminação.

A mesma fotografia serve como tema para o quadro *Carro branco em chamas III (White Burning Car III)* – 1963. Obra em branco e preto composta por três reproduções da fotografia em sentido longitudinal. O que estava um pouco indistinto em *Carro verde em chamas I* fica muito visível nesta obra: o carro capotado completamente destruído e ainda fumegante, a fumaça densa que ocupa grande parte do espaço da foto e o corpo do homem preso ao poste de iluminação.

Em *Acidente de automóvel na cor branca, 19 vezes (White Car Crash 19 Times)* – 1963 – as dezenove reproduções estão dispostas de maneira a ocupar quase todo o espaço da tela, à exceção do espaço branco que margeia as reproduções. Nesta obra existe igualmente a sobreposição de imagens, porém sem comprometer a distinção das reproduções, o que permite identificar as dezenove vezes a que o título se refere. Porém a “sujeira” das reproduções compromete a compreensão da imagem. O que se consegue definir é que a fotografia apresenta um automóvel destruído.

Nas duas obras (*Carro verde em chamas I* e *Acidente de automóvel na cor branca, 19 vezes*) pode-se perceber que as primeiras reproduções, as que estão na parte superior das telas são mais fracas e falhadas, enquanto na parte inferior tornam-se mais escuras e mais









compactas. Um dos fatores que geram este diferencial é a sobreposição das imagens que vai tornando-se mais freqüente, progressivamente, de cima para baixo. Normalmente nas primeiras reproduções, na parte superior, não ocorre a sobreposição, o que permite ao espectador uma leitura mais clara da imagem. Esta clareza será perdida gradativamente à medida que as sobreposições e as camadas de tinta tornam-se mais intensas. Na parte inferior da tela tem-se então uma imagem mais difusa e mais escura, em que as reproduções estão mais confusas. A composição das obras de Warhol reconstrói a intensidade dos desastres automobilísticos, a perfeição do automóvel abruptamente transformada em ferragens distorcidas nas quais as formas perdem a definição.

Este efeito crescente de intensificação realizado com a sobreposição das imagens não ocorre em *Acidente de automóvel na cor verde (Green Car Crash)* – 1962. Nessa obra, constituída completamente através da sobreposição de imagens, é quase impossível descrever a fotografia tema. A imagem construída através das sobreposições, que trazem à lembrança as pinturas do movimento Futurista, compõe uma idéia de movimento, de velocidade.

A circularidade criada através da repetição das imagens perpetua o desastre automobilístico, expandindo a ação da cena, que o próprio ato fotográfico já havia congelado. O que a foto registrou não foi o acidente, mas sim o resultado do desastre, o efeito de sua força e violência. Nestas fotografias, nos automóveis destruídos e nos mortos que elas registram, o momento do acidente configura-se como memória, como constante lembrança de um instante que mesmo não conhecido é nelas reconhecido. As várias reproduções aludem também aos fotogramas cinematográficos, à maneira como é quase impossível notar-se as diferenças existentes entre cada um deles, uma vez que cada segundo de projeção comporta em si vinte e quatro quadros, todos diferentes entre si, aspecto que torna possível a enganadora sensação de movimento criada pela sétima arte.

A série de Warhol culmina com as obras *Desastre de sábado (Saturday Disaster)* e *Desastre de ambulância (Ambulance Disaster)*, ambas de 1964. *Desastre de sábado* é composto a partir da fotografia que apresenta os corpos de dois homens ainda entre as ferragens de um automóvel, enquanto algumas pessoas observam e analisam a cena. Em *Desastre de ambulância*, o tema é a fotografia de uma ambulância acidentada da qual um corpo pende através da janela. Nas duas obras o artista trabalha com a reprodução das fotografias em preto e branco, aproximando-se assim da representação original, ou seja, das fotografias a partir das quais as duas obras são compostas. Em ambos os painéis o espaço é dividido ao meio, apresentando duas reproduções de uma mesma fotografia. O sentido longitudinal das obras reforça ainda mais a sua identificação com os quadros de um filme,





reforçando a idéia de movimento já manifestada nas outras obras, de que *Carro branco em chamas III* representa um bom exemplo.

Nas obras em preto e branco há uma maior clareza e definição das imagens em contraposição às obras em que a saturação da cor as distancia de suas imagens originais. A presença da cor, inserida ao reproduzir as fotografias sobre um fundo monocromático, reforça a intervenção do artista. As obras em preto e branco, por outro lado, aproximando-se mais de seu referente fotográfico e dissimulando a ação do artista, permitem ao espectador uma maior empatia com a cena reproduzida. A forte veracidade das obras obriga o espectador a confrontar o valor real das imagens. Em sua série Warhol não fornece *glamour* algum às mortes em desastres automobilísticos, sendo justamente graças ao anonimato das vítimas e ao grotesco corriqueiro de suas mortes que se consolida a força dessas obras.

Os imensos painéis de Warhol compõem a paisagem que as personagens de Ballard e de Cronenberg percorrem como sonâmbulos. Ao selecionar as fotografias jornalísticas das tragédias automobilísticas como tema de suas obras, Warhol revela o forte apelo estético dessas imagens. Através de sua ação ele insere estas fotografias em um contexto artístico. Deve-se ressaltar que o interesse do artista recai sobre o poder da imagem, da fotografia. Em *Crash*, principalmente através da personagem Vaughan, o que é destacado é o poder estético do acidente em si, o qual a fotografia registra como uma manifestação artística. No filme, a posição de Vaughan fica explícita no episódio em que ele chega, juntamente com James e Catherine, ao local de um acidente múltiplo. James está ao volante, ao seu lado estão Vaughan e Catherine. Ao aproximarem-se do local Vaughan pega a câmera, coloca-se em pé sobre o banco e pede a James que vá mais devagar. Fascinado pela visão da tragédia, ele define a cena como uma obra de arte. Nos dois casos há o reconhecimento do intenso apelo estético do acidente. Warhol trabalha a partir de uma imagem mediática (fotografia) apropriando-se do acidente de maneira indireta. Como na maioria das obras Pop, nas quais muito pouco do que chega até nós é em primeira mão, produto da observação direta do próprio artista, Warhol apropria-se de imagens que já foram processadas. Para Vaughan interessa a observação direta, o acidente enquanto presença física, que as fotografias servem para registrar, assim como em outras manifestações artísticas (*happenings, performances, body art*). Mas com certeza as fotografias que ele tira poderiam muito bem ser utilizadas por Andy Warhol na composição de seus quadros.

Além do olhar que dedicam à presença do desastre automobilístico no imaginário coletivo, as obras de Warhol e de Ballard têm outro forte ponto de confluência, a preocupação de expor a influência das celebridades na construção de uma identidade sócio-cultural.





Na série *Golden Shoes*, Andy Warhol faz sua primeira incursão no universo das celebridades, apresentando desenhos de sapatos de perfil com colagens de folhas de ouro, os quais são identificados com celebridades, entre as quais, James Dean. Mas é com sua famosa série de retratos, criados a partir de fotografias de celebridades veiculadas pela imprensa, que o artista consegue chamar a atenção para o culto das *stars* e o que isto significa na sociedade. Os ídolos (estrelas de cinema e outras celebridades) representam, através de suas fisionomias artificiais e de sua perfeição calculada, uma compensação às frustrações e ao anonimato das pessoas comuns. Edgar Morin descreve detalhadamente a natureza da *star*:

A estrela é feita de uma matéria mista de vida e de sonho. Encarna-se nos arquétipos do universo romanesco. Mas os heróis de romance, hectoplásmicos e inconscientes, encarnam-se a si próprios no arquétipo da estrela. Modelo e modelada, exterior e interior ao filme, determinando-o mas determinada por ele, personalidade sincrética em que se não pode distinguir a pessoa real, a pessoa fabricada pela fábrica dos sonhos e a pessoa inventada pelo espectador, potência mítica tornada potência real, (...) a estrela é bem da mesma natureza dúplice dos heróis das mitologias, mortais aspirantes à imortalidade, pretendentes à divindade, (...) meio-humanos meio-deuses.<sup>66</sup>

Em suas obras Warhol eterniza justamente a imagem propagada e vendida pela imprensa, a beleza e a juventude divulgadas incansavelmente nas fotografias de jornais e de revistas. Porém, sob as máscaras que apresentam extroversão, felicidade, realização profissional e pessoal, encontra-se na verdade a fragilidade e a vulnerabilidade frente aos acontecimentos cotidianos. O sorriso ingenuamente sensual de Marilyn em nada aponta para seu suicídio; o olhar desconcertante de Elizabeth Taylor esconde suas constantes depressões; a beleza e o vigor de Elvis de forma alguma deixam vislumbrar sua solidão. Nos retratos que Warhol faz não lhe interessa revelar aspectos pessoais das celebridades, seu tema é a imagem que se fez deles.

Apenas alguns dias após a morte de Marilyn Monroe, Andy Warhol escolheu uma fotografia muito popular da atriz e a partir dela realizou a série *Marilyns*, composta entre outros pelos quadros: *Mariyin*, *As duas Marilyn* (*The Two Marilyn*), *As vinte e cinco Marilyn* (*The Twenty-five Marilyn*), *Os lábios de Marilyn Monroe* (*Marilyn Monroe's Lips*). A série inaugurou um estilo que Warhol retomaria em vários retratos semelhantes. A série dos múltiplos retratos de Marilyn, que apresenta ao espectador a imagem de uma morta, foi inserida pelo artista na exposição composta por outros trabalhos sobre a morte, contendo imagens de catástrofes aéreas, desastres de automóveis, envenenamentos e de uma cadeira elétrica.

---

<sup>66</sup> MORIN, op. cit, p. 77.







Mesmo que a figura de Marilyn não seja evocada no filme, o culto póstumo a sua imagem está muito próximo à essência de *Crash*. Conforme aponta Cronenberg ao falar sobre o episódio em que James vai ao depósito da polícia requerer o Lincoln em que Vaughan morrera: “Taking the car in that scene is exactly like claiming Marilyn Monroe’s body”.<sup>67</sup> O acidente fatal realiza a comunhão final entre o automóvel e o corpo de Vaughan e, desta maneira, resgatar este automóvel é como resgatar seu corpo. A relação referida por Cronenberg diz respeito ao fato de que, após o anúncio da morte da atriz, seu corpo não foi imediatamente reclamado, o corpo mais desejado da humanidade jazia em um necrotério e ninguém o reivindicava. A ação de James torna-se então um paralelo ficcional em que a ambigüidade entre desejo e morte é naturalmente resolvida.

É interessante destacar a maneira como as duas séries de quadros de Andy Warhol – a dos desastres automobilísticos e a dos retratos – que trabalham a princípio com temas completamente contraditórios, terminam voltando-se sobre uma mesma discussão. Enquanto na série de retratos o artista trabalha com a imagem de celebridades, na série dos desastres ele trabalha com fotografias de acidentes de pessoas anônimas, que atingem seus poucos minutos de fama através da morte trágica.

No romance de Ballard a figura de Marilyn é evocada através dos devaneios de Vaughan:

Vaughan me reinquiria sobre as maneiras como Marilyn Monroe ou Lee Harvey Oswald provavelmente teriam intercurso em seus carros, Armstrong, Warhol, Raquel Welch...

– ...Monroe se masturbando... ou Oswald... com a mão esquerda ou a direita... o quê você acha? E que tipos de painéis? O orgasmo seria alcançado mais depressa com mostradores salientes ou recuados? A cor do vinil e do vidro do pára-brisa também são fatores importantes. Garbo e Dietrich, há espaço para uma visão gerontológica. O envolvimento especial de pelo menos dois Kennedys com o automóvel... (BALLARD, *Crash*, p. 167)

A imagem de Marilyn, contraposta à de Lee Harvey Oswald, surge como um desdobramento do fascínio de Vaughan pelo assassinato de John Kennedy, que para ele representa o início do que ele chama o “projeto”. Ao assassinar o presidente, Oswald se iguala em fama a Marilyn, nivelados pela posteridade, vinda de onde vier, do crime ou do cinema. A obra de Ballard novamente conflui com a de Warhol. Lembre-se, por exemplo, o controverso painel criado por Warhol: *Thirteen Most Wanted Men* – 1964, em que o artista utiliza antigas fotografias de treze criminosos retiradas de mandados de captura do FBI. Ou ainda, a série de retratos com fotografias tiradas quando da entrada dos criminosos na prisão, nas quais ele apresenta o prisioneiro de frente e de perfil. Através de seus retratos Warhol, assim como

<sup>67</sup> RODLEY, op. cit., p. 200.

Ballard, iguala celebridades e criminosos, sem qualquer julgamento moral. Quando Ballard insere Warhol na lista das celebridades com as quais Vaughan devaneia, os quadros do artista são evocados mesmos que indiretamente e configuram-se como intertexto do romance. O que é reforçado através do confronto de seu nome com os de outras celebridades, muitas das quais eternizadas em seus trabalhos.

Nos retratos de Jackie Kennedy, realizados por Andy Warhol após o assassinato de John F. Kennedy, existe, assim como nos retratos de Marilyn, a evocação de um morto, com a diferença de estar neles representada através da ausência. Uma das fotografias utilizadas para compor esses quadros era extremamente divulgada e conhecida, apresentando a imagem dramática de Jackie no funeral do marido. Quando se olha para esses retratos de Jackie o assassinato de seu marido surge como intertexto. Desta forma, também a morte do presidente revela-se como um dos temas da produção de Warhol. Como foi visto anteriormente, o assassinato de Kennedy representa para Ballard um marco da cultura ocidental.

Ao realizar estes retratos o artista ressalta o aspecto dicotômico da imagem das celebridades criada pelos meios de comunicação que as elevam ao *status* de entidades intocáveis, semideuses perfeitos, mas que ao mesmo tempo as transformam em mercadorias. O caráter de mercadoria das estrelas de cinema é destacado por Edgar Morin:

A vida privada-pública das estrelas é sempre dotada duma eficácia comercial, isto é, publicitária. Acrescente-se que a estrela não é apenas sujeito, mas também objecto da publicidade: ela apresenta perfumes sabonetes, cigarros, etc. multiplicando assim a sua utilidade comercial. A estrela é uma mercadoria total: não há centímetro de seu corpo, uma fibra da sua alma ou uma recordação da sua vida que não possa ser lançado no mercado. (...) A estrela tem todas as virtudes do produto de série adotado no mercado mundial. (...) A difusão maciça é assegurada pelos maiores multiplicadores do mundo moderno: a imprensa, o rádio e o filme, evidentemente.<sup>68</sup>

Ao utilizar-se de várias reproduções de uma mesma fotografia para compor os retratos, Warhol revela o forte apelo que as celebridades possuem enquanto objetos de consumo. O desejo de consumir é a maior característica da sociedade, segundo Andy Warhol: “Comprar é mais americano que pensar e eu sou mais americano que ninguém”.<sup>69</sup> Mas o que está por trás de tudo isto? Talvez o irônico comentário de Taylor Mead para Andy Warhol seja revelador: “Tu és o Voltaire da América. Tu dás à América exatamente aquilo que ela merece – uma lata de sopa na parede”.<sup>70</sup> O próprio processo de produção em série de suas obras coloca em questão a imagem da mercadoria de consumo de massa, essência da Pop Arte. E para reforçar

<sup>68</sup> MORIN, op. cit., pp. 80-81.

<sup>69</sup> HONNEF, op. cit., p. 54.

<sup>70</sup> Id, ibid., p. 33.

essa idéia não se pode deixar de apontar o nome de seu famoso atelier: *Factory*, que em inglês significa “fábrica”. O atelier de Warhol não era apenas uma base de trabalho, mas também uma oficina de promoção de sua imagem, introduzindo uma nova forma de atuação que chocou o mundo das artes.

Em alguns dos retratos que realizou (como nos de Marilyn e de Elizabeth Taylor) ele ressalta os lábios e os olhos das atrizes com cores fortes e exageradas. O modelo fotográfico impresso em preto e branco sobre a tela recebe a sobreposição de cores vivas que provocam uma ruptura óptica entre a imagem impressa e a posterior colorização. A cor sobreposta à fotografia resgata a função primordial da maquiagem:

A máscara, carapaça exterior ao rosto, e a maquiagem que modela o rosto no qual este se modela para constituir uma máscara aderente, tinham por função comum permitir e divulgar um fenômeno de possessão; por ocasião das festividades e dos ritos sagrados, a máscara revela um espírito, um gênio ou um deus que se encarna. A maquiagem de teatro perpetua esta função: diferencia o ator em cena da humanidade profana (...), investe-o de uma personalidade hierática e sagrada: indica que o ator está habitado pela personagem.<sup>71</sup>

Desta maneira, Warhol recupera a idéia do rosto como máscara, revelando o jogo quase invisível que faz com que rosto e máscara se confundam. Conforme Edgar Morin: “A beleza arquetípica das estrelas reencontra o hieratismo sagrado da máscara; mas esta máscara é agora perfeitamente *aderente*, está identificada com o rosto, confundida com ele”.<sup>72</sup> Os retratos feitos por Warhol rompem com esta aderência ao apresentarem uma imagem em que a fotografia e a coloração são desencontradas. As cores fortes usadas por Warhol, que propositalmente rompem os limites do rosto, evocam ainda a maquiagem exagerada dos travestis. Vale lembrar que a figura do travesti é um tema recorrente em sua obra e uma presença freqüente em sua vida.

O texto de Edgar Morin é um excelente aporte para a compreensão da relação de identificação existente entre os espectadores e as celebridades, principalmente as estrelas de cinema:

A estrela de cinema é precisamente estrela de cinema na medida em que o papel que representa transborda as fronteiras do estético. (...) A estrela instala-se no espírito dos seus admiradores, continuando a viver no écran sonhos do sono ou vigílias. A estrela conserva e modela ilusões, isto é, identificações imaginárias. A estrela de cinema torna-se neste caso alimento de sonhos. (...) Estes sonhos, embora não possam passar ao ato total, afloram todavia à superfície das nossas vidas concretas, modelam os nossos comportamentos mais plásticos. As identificações imaginárias são elas próprias fermentos de identificações práticas ou mimetismos.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> MORIN, op. cit., p. 36.

<sup>72</sup> Id., ibid, p. 38.

<sup>73</sup> Id., ibid, p. 98.

O mimetismo do fã em relação ao seu ídolo chega ao extremo na figura do transformista que assume a identidade visual da estrela através do travestimento. A figura do travesti é principalmente a do *performer*, do transformista, está intrinsecamente ligada à imagem das celebridades. Camille Paglia chama a atenção para a forte união dos homens *gays* “pela coesão de uma estética grandiosa internacional que glamourizava espetacularmente as mulheres, principalmente as estrelas de Hollywood e as divas da ópera”.<sup>74</sup>

O travestimento, enquanto desejo de identificação, é manifesto também no romance de Ballard, construindo-se a partir da imagem da atriz Elizabeth Taylor. A presença de Elizabeth Taylor é crucial no romance, mesmo sendo sua participação na ação quase inexistente, mais evocada no imaginário das personagens do que realmente presente à narrativa. Assim como Warhol, o que interessa a Ballard não é o aspecto pessoal da vida da estrela, mas sua imagem. No romance, a atriz está em Londres para realizar um comercial, ou seja, vender sua imagem para ser associada a um produto. Para Vaughan também o que interessa é a imagem da atriz, colecionada e construída através das fotografias.

No filme, Cronenberg utiliza-se igualmente do travestimento para compor a morte de Seagrave, travestido porém de Jayne Mansfield. Em seu filme anterior, *M. Butterfly*, o cineasta já havia investido profundamente na questão do travestimento. René Gallimard (Jeremy Irons), funcionário da embaixada francesa na China, apaixona-se por Song Liling (John Lone) ao assisti-la interpretar algumas árias de *Madame Butterfly*, ópera de Giacomo Puccini. Fascinado, ele a corteja incessantemente até fazê-la ceder a seus desejos: dócil, submissa, misteriosamente exótica. Na intimidade do casal ele a chama de “sua Butterfly”, revelando assim o seu desejo de arraigar à imagem da mulher que possui a da personagem da ópera, confundindo as duas identidades. Gallimard ama uma fantasia, sua Butterfly, a mulher perfeita, definida por ele como “the lie, a perfect lie” que apenas um homem pode interpretar, uma vez que, conforme declara Song Liling; “Only a man knows how a woman is supposed to act”. Song Liling encena então para um único espectador, Gallimard, ao qual fornece exatamente o que ele deseja, um sonho oriental. Desta forma, ela o ajuda a construir uma outra realidade na qual ambos contracenam, inventando uma falsa cultura chinesa composta por antigas maneiras orientais de amar, que vão ao encontro dos desejos de exotismo de seu amante. Este travestimento é duplicado quando se descobre que Song Liling é na verdade um

---

<sup>74</sup> PAGLIA, Camille. *Vamps e Vadias*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1996.p. 128.

homem que se passa por mulher<sup>75</sup> para espionar um funcionário da embaixada francesa. As identidades sobrepõem-se em um palimpsesto de travestimentos. Sob o figurino de Madame Butterfly existe a atriz Song Liling e sob as roupas de Liling há o espião chinês. O limite entre as identidades torna-se difuso. O fato de Gallimard não descobrir a verdade quanto ao sexo de Song Liling deve-se a seu próprio desejo de permanecer ignorante. Quando é obrigado a confrontar a realidade, o corpo nu de Song Liling, Gallimard não reconhece naquele corpo masculino “sua Butterfly”. O chinês põe-se de joelhos e implora por seu amor, “I am your Butterfly”, mas Gallimard, mesmo reconhecendo a voz e a curva do rosto da amante, não encontra naquela exposição total a essência de Butterfly. Causa surpresa a Gallimard que justamente Song Liling, que o conhece tão bem, fosse capaz de cometer um erro tão crasso, querer confrontá-lo com a realidade.

Em sua relação com Liling, Gallimard ocupa ambos os papéis: de criador e de criatura: “Gallimard is in the process (unknown to him) of creating his own opera. He is creating an opera of his life, preparing to become the diva of it”.<sup>76</sup> A confusão entre as identidades que já se apresenta na ambigüidade do título do filme, *M. Butterfly*, cuja abreviatura deixa indefinido o sexo da personagem, vai intensificando-se até o final quando a inversão de papéis é completa. A seqüência da transformação de Gallimard em Butterfly é intercalada à seqüência de Song Liling, em trajes masculinos, retornando à China. A Butterfly composta por Gallimard em sua apresentação é uma figura quase grotesca, composta através de um quimono improvisado, uma maquilagem borrada e uma peruca barata, como em uma encenação caricaturesca de transformismo feita para evocar o riso. Contudo, sua encenação é plena de dramaticidade e o riso inicial de sua platéia transforma-se em consternação.

Através do suicídio consolida-se a metamorfose total de Gallimard em Butterfly, que ele próprio confessa em suas últimas palavras; “My name is René Gallimard. Also known as Madam Butterfly”. Gallimard/Butterfly escolhe, assim como a personagem da ópera, uma morte honrada a uma vida desonrada e corta seu pescoço com o próprio espelho usado para maquilar-se como Butterfly. É através do espelho que Gallimard reconhece a configuração de sua personagem. Através do travestimento ele assume a identidade da personagem, reenecendo sua tragédia, em sua própria morte tornando-se Butterfly. Desta maneira, a narrativa remete ao primeiro encontro entre Gallimard e Song Liling, quando ele descreve o suicídio de Madame Butterfly como um ato de *puro sacrifício*.

---

<sup>75</sup> Durante as filmagens de *M. Butterfly*, John Lone fez questão de que Jeremy Irons nunca o visse vestido como homem antes da cena em que sua verdadeira identidade sexual é revelada.

<sup>76</sup> RODLEY, op. cit., p.174.

É também através desta idéia de travestimento e de sacrifício que as personagens em *Crash*, tanto no livro quanto no filme, se apropriam da identidade das estrelas de cinema.

A obra de Warhol e a de Ballard confluem em uma mesma direção norteadas pelo fascínio pelas celebridades e pelo automóvel (desastres automobilísticos), elementos que, segundo Ballard, mudaram a visão de mundo das pessoas. Através de seus trabalhos eles constróem uma grande obra, texto e ilustração da história contemporânea.

Assim como Warhol, outros artistas da Pop Arte utilizaram o tema do acidente automobilístico em suas obras. Entre eles destacar-se-á: Eduardo Paolozzi e Jim Dine (que chegaram a trabalhar juntos nos Estados Unidos) e César Baldacci.

Eduardo Paolozzi é considerado um dos precursores da Pop Arte na Inglaterra, tendo desde cedo mostrado interesse pelas manifestações da cultura popular. Foi um dos primeiros artistas a reconhecer que as imagens populares, os anúncios publicitários, como os de automóveis, poderiam não apenas servir como fonte para a arte, mas também ser considerados eles próprios obras de arte. Trabalhando com a técnica da colagem, Paolozzi utilizava imagens de reconhecimento público, de divulgação massiva, como os anúncios publicitários de alimentos, eletrodomésticos e automóveis, bem como *pin-ups* e outras imagens retiradas de revistas. Desta forma, o artista buscava investigar a construção do imaginário visual social.

Pertencente ao famoso Grupo Independente (G.I.) do Instituto de Artes Contemporâneas de Londres, Paolozzi foi responsável pela principal discussão do primeiro encontro do grupo (realizado no inverno de 1952-53), sua conferência intitulada *Bunk*. Foi a primeira vez que imagens populares foram discutidas com seriedade. Entre as imagens apresentadas pelo artista estavam anúncios de automóveis Cadillac e Chevrolet. Em 1953, o G. I. realizou a exposição “Paralelo de arte e vida”, que se constituía da apresentação de fotografias coladas à parede ou suspensas do teto. Através desta exposição, que apresentava imagens do cotidiano (entre as quais fotografias de acidentes automobilísticos) associadas a fotografias de obras de arte, os artistas buscavam mostrar um mundo em que a arte e a vida têm a mesma importância.

Enquanto escultor, Paolozzi possui igualmente uma obra muito significativa. Suas esculturas são compostas a partir de peças de máquinas quebradas, construídas dos despojos da sociedade consumista, extremamente ligada a seus maquinários. As peças são soldadas, compondo enormes esculturas de metal cromado, muitas vezes coloridas com cores fortes. Suas esculturas são, na maioria das vezes, associáveis a imagens de robôs ou a ídolos de ferro.

Jim Dine, por sua vez, foi um dos mais atuantes realizadores do *happening*,<sup>77</sup> uma manifestação artística que pode ser classificada como uma forma de teatro, já que é um espetáculo que acontece ao vivo e no qual se encontra a tríade – atuante, público, texto. Apoiando-se no experimental e na busca de novas formas, ao *happening* interessa mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final. Seu objetivo é produzir um contexto emocional: quando a catarse termina, a obra de arte também termina.

Em seus *happenings* Jim Dine procurava apresentar o cotidiano enquanto acontecimento artístico. Em 1960 ele realiza na Reuben Gallery, em Nova Iorque, o *happening* intitulado *Car Crash*, transformando em arte sua própria experiência enquanto vítima de um acidente automobilístico. Já na entrada da galeria os espectadores eram confrontados com desenhos e pinturas relacionados à experiência do acidente. Para compor o evento Dine contou com a participação de três atores. Tudo começa com aproximadamente dois minutos em que são ouvidos sons de trânsito que evocam um acidente automobilístico. Os três artistas, vestindo roupas brancas, representam as vítimas do desastre. Um deles pede socorro debilmente, outro se debate meio atordoado e o terceiro circula expondo cartazes que soletram constantemente a palavra “*Help*”. Vestindo uma roupa prateada que alude ao metal do automóvel e usando uma atadura na cabeça, Dine descreve o acidente que sofreu, desenhando e apagando compulsivamente em pedaços de papel, uma vez após outra, o automóvel. Suspensa sobre a cena jaz uma cruz de cemitério. Durante todo o tempo ouvem-se os murmurantes pedidos por socorro, a tosse, o balbucio e o gaguejar das vítimas.

Em *Car Crash*, Dine faz com que os espectadores confrontem uma realidade cotidiana, mesmo que assustadora. O artista constrói o acidente no imaginário dos espectadores desde sua chegada, através dos desenhos e pinturas que expõe pela galeria e dos minutos iniciais em que os sons de trânsito e de acidente automobilístico são ouvidos. Ambientados os espectadores, ele salienta então as sensações, principalmente a angústia das vítimas chamando por socorro. A roupa prateada de Dine registra a fusão ocorrida entre o artista e o automóvel após o acidente. O *happening*, criando uma ruptura no tempo, inaugura um outro tempo em que o acidente automobilístico perpetua-se na agonia de suas vítimas/artistas.

---

<sup>77</sup> Apesar das semelhanças entre a *performance* e o *happening*, devem ser apontadas algumas diferenças básicas entre as duas manifestações: enquanto o *happening* está mais para a manifestação cênica, a *performance*, buscando uma maior esteticidade, está mais para a manifestação artística visual. O *happening* pode ser realizado por mais de um artista enquanto a *performance* é uma realização individual. A *performance*, por possuir uma estrutura pré-estabelecida, pode ser repetida mais de uma vez, já o *happening*, que trabalha com a interação entre público e artista e utiliza a improvisação, normalmente acontece uma única vez.



Nas esculturas de César Baldaccini, denominadas *Compression*, a presença do acidente rodoviário configura-se enquanto memória, uma vez que é evocada por seus trabalhos. A partir de 1959, ele começa a utilizar uma prensa hidráulica com a qual comprime carrocerias de automóveis. Seus trabalhos inauguram uma nova concepção para a escultura, centrada no compacto da obra. Em 1960, sua exposição no Salão de Maio de Paris provoca um grande impacto ao apresentar obras de formato (mais de 1,50m de altura) e peso (perto de uma tonelada) absolutamente não usuais. Realizadas através da utilização de prensas industriais, como nos ferros-velhos, suas esculturas evocam a imagem do carro acidentado e reforçam a idéia de que no espaço do automóvel coexiste em latência o espaço do acidente. Se a imagem de um automóvel acidentado sempre remete ao impacto que o produziu, as esculturas de Baldaccini despertam as imagens dos carros destruídos, uma vez que apresentam grandes estruturas de ferragens compactadas, comprimidas como após um grave desastre automobilístico. Assim como Andy Warhol, ele utiliza cores fortes em suas obras. Cores fortes e cintilantes que criam uma aura de alegria sobre a fria e pesada peça compactada. Como consequência disso, as esculturas representam então um impasse ao espectador: ser atingido pela tragédia a qual aludem ou deixar-se seduzir pela beleza grandiosa de suas figuras.

Um dos pontos fundamentais das esculturas de Baldaccini é sua estreita ligação com o sentido táctil. Característica que está estreitamente ligada às obras de Ballard e de Cronenberg, em que o espaço do automóvel é (re)descoberto a partir do acidente que o redimensiona. A imagem táctil das obras de Baldaccini dialoga com o filme de Cronenberg. Isso porque é através do tato que as personagens interagem com a estrutura remodelada do automóvel acidentado. Somente através do contato físico elas conseguem compreender a força dessa transformação, aspecto que pode muito bem ser constatado na cena em que James reencontra seu automóvel acidentado, no depósito da polícia:

He peers through the windows into the cabin, runs his hand over the mud-stained glass. Without thinking, he knees in front of the car and stares at the crushed fenders and radiator grill. (...) He unlatches the driver's door and, with an effort, pulls it open. James eases himself on to the dusty vinyl seat, tipped back by the bowing of the floor. He nervously lifts his legs into the car and places his feet on the rubber cleats of the pedals, which have been forced out of the engine compartment so that his knees are pressed against his chest. (CRONENBERG. *Crash*, p. 19)

James precisa (re)conhecer o espaço do automóvel após o acidente, sentir sua transformação, só assim ele realmente entra em contato com a verdadeira natureza do carro. A energia liberada durante o impacto está ali, na deformação das ferragens, na maneira como a

estrutura do veículo se modificou, mas também está em seu corpo, na maneira como ele se encaixa neste novo espaço, nas cicatrizes que ele carrega. As cicatrizes representam a cartografia do acidente, nelas pode ser lido o percurso realizado pelo automóvel em seu corpo.

As esculturas de Baldaccini inauguram uma investigação tridimensional do espaço do acidente, num desejo de compreender sua transformação física, de interagir com sua compacta estrutura de metal distorcido. Contudo, o espectador sabe que a obra é um carro escolhido e amassado pela vontade do artista, limite que o protege, uma vez que a idéia que o sustenta, um terrível acidente automobilístico, permanece subliminar.

Na exposição *New Sculptures, Crashed Cars by J. G. Ballard*, realizada em 1969, em Londres, o artista expõe três automóveis acidentados: um Pontiac, um Mini e um Morris Oxford expostos de maneira neutra, sob a luz natural da galeria.

A exposição de Ballard vai ao encontro das possibilidades inauguradas pelas esculturas de Baldaccini. Com a diferença que, enquanto as esculturas aludem ao acidente automobilístico, Ballard expõe carros realmente acidentados. Através de uma apropriação em primeiro grau, o automóvel acidentado é reapresentado em um novo contexto, no qual assume *status* de objeto artístico. De um ferro-velho, ou de um depósito, ele vai direto para uma galeria de arte, sem intervenção ou modificação. É apenas a vontade do artista que transforma o objeto (o carro destruído) em peça de arte.

Na exposição de Ballard encontra-se a memória dos *ready-made* de Marcel Duchamp, uma vez que compartilha com estes o questionamento a um dos maiores pilares das artes plásticas, o *fazer artístico*. Os *ready-made* de Duchamp realizaram uma revolução no mundo das artes, pois até então “jamais se conceberia a realização de uma obra de arte sem que houvesse a intervenção direta, a participação efetiva do autor (que compreende o tempo do fazer do artista)”.<sup>78</sup> Através de um simples gesto de vontade e de desejo, ele dá imediatamente o *status* de obra de arte a um mictório, denominando-o *A Fonte* (1917) e colocando-o em exposição. A relação entre as obras de Duchamp e a exposição de Ballard pode ser ratificada através de outra das obras do primeiro: *O Grande Vidro* – 1915. Obra que permaneceu em processo por quase dez anos, somente foi considerada acabada após um acidente no qual rachou. O exato momento em que o vidro rachou, o acidente, concedeu à obra um *status* de mistério que até então ela não possuía: a rachadura completa o trabalho do artista. Em sua exposição, Ballard trilha um caminho semelhante, para ele é o acidente que concede ao automóvel uma nova significação, através da qual ele é elevado, na leitura do artista, ao *status* de obra de arte. O momento do acidente fica então eternizado nas ferragens retorcidas.

---

<sup>78</sup> BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 96.

Fernando Braune desenvolve uma instigante associação entre o ato fotográfico e os *ready-made* de Marcel Duchamp. Partindo da idéia da *temporalidade instantânea* inerente ao ato fotográfico, ele desenvolve a aproximação entre as duas realizações. Uma vez que Duchamp, ao selecionar um objeto para elevá-lo imediatamente ao nível de um objeto de arte, rompendo com a idéia do fazer (enquanto produção) artística, está igualmente produzindo a partir de uma temporalidade imediata. Essa relação, instaurada entre o ato fotográfico e os *ready-made*, pode ser aplicada ao momento do acidente automobilístico, também ele resultado dessa temporalidade instantânea.

Deve-se ressaltar, contudo, que no momento da escolha dos objetos encontra-se um distanciamento entre as duas manifestações: os *ready-made* de Duchamp e a exposição de Ballard. Para Duchamp, os objetos por ele escolhidos não deviam possuir qualquer qualidade estética (positiva ou negativa). Em contrapartida, as escolhas de Ballard estão completamente imbuídas por um propósito, por uma idéia pré-existente de leitura estética. E, se Duchamp buscava um objeto livre de qualquer carga estética, Ballard vai justamente valer-se de objetos com uma forte carga negativa, automóveis acidentados. O que não impede que Ballard e Duchamp compartilhem uma mesma intenção:

Los *readymades* asistidos ilustran la propuesta de que la obra de un artista, cualquier artista, consiste esencialmente en la reunión de materiales preexistentes, que perfectamente pueden ser *readymades*. Los verdaderos *readymades* van aún más lejos en la demostración de que la creación del arte no necesita obligatoriamente ser una operación manual, sino que es cuestión simplemente de tomar decisiones. También pusieron de manifiesto que ningún aspecto del mundo podía estar considerado fuera del alcance del artista.<sup>79</sup>

A exposição de J. G. Ballard faz exatamente isso, comprova que nenhum aspecto do mundo, nem mesmo o acidente automobilístico, pode ficar alheio ao olhar do artista.

A forte reação dos expectadores que chegaram a atacar os carros expostos, destruindo-os ainda mais, aguçou a percepção de Ballard. Segundo o artista, foi após essa exposição que *Crash* começou a ser escrito. A exposição está diretamente relacionada à escrita do romance, articulando com elementos que igualmente o compõem. Durante a noite de abertura da exposição, através de uma jovem que circulava de *topless* entre os automóveis expostos e entrevistava os visitantes, Ballard procura contrapor a imagem dos carros acidentados a uma figura bela e sensual. Desta forma, os veículos acidentados e a jovem compõem o espaço do acidente por ele redefinido. Um espaço de transformação e sensualidade, um espaço erotizado. Ao apresentar os automóveis acidentados como esculturas realizadas através da

---

<sup>79</sup> WILSON, op. cit., p. 6.

força e da energia do desastre, Ballard acrescenta-lhes um novo valor simbólico, conferindo-lhes o *status* de arte, obras de arte da tecnologia.

A exposição realizada por J. G. Ballard configura-se como memória tanto em seu romance como no filme de Cronenberg. No filme, ela irrompe como imagem invertida no episódio da visita de James e Gabrielle a uma revenda de automóveis de luxo. Como em um jogo de reflexos distorcidos os carros acidentados da exposição são um presságio e uma lembrança que pairam sobre os automóveis luxuosos do *show-room*. James e Gabrielle circulam e observam o veículo, como se estivessem em uma galeria, da mesma forma que os espectadores da exposição de Ballard. Se os visitantes da exposição ficaram chocados ao depararem-se com as ferragens distorcidas dos automóveis, James e Gabrielle adivinhavam na perfeição dos metais cromados e dos luxuosos bancos de couro a possibilidade do acidente. Ao experimentar sentar ao volante de um dos carros da revenda, o artefato/prótese da perna de Gabrielle rasga o luxuoso banco de couro, instaurando a perspectiva do desastre. Da mesma forma, os episódios que se passam no depósito de veículos acidentados aludem à exposição. As personagens circulam entre os automóveis destruídos, contemplando-os, admirando-os. Ambigualmente a postura e a expressão das personagens é a mesma nas duas situações, tanto frente aos automóveis destruídos como frente aos luxuosos da revenda.

#### **4.3 A representação do desastre automobilístico no cinema – o diálogo entre *Crash* e outras produções cinematográficas**

Como já foi destacado, os espectadores possuem um pré-conhecimento muito específico em relação aos desastres automobilísticos apresentados no cinema. Como se houvesse uma espécie de acordo quanto à maneira como a representação desse evento deva ser realizada, geralmente com a utilização da câmera lenta e em uma cena montada através de várias tomadas de diversos ângulos, uma vez que tal representação consolidou-se no polissistema cinematográfico e, por conseguinte, no imaginário do espectador. Ao deslocar-se desse padrão, Cronenberg rompe com o convencional, principalmente ao levar-se em consideração que se trata de um filme que apresenta vários desastres automobilísticos. Desta forma, busca-se aqui examinar outras obras cinematográficas que igualmente tenham como elemento fundamental a sua narrativa o acidente automobilístico.

Para tanto, foi selecionado um *corpus* que pretende abarcar diversas representações do acidente automobilístico, constituído por filmes de épocas e nacionalidades diversas. A seleção desses filmes a partir de um elemento que está presente em todos eles remete à idéia

proposta por Metz de “classe de filmes”. Analisar-se-á assim a forma como esse repertório tem sido apresentado através de várias produções cinematográficas, investigando a maneira como ele se desenvolve dentro de cada uma das narrativas. Contudo, essa análise não se limita exclusivamente ao repertório recorrente nas narrativas, mas se preocupa também com a maneira como tais representações dialogam entre elas. Examinar-se-á também o diálogo existente entre essas obras cinematográficas e o filme de Cronenberg, analisando pontos de aproximação e distanciamento entre as obras.

*Acidente estranho (Accident)* – 1965 – filme dirigido por Joseph Losey, é a transposição para o cinema do romance homônimo de Nicholas Mosley a partir do roteiro escrito por Harold Pinter. O filme conta a história de três homens – Stephen, Charley e William – que desejam e disputam a mesma mulher, Anna. É, porém, devido a um acidente automobilístico, que abre a narrativa, que a verdade sobre cada uma das personagens é revelada e a relação entre elas é transformada.

O romance, narrado em primeira pessoa pelo narrador-protagonista, Stephen, inicia com a descrição de sua chegada ao local de um acidente automobilístico, ocorrido próximo a sua casa. Após a descrição da cena do acidente e da maneira como socorre Anna, a única sobrevivente, Stephen rememora os fatos anteriores ao desastre, através de um *flash-back*. A narrativa segue então uma cronologia linear até chegar ao momento interrompido pelo *flash-back*, passando assim a apresentar os fatos posteriores ao acidente.

A estrutura narrativa do romance de Mosley assemelha-se ao *Crash* de Ballard, no qual é igualmente após um desastre automobilístico que se inicia o *flash-back*. Um ponto a ser destacado é o título das duas obras. Enquanto *Accident* remete à idéia de uma fatalidade, a uma obra do destino impossível de ser evitada, *Crash* associa-se à imagem de desastre, de uma destruição estrondosa e violenta, evocando a idéia de colisão e de choque. No Brasil, o título de ambos os filmes recebeu como adendo o adjetivo “estranho”; *Acidente estranho (Accident)* e *Crash: estranhos prazeres (Crash)*. No primeiro há o jogo com a questão da casualidade e do acidental. Graças a uma fatalidade cria-se um momento perfeito para confrontar a essência da natureza humana. O momento do acidente coloca Stephen em uma posição de onipotência, da qual sabe que sairá completamente impune.

Assim como na transposição de *Crash* para o cinema, também na transposição de *Acidente estranho* não há a utilização de recursos cinematográficos que busquem a equivalência ao narrador em primeira pessoa literário. Contudo, o filme mantém o foco narrativo em Stephen, utilizando-se de seu ponto de vista e de suas lembranças, mas sem

todavia dar a conhecer seus pensamentos e desejos. Já na primeira cena a percepção da platéia está associada à de Stephen, a informação que ambos recebem é a mesma, limitada apenas ao som da tragédia.

No filme de Losey o acidente configura-se no espaço sonoro da narrativa cinematográfica. A primeira cena do filme apresenta a fachada de uma casa à distância. É noite, o som de uma máquina de escrever vem do interior da habitação. Encobrendo este primeiro som, surgem os ruídos de um automóvel que se aproxima. De repente, ouvem-se os sons da freada e da derrapagem seguidos pelo estrondo do acidente e pelo barulho de vidros quebrados. O acidente automobilístico configura-se então na narrativa através dos sons fora da tela. A importância da utilização desse artifício pode ser evidenciada nas palavras de Roy Armes:

Em sistemas narrativos, como o cinema e o vídeo, o som fora da tela pode funcionar como algo misterioso que precisa ser localizado. O som fora da tela é responsável por criar tensão, ansiedade e desconforto ao espectador, daí ser fundamental para manter o fluxo narrativo e sustentar o nosso envolvimento, até que o mistério seja resolvido e a tensão cesse.<sup>80</sup>

São os sons do automóvel, os sons do não visível, que criam tensão e expectativa. O espectador se confronta com a imagem da fachada da casa na escuridão da noite e ouve a aproximação do automóvel e o desastre. Ainda não são conhecidas as personagens e muito menos suas inter-relações, o impacto causado pelos sons é a primeira “presença” em cena.

Após os sons do acidente, uma luz é acesa na casa, a porta se abre e alguém sai, fato que proporciona a primeira alteração visual na cena. O homem se aproxima e a câmera assume seu ponto de vista, acompanhando-o até a chegada ao local do acidente, onde a luz dos faróis ilumina a cena. A verticalidade dos facho denuncia a situação do automóvel, tombado à beira da estrada, evidenciando a gravidade do acontecido. O plano geral do carro acidentado não fica muito tempo em cena, mas se compõe através de uma seqüência de várias tomadas nas quais mostram-se diferentes ângulos do veículo. A cena escura composta por tomadas fragmentárias, que destacam partes isoladas do automóvel, recria o espaço do acidente. O automóvel tombado torna-se então um espaço transformado do qual já não há mais reconhecimento. As tomadas, enquadrando os detalhes de forma muito “fechada” e em ângulos “atravessados”, dificultam o reconhecimento dos detalhes do carro. As partes do automóvel assumem novas funções: uma das laterais está contra o chão, como se fosse o

---

<sup>80</sup> ARMES, op. cit, p.191.

chassi, a outra, virada para cima como se fora o capô. Assim, a porta passa a ser aberta para cima, como um alçapão.

A última cena do filme retoma a imagem inicial da fachada da casa, repetindo o mesmo enquadramento da cena inicial, desta feita, contudo, iluminada pela claridade do dia. Ao contrário da primeira cena, essa é silenciosa até ouvirem-se os sons da aproximação de um automóvel seguidos pelos sons da derrapagem e do desastre. Conforme salienta Ubiratan Paiva de Oliveira: “A cena final repete o início em negativo”.<sup>81</sup> Há a mesma imagem (a câmera fixa que mostra um plano geral da fachada da casa) e os mesmos sons (o acidente), mas desta vez é dia, está claro. Em um negativo fotográfico o que está claro torna-se escuro ao ser *revelado*. Assim sendo, a cena final representa a cena inicial antes de ser *revelada*. Mas o que é revelado afinal?

Enquanto na cena inicial a primeira ação é a porta que se abre para que Stephen deixe a casa, na última cena há entrada de Stephen na casa e a porta que se fecha. O que configura o fechamento de um ciclo, instaurando a circularidade da narrativa, representada pelo abrir e fechar da porta. A repetição dos sons do acidente ressalta a circularidade da narrativa, que inicia e termina no mesmo espaço visual e com os mesmos sons. E marca igualmente a presença constante do desastre, constituindo sua existência em um tempo absoluto que influencia toda a narrativa, agindo no passado (através do *flash-back*) ao qual re-significa, mas permanecendo como memória no presente e pairando sobre o futuro.

Ao contrário da cena inicial, na qual escuta-se o som do automóvel que se aproxima, sobrepondo-se ao som de alguém datilografando no interior da casa, a cena final é totalmente silenciosa a não ser pelos ruídos do acidente. Desta forma, existe uma separação entre a cena assistida (silenciosa) e o som do desastre. Existem tempos e espaços diferentes que coexistem. O som do acidente configura-se então como memória sempre presente, apesar de tudo parecer resolvido. Enquanto no romance de Mosley, narrado em primeira pessoa, são conhecidos os pensamentos e as dúvidas de Stephen, no filme é a repetição dos sons do desastre que configura sua presença marcante e contínua na vida do protagonista. O acidente lhe dá a possibilidade de liberar o mais sórdido de sua natureza, inaugurando uma nova ordem que deixa em suspenso, por algum tempo, valores morais, sociais e éticos. Um a um, tais valores vão sendo submetidos à vontade de Stephen.

Nem no romance nem no filme o acidente não é apresentado. No romance, ele permanece fora do tempo-espaço da narrativa, que começa justamente no momento em que Stephen se dirige para o local da tragédia: “Trees at night are like an army marching. I came



across the car on its side across the road. It stretched from bank to bank like the stump of a tree uprooted".<sup>82</sup> No filme, através dos sons que são ouvidos por Stephen e pelos espectadores, o acidente existe então no tempo da narrativa, que corresponde ao tempo em que o espectador observa a fachada da casa.

Sendo assim, é na estrutura do automóvel, transformada pelo impacto, que existe e é reconhecido o espaço do acidente. As ferragens contorcidas representam a consolidação do fato. A percepção fragmentada do veículo fica explícita nas tomadas do filme, através das quais são mostrados vários ângulos diferentes do veículo. Essa seqüência cria um ritmo rápido de imagens, como em um mosaico que as combina através da colagem realizada pela montagem, não há uma cena inteira e geral, mas sim a atenção sobre os detalhes que parecem desconexos, o que auxilia a criar a idéia da alteração de percepção do protagonista. O acidente existe nessas imagens fragmentadas, confusas e escuras. A troca de imagens é rápida, o interior do carro, Anna e William ainda ali dentro. A rapidez das imagens não dá tempo para uma grande compreensão do cenário interno do automóvel, apenas fragmentos. O ritmo da montagem afirma o estado de espírito de Stephen.

No romance, há igualmente a percepção fragmentada de Stephen, denunciada pela maneira como ele descreve o automóvel, concentrando-se em partes isoladas, com as quais, após o acidente, passa a ter uma relação totalmente diferente da comum e cotidiana. O espaço do automóvel é apresentado como um espaço novo:

The underneath of the car was towards me mottled with drops of earth like rain. I climbed on the side of the car. (...) There was a fast ticking like a clock with the pendulum gone. I registered this – the petrol pump. I opened the front door upwards, lying on my back pushing with a hand and foot. (...)

Climbing on the car again and looking down I saw William with his face to the ground among the glass splinters. I tried to get into the back seat but the front door had fallen back so I had to lower myself through the front with my legs sideways not to stand on him. I knelt on the broken glass, my hand out, the blood tasting clean. (...)

The steering wheel was in the top half of the car. (...) The steering wheel was at my waist.<sup>83</sup>

Stephen realiza um reconhecimento do automóvel que faz com que este passe a ser percebido de uma maneira totalmente nova, como se observa na relação entre seu corpo e as partes do veículo, através de contatos que, de outra maneira, não existiriam.

No filme, a passagem da narrativa de um tempo presente para o *flash-back* se dá através de um corte abrupto da figura de Stephen, que está observando Anna (o que indica ser

<sup>81</sup> OLIVEIRA, Harold Pinter, *cinema e literatura: os limites da realidade*, p. 299.

<sup>82</sup> MOSLEY, Nicholas. *Accident*, p.5.

através de seu foco narrativo que os fatos serão apresentados), para um *close-up* do rosto macerado de William. Os olhos do rapaz ainda estão abertos e seu rosto está sendo pressionado pelo salto do sapato da garota. Essa imagem, que não aparecera no episódio do acidente, surge então como memória. Esta memória desencadeia então a lembrança de William ainda vivo, através de um novo corte abrupto introduzindo seu *close-up*. A cena do rosto macerado de William representa o ponto de passagem de uma narrativa a outra, bem como a ruptura da linearidade temporal, já que a partir de então são mostrados acontecimentos anteriores ao acidente. Através da narrativa em *flash-back* conhece-se Stephen (Dirk Bogarde), um professor universitário de meia idade que tem os dois jovens, Anna, uma linda e misteriosa estrangeira, e William, um aristocrata, como seus pupilos. Logo após descobrir que os jovens mantêm um relacionamento amoroso, Stephen convida-os para um almoço em sua casa. E é neste episódio que surge Charley, chegando à casa do amigo sem haver sido convidado. Ele é um bem sucedido e famoso professor, com o qual Stephen mantém um relacionamento de amizade e rivalidade. Ambos lecionam na mesma universidade, têm aproximadamente a mesma idade, são casados e têm filhos. Quando descobre, por acaso, o relacionamento entre seu amigo e sua jovem aluna, Stephen torna-se então cúmplice deles, cedendo sua própria casa para os encontros do casal.

O tempo do *flash-back* existe dentro da fração de segundos em que Stephen observa Anna. Assim como no romance, o acidente constitui-se também como lacuna, uma vez que a narrativa em *flash-back* não repete a seqüência inicial em que Stephen encontra o carro acidentado, deixando ao leitor/espectador reordenar a cronologia das cenas, preenchendo a lacuna com a seqüência inicial. A partir desse ponto as duas narrativas encontram-se, tornando-se uma única, novamente no quarto em que estão Stephen e Anna, ocasião que ele aproveitará para tirar partido de sua condição de única testemunha do ocorrido e, com isso, finalmente satisfazer seu desejo em relação a ela.

*Weekend à francesa (Week-end)*, de 1967, é considerado um dos filmes mais ensaísticos de Jean-Luc Godard. A narrativa acompanha a viagem de fim de semana do casal Roland e Corinne a uma cidade no interior da França para receber uma herança. Na primeira parte do filme o casal fica confinado ao espaço do automóvel (um Facel) e qualquer um que tente nele intrometer-se é imediatamente descartado. O automóvel é o espaço de segurança e de confiança do casal. Do seu interior eles observam os carros destruídos e os corpos espalhados pela estrada sem demonstrar qualquer emoção ou incômodo. Após perderem o

---

<sup>83</sup> Id., *ibid.*, p. 5-7.

carro em um desastre, Corinne e Roland iniciam uma marcha a pé através do interior da França.

Em *Weekend à francesa* é notório o posicionamento crítico de Godard, que apresenta sua visão da sociedade burguesa e dos valores consumistas que a compõem. Godard apresenta a luta literal das personagens motivadas pelo desejo consumista: carros, casas, hotéis, produtos de marcas famosas. O casal chega a cometer um crime, assassinando a mãe de Corinne, que se interpõe entre eles e a herança do pai. O percurso é repleto de situações inusitadas e desconcertantes e de encontros com as mais variadas e surpreendentes personagens: fazendeiros marxistas, filósofos poéticos, ativistas anticolonialistas, e revolucionários canibais. Na visão de Godard, essas personagens parecem ser as únicas pessoas verdadeiramente capazes de romper com a estrutura social burguesa instituída. É justamente esse posicionamento político de Godard que desagrade a Ballard. Tendo assistido ao filme antes de iniciar a escrever *Crash*, Ballard considera a essência de seu romance e do filme de Godard muito diferentes:

Godard's got it wrong. He sees the car as the symbol of the American capitalism, and the car crash of the wounds inflicted by the capitalism on the docile purchasers of motor cars. (...) That's the wrong approach. He's missed the point. He doesn't see that the car is, in fact, a powerful force for good in its perverse way. And even the car crash can be conceived of – in the imaginative terms – as a powerful link in the nexus of sex, love, erotism and death, that lies at the basis of our own sexual imagination.<sup>84</sup>

O interesse aqui ficará centralizado na questão da representação do acidente e do carro, elementos fundamentais da narrativa. A presença de automóveis destruídos, recorrente durante todo o filme à beira das estradas ou em áreas campesinas, constrói a paisagem da memória da descartável sociedade de consumo. Da mesma forma, as imagens de desastres constroem em *Weekend à francesa* um universo repleto de destruição, em que acidentes não são fatalidades casuais, mas eventos constantes e corriqueiros da sociedade burguesa.

No primeiro episódio fica-se sabendo que tanto Roland quanto Corinne possuem amantes e permanecem juntos apenas por interesses financeiros. Ambos planejam livrarem-se um do outro assim que seus objetivos sejam alcançados. Já no diálogo inicial, entre Corinne e seu amante, fica evidente a intenção dela de livrar-se do marido e do pai ao mesmo tempo, ficando assim com a herança do último. O amante e Corinne discutem como seria bom se o pai e o esposo dela morressem juntos em um acidente automobilístico, que parece ser a

---

<sup>84</sup> Ballard, citado em: SINCLAIR, op. cit., p. 80.

maneira mais adequada para ela livrar-se dos dois, pois afinal muitas pessoas morrem dessa forma sem levantar suspeitas.

Enquanto conversa com seu amante, Corinne ouve sons de buzinas, vai até o parapeito e observa uma luta corporal causada pelo trânsito. Embates em função de automóveis são igualmente eventos recorrentes no filme de Godard. Os próprios Roland e Corinne, quando saindo de viagem, envolvem-se em um conflito ao bater em um Dauphine. A dona do automóvel investe furiosa contra o casal, Roland oferece-lhe dinheiro, mas ela não aceita. O casal então volta ao carro tentando escapar, quando surge o marido atirando em sua direção enquanto a mulher arremessa bolas de tênis com uma raquete contra o carro em fuga.

Ao sair de Paris, Roland e Corinne deparam-se com um imenso engarrafamento. Através de um plano-sequência acompanha-se a passagem do conversível do casal pelo engarrafamento surreal e pelos inúmeros veículos parados na auto-estrada. O áudio desta cena limita-se ao som incessante das buzinas. Enquanto isso os ocupantes dos outros veículos parados sentam-se à beira da estrada para conversar e distraem-se com jogos: cartas, xadrez, bola, indiferentes ao engarrafamento. Suas ações beiram o absurdo. A cena é muito mais longa do que se realizada em um filme hollywoodiano, sua lentidão parece invocar o tempo real de um engarrafamento, causando estranhamento no espectador. O ritmo lento da sequência contrasta com o irritante e constante som de buzinas, bem como com as imagens que encerram o episódio: carros destruídos, corpos espalhados de vítimas e sangue espargido pelo asfalto.

Na comédia de Jacques Tati, *As aventuras de M. Hulot no tráfego muito louco (Trafic)*, de 1971, existe a utilização recorrente da imagem do engarrafamento. Nesta comédia o Sr. Hulot é um projetista da Altra, uma pequena fábrica de automóveis que criou o *camping-car*. Juntamente com uma equipe da Altra, Hulot sai em viagem para expor o veículo no Salão do Automóvel em Amsterdã. Durante o percurso ocorrem vários incidentes (pneus furados, falta de gasolina, panes no motor, engarrafamentos) que terminam ocasionando a chegada do veículo após o final da exposição.

A sequência de abertura apresenta imagens das várias etapas do processo de montagem de um automóvel enquanto os créditos do filme são apresentados. Vê-se a imagem de uma placa de metal sendo prensada e transformada na lateral de um carro. A mesma ação é repetida várias vezes, uma após outra, as placas recebendo o mesmo tratamento, assumindo o mesmo formato padronizado. Várias etapas do processo de fabricação são acompanhadas pela câmera até a saída do veículo pronto da fábrica. Tati apresenta o ritmo desenfreado de produção sobrepondo a essas imagens os caracteres com a ficha técnica do filme. Não fica

difícil associar-se a ação da fábrica automobilística à produção cinematográfica. Como se o cineasta fizesse uma crítica a esta última, que produz de forma constante e possui também seus próprios formatos já consolidados. Em suas palavras:

É errôneo comparar a indústria cinematográfica a uma indústria automobilística. Repito, para fazer um bom filme, não basta apanhar um best-seller, o melhor adaptador, o mais dotado operador, e o Senhor Fulano, o mais genial encenador. Isto vale para um Peugeot 404.<sup>85</sup>

Em uma seqüência do filme, através de um plano geral, Tati apresenta um imenso engarrafamento para depois se concentrar em planos fechados de alguns automóveis da cena. Como se o espectador também ali estivesse, olhando displicentemente para os carros parados ao seu redor. Desta forma, há a imagem dos ocupantes dos veículos emolduradas por janelas e pára-brisas, que são como telas através das quais pode-se observar, como *voyeur*, o comportamento dessas pessoas. As quais, sem saber que estão sendo observadas, sentem-se à vontade para, por exemplo, colocarem o dedo dentro do nariz. Fixando-se na apresentação de atitudes que jamais seriam realizadas se conscientes de que existe um observador, Tati constrói a comicidade desses episódios.

A câmera de Tati invade o interior do automóvel, evidenciando o limite entre o espaço ao mesmo tempo privado e público do veículo, no qual as pessoas se sentem protegidas, esquecendo que na verdade está dentro de um espaço penetrável pelo olhar do outro. Ênfase é dada ao comportamento das personagens dentro dos automóveis, configurando o espaço da janela como limiar entre o público e o privado transposto pela lente do cineasta. Sendo apenas dado a ver aquilo que seria visto por alguém que estivesse olhando de um ponto exterior, uma cena emoldurada pela janela lateral ou pelo pára-brisa do automóvel.

Os engarrafamentos criados por Tati e por Godard confluem na conotação cômica do episódio, apesar de trabalharem como elementos diferenciados. Tati apresenta o cômico constituído da apresentação do que deveria permanecer no âmbito privado e, ao ser observado, assume traços que beiram o absurdo, através de um humor leve e até mesmo ingênuo. O único momento de violência do filme não passa de uma encenação criada por um grupo de jovens *hippies* que substituem um cão por um casaco de peles e o colocam sob a roda do automóvel para que pareça ter sido atropelado. Ou ainda quando ele joga com a relação existente entre o ocupante e o automóvel, entre o corpo e a máquina. E o espaço do engarrafamento é utilizado pelo diretor para mostrar tal relação de uma forma que se torna

---

<sup>85</sup> Jacques Tati, in: LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*, São Paulo: Annablume, 1998, p.33.

cômica, como, por exemplo, no engarrafamento que ocorre sob a chuva, em que ele cria uma sincronia entre os movimentos dos limpadores de pára-brisas e os dos ocupantes dos automóveis.

Em Godard há o jogo com o absurdo, criando situações estranhas que parecem descontextualizadas, e com o humor negro, sendo que em vários momentos os dois se confundem. O humor negro está presente principalmente nos episódios de desastres automobilísticos. Tome-se, por exemplo, o episódio do acidente sofrido por Roland e Corinne, no qual não se ouve a colisão, após uma seqüência em que o automóvel do casal se lança em alta velocidade sobre tudo e todos que se interpõem em seu caminho. Após um *fade-out* vê-se os carros empilhados e em chamas, Roland arrastando-se para fora das ferragens, enquanto Corinne grita desesperada por sua bolsa Hermès que ficara no interior do automóvel, indiferente aos feridos da tragédia, entre os quais seu próprio marido e um homem que se lança do topo dos automóveis com o corpo também em chamas. Em outro episódio, uma jovem cujo namorado morre em um desastre, grita para o motorista do trator envolvido no acidente como sua vida é melhor que a dos camponeses. Ela fala sobre St. Tropez e sobre sua vida de luxo, enquanto o corpo de seu namorado jaz estendido e ensangüentado ainda entre as ferragens do Triumph destruído e acaba deixando a cena de braços dados com o motorista do trator. Em *Weekend à francesa* a morte é uma constante: cadáveres, sangue e automóveis destruídos compõem cenas de destruição total. E Roland e Corinne são totalmente desprovidos de compaixão pelas tragédias que assistem.

O episódio do engarrafamento evoca o emblemático conto de Julio Cortázar, “A auto-estrada do sul”, uma das inúmeras obras que participam da teia de intertextualidade que compõe *Weekend à francesa*. No conto do escritor argentino, um engarrafamento comum de fim de semana assume proporções fantásticas. Inicia quase sem ser percebido, no liga e desliga dos motores, automóveis que avançam e logo são obrigados a parar novamente, até ficarem completamente estagnados. O engarrafamento do texto, transcrito por Godard, transforma-se em uma das seqüências mais marcantes do filme.

Em seu conto, Cortázar joga com a importância que o automóvel assumiu na vida moderna. Muito além do aspecto funcional, enquanto um veículo de locomoção, o automóvel possui valor simbólico associado ao *status* social que representa, seja por sua marca, potência, velocidade ou *design*. Em sua narrativa, Cortázar não dá a conhecer o nome de suas personagens, que são identificadas apenas pela marca de seus carros: a moça do Dauphine, o engenheiro do Peugeot 404, as duas freiras do 2HP, o homem do Caravelle, o casal do Peugeot 203, os dois rapazes do Symca. A informação mais objetiva que se possui com

relação às personagens é o tipo de carro que possuem. Desta forma, a relação entre o tipo de automóvel e os seus ocupantes torna-se uma maneira de caracteriza-las personagens. Pode-se associar as características do automóvel a seus ocupantes, por exemplo, escolher um carro pequeno para ser o carro da garota (um Dauphine). Desta forma, o conto de Cortázar instaura uma relação de simbiose entre os automóveis e os seus ocupantes. A identificação com o automóvel chega ao extremo na personagem Taunus, que tem as características inerentes à marca do automóvel projetadas sobre si. Ele tornando-se o líder de seu grupo, sendo o responsável pela divisão de direitos e deveres entre eles.

A forte relação das personagens com os seus automóveis é igualmente reforçada no filme de Godard pelo fato de que as personagens chegam à agressão física para defendê-los ou para expiar o contato profano de outros sobre eles. Assim como no conto de Cortázar, a importância da marca do veículo é salientada através da referência direta a elas: Facel, Dauphine, Porsche, Triumph, salientando seu valor simbólico.

Embora as personagens do conto de Cortázar não demonstrem estranhamento quanto à passagem surreal do tempo e a causa do fantástico engarrafamento permaneça desconhecida, a idéia de um desastre parece ser a alternativa mais lógica: “Ninguém duvidava de que um acidente muito grave tivesse acontecido naquela área, única explicação para aquela lentidão incrível”.<sup>86</sup> No decorrer da narrativa são apresentadas várias versões do que poderia ter sido o fato causador do engarrafamento. O acidente é apresentado de uma maneira banal, como um acontecimento corriqueiro:

Ao longo da tarde soubera-se da batida entre um Floride e um 2HP perto de Corbeil, três mortos e um menino ferido, a dupla batida de um Fiat 1500 com uma caminhonete Renault, que amassara um Austin cheio de turistas ingleses, a capotagem de um ônibus de Orly cheio de passageiros chegados no avião de Copenhague.<sup>87</sup>

Com o surgimento de novos boatos as versões para o possível acidente vão sendo alteradas:

Era exato que uma caminhonete Renault amassara um Austin, mas não em Juvisy e sim quase às portas de Paris; um dos forasteiros explicou para o casal do 203 que o asfalto da auto-estrada cedera à altura de Igny e que cinco automóveis capotaram ao meterem as rodas dianteiras na valeta.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> CORTÁZAR, Julio. A auto-estrada do sul. In: *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Record / Altaya, 1996, p. 5.

<sup>87</sup> Id., *ibid.*, p. 6.

<sup>88</sup> Id., *ibid.*, p. 8.

No conto de Cortázar, os acidentes existem apenas enquanto tentativas de explicar o inexplicável, existindo como possibilidade do que poderia haver acontecido. Em nenhum momento da narrativa existe um contato real entre alguma das personagens e um dos possíveis acidentes, que são relatados de maneira direta e simples, sem detalhes.

O engarrafamento termina como havia começado, quase sem ser percebido. Acontece um primeiro movimento, uma nova parada e aos poucos o tráfego vai assumindo um ritmo constante e, sem que os motoristas percebam, o pequeno grupo se dispersa.

No filme de Godard existe realmente um acidente como causa do engarrafamento. Ao chegarem ao final da longa fila de veículos o automóvel de Roland e Corinne passa pelo local onde ele ocorre: carros destruídos, cadáveres expostos sobre o asfalto e alguns policiais. Essa é a primeira de uma série numerosa de cenas de acidentes apresentadas no filme. Além dos desastres automobilísticos acontece ainda um desastre aéreo, do qual o casal se aproveita para camuflar o assassinato da mãe de Corinne, inserindo o corpo esfaqueado entre os destroços ainda fumegantes. Em “A auto-estrada do sul”, há referência igualmente a um possível acidente envolvendo aeronaves, cogitado também como causa do engarrafamento: “Alguém chegara havia pouco com uma notícia de que um Piper Club se despedaçara no meio da auto-estrada, havendo vários mortos. (...) Não era um Piper Club mas um planador pilotado pela filha de um general”.<sup>89</sup>

O filme não mostra os acidentes, o que há são as imagens posteriores a sua ocorrência, através das quais eles se configuram. Roland e Corinne chegam sempre como se logo após a ocorrência do desastre e, assim como as personagens de Cortázar, não demonstram emoção ou interesse frente às tragédias.

Contemporâneo à série *Disaster*, de Andy Warhol, as cenas das tragédias automobilísticas do filme de Godard possuem um tratamento plástico diferenciado. Os acidentes não existem enquanto ação, não há uma única cena de colisão ou de capotagem, eles configuram-se como construções absolutamente plásticas. Os elementos são arranjados de forma a compor a cena desejada pelo artista, a imagem de uma tragédia automobilística, que apesar do sangue e destruição, resulta em uma imagem bonita. Imagem marcante é a do episódio do Triumph em que a jovem discute com o motorista do trator enquanto o corpo de seu namorado permanece dentro do carro destruído. Através de um plano fechado, em um ângulo um pouco inclinado, o automóvel quase não aparece, a câmera privilegia o corpo acomodado com que confortavelmente, a cabeça pende um pouco para trás entre os bancos dianteiros e uma das mãos descansa sobre a perna. O rosto do jovem, ainda com os óculos



escuros, apresenta delicados filetes de sangue. Suas roupas elegantes também estão manchadas de sangue, mesmo assim, sua imagem é encantadora. A câmera enquadra o corpo sem vida do rapaz assim como os pintores retrataram os poetas mortos, salientando um rosto jovem muito belo e delicado: a morte aqui não é apresentada como um desgraça, mas como uma moldura. E o automóvel é com certeza o ataúde perfeito para um jovem consumista.

Nas obras de Warhol as imagens que ele trabalha são fotografias reais de acidentes automobilísticos das quais se apropria e as re-significa através de um tratamento estético plástico. Este mesmo tipo de fotografias viria a calhar se Godard as utiliza-se para compor as imagens que apresenta em seu filme. Os dois artistas realizam de maneira diferente o mesmo tipo de trabalho: colocar dentro de um contexto de composição artística a imagem do acidente automobilístico. Enquanto Warhol apropria-se das fotografias para compor suas telas, Godard cria suas cenas e o que se vê em seu filme é o que provavelmente um fotógrafo encontraria no momento em que chegasse ao local dessas tragédias. Não se pode deixar de lado a confluência da obra dos artistas como crítica à sociedade de consumo.

A narrativa de Cortázar, por sua vez, constitui-se no jogo com dois elementos cruciais: o tempo e o espaço. A expansão surreal do tempo faz com que o leitor e as personagens criem uma nova noção da sua passagem, compactuando com um tempo não natural, no qual seria possível a detenção de pessoas durante meses, em um engarrafamento. Assim, também o espaço do engarrafamento assume igualmente uma perspectiva transformada, a amplitude de uma auto-estrada transforma-se em um espaço fechado que não pode ser transposto: “Tudo era cheiro de gasolina, gritos absurdos dos rapazolas do Symca, brilho do sol reluzindo nos vidros e nos cromados e, por cúmulo, a sensação contraditória de enclausuramento em plena selva de máquinas concebidas para correr”.<sup>90</sup>

A cronologia aprisionante do tempo é expandida. O tempo extremamente rápido de uma auto-estrada, os carros que passam sem que se possa conhecer seus ocupantes, os rostos anônimos que dividem as estradas, reconhecidos apenas por seus automóveis (atitude que será mantida por Cortázar ao identificar as personagens através da marca de seus carros); tudo isso se transforma graças à criação deste outro tempo livre dos ponteiros do relógio, um tempo que se desdobra. Assim, quando o engarrafamento termina, tudo volta ao normal:

E se corria a oitenta quilômetros por hora em direção às luzes que cresciam pouco a pouco, sem que já se soubesse bem para que tanta pressa, porque essa correria na noite entre

---

<sup>89</sup> Id., *ibid.*, p.8.

<sup>90</sup> Id., *ibid.*, p. 4.

automóveis desconhecidos onde ninguém sabia nada sobre os outros, onde todos olhavam fixamente para a frente, exclusivamente para frente.<sup>91</sup>

No engarrafamento criado por Cortázar é justamente a condição mais inerente ao trânsito, a total indiferença quanto ao outro, que o texto perverte. O engarrafamento cria uma situação completamente inusitada através da qual as personagens, ocupantes dos veículos em uma auto-estrada, travam um conhecimento íntimo e pessoal. O entrosamento interpessoal em decorrência do engarrafamento acontece também no filme de Godard, em que apenas o casal em seu Facel não participa dessa comunhão, chegando a ser agredido pelas pessoas que estão no engarrafamento.

O engarrafamento fantástico transforma o espaço da auto-estrada, que seria de movimento e velocidade, em um espaço limitado, criando a sensação que o próprio narrador define como sendo de enclausuramento. A perspectiva de aprisionamento em um espaço que não impõe barreiras físicas traz à memória *O anjo exterminador*, de Luis Buñuel. No filme, a passagem indefinida e surreal do tempo se dá enquanto as personagens estão inexplicavelmente confinadas a um dos aposentos de uma casa. Não é surpresa que em *Weekend à francesa* Godard faça alusão direta ao filme de Buñuel, construindo um espaço de união e diálogo entre a obra deste e a de Cortázar, dando às duas narrativas uma nova significação e ressaltando o diálogo estabelecido entre elas. Godard cria um espaço de união e de intersecção de narrativas, apresentando através de sua criação a sua leitura própria para as obras, construindo assim um mosaico intertextual.

A partir deste primeiro ponto de confluência entre as narrativas de Cortázar e de Buñuel, desvelado através da obra de Godard, muitos outros aspectos podem ser aproximados. Assim como em *O anjo exterminador*, em “A auto-estrada do sul” é a situação inusitada que permite às personagens interagirem e conhecerem-se realmente. Nas duas narrativas as personagens enfrentam as mesmas dificuldades: conseguir alimentos e bebidas, enfrentar a doença e a morte. Nas duas narrativas existe a criação de uma nova estrutura social adequada à realidade da situação. Em ambas acompanha-se a degradação das personagens em decorrência da situação que lhes impõem as condições limites. No filme de Buñuel as personagens contam apenas com um pequeno armário que lhes serve para as necessidades fisiológicas. No engarrafamento de Cortázar é a beira da estrada que serve para esse fim. Presas no engarrafamento, as personagens não possuem as mínimas condições de higiene:

---

<sup>91</sup> Id., *ibid.*, p. 4.

“Sob cobertores sujos, com as mãos de unhas crescidas, cheirando a fechado e a roupa sem mudar, algum sinal de felicidade persistia por aqui”.<sup>92</sup>

O tempo e o espaço são fatores fundamentais da narrativa de Cortázar, o que já é denunciado logo nas primeiras linhas, explicitando a intenção de experimentar e jogar com os limites do tempo:

No começo, a moça do Dauphine havia insistido em fazer a contagem do tempo, se bem que o engenheiro do Peugeot 404 pouco tivesse ligado. Qualquer pessoa poderia olhar no relógio, mas era como se esse tempo, amarrado ao pulso direito ou ao *bip bip* do rádio relógio, medisse outra coisa fora do tempo dos que não fizeram a estupidez de querer voltar a Paris pela auto-estrada do sul.<sup>93</sup>

Desta forma, o tempo do relógio (amarrado ao pulso ou a o *bip* do rádio relógio) é um tempo diferente, conforme o narrador: “outra coisa fora do tempo dos que não fizeram a estupidez de querer voltar a Paris pela auto-estrada do sul”. No espaço da auto-estrada inaugura-se um tempo, que está fora dos limites de uma temporalidade “normal”: “À parte esses avanços mínimos, era tão pouco o que se podia fazer que as horas acabavam por se sobrepor, por ser sempre a mesma na lembrança”.<sup>94</sup>

Instaura-se pois uma nova ordem temporal na qual tudo é permitido e à qual todas as personagens são submetidas. A fantástica passagem do tempo é representada na narrativa graças à mudança dos indicadores: primeiro, horas: “às nove horas”, “ao meio-dia”; a seguir, períodos do dia: “à hora da sesta”, “por volta do entardecer”; posteriormente, estações do ano (inverno, primavera, outono e verão), representadas pelas modificações do clima, e finalmente a gravidez da garota do Dauphine.

Este tempo que se expande infinitamente dentro do próprio tempo, como no quadro de Salvador Dalí, *Persistência da Memória*, em que relógios derretendo escorrem na tela convidando a um tempo interno e pessoal, criado pela memória, este tempo da memória que está livre de convenções e tem suas próprias regras. Por este viés pode-se ler no conto de Cortázar a perspectiva de um tempo individual no qual uma das personagens, durante o engarramento, deixa-se levar por suas fantasias em relação às pessoas que observa no trânsito. Desta forma, o fato de conhecer as personagens apenas pela marca do carro que ocupam se explicaria pela perspectiva de um observador no trânsito, ao qual só é possível identificar a marca dos veículos que o rodeiam. Este tempo que a garota do Dauphine tanto insistia em contar no início da narrativa, mas sobre o qual vai perdendo o controle,

<sup>92</sup> Id., *ibid.*, p. 22.

<sup>93</sup> Id., *ibid.*, p. 3.

transforma-se em um tempo sem limites, que vai ao sabor dos devaneios da garota. O tempo do engarrafamento pode ser visto como o tempo dos pensamentos. Que tempo é real? O que marca os ponteiros do relógio ou aquele que habita os pensamentos?

Da mesma forma, em *Weekend à francesa* existe um estranhamento temporal. O tempo no filme de Godard parece compartilhar a mesma elasticidade da do conto de Cortázar. Os vários episódios não constroem uma idéia de passagem do tempo, como se este pudesse alargar-se indefinidamente e conter todos os episódios. No entanto, identificam-se dois elementos que funcionam como indicadores de sua passagem. O primeiro e mais óbvio: os caracteres coloridos sobrepostos a um fundo negro, apresentando horários (no episódio do engarrafamento, demarcam a passagem de horas) e dias da semana (demarcando a passagem de um dia para outro). O segundo, é a degradação das roupas das personagens, reconhecível também no filme de Buñuel e no texto de Cortázar. Porém, ao contrário destas duas obras, para as personagens de Godard não existe noite.

O engarrafamento parece representar toda a angústia do mundo moderno, metáfora perfeita para a angústia do aprisionamento que assombra a alma humana. Tal aspecto fica claro na seqüência inicial de *8 e meio*, de Federico Fellini, em que o protagonista, o diretor de cinema Guido (Marcelo Mastroianni) está preso dentro do automóvel em um engarrafamento fantástico. Trata-se de uma cena onírica que já impõe o tom da narrativa em que fantasia e realidade, lembranças e desejos, se imbricam até quase apagar completamente o limite entre eles. Guido, preso dentro do automóvel, os vidros escuros fechados, debate-se em sua prisão tecnológica de vidros e metais, enquanto os ocupantes dos outros veículos permanecem completamente indiferentes a seu desespero. Subitamente, liberta-se, parecendo flutuar sobre os outros automóveis ainda presos no engarrafamento.

Em *Crash*, assim como em *8 e meio*, o engarrafamento surge como configuração do estado de ânimo das personagens, que se manifesta através de sua percepção alterada pelo acidente. James, como se fosse um controlador de trânsito, observa o fluxo dos automóveis da varanda de seu apartamento. Com olhar fixo, perdido na distância, ele pergunta a sua esposa: “Is the traffic heavier now? There seems to be three times as many cars as there were before the accident” (CRONENBERG, *Crash*, p. 15). Contudo, suas palavras parecem ser ditas apenas para si mesmo, sem esperar resposta, apenas um pensamento que irrompe de algum lugar no fundo de sua mente e em seu primeiro encontro com Helen, ambos compartilham essa nova percepção das estradas:

---

<sup>94</sup> Id., *ibid.*, p. 9.

JAMES: Look at all this traffic. I'm not sure I can deal with it.

HELEN: It's much worse now. You noticed that, did you? The day I left the hospital I had the extraordinary feeling that all these cars were gathering for some special reason I didn't understand. There seemed to be ten times as much traffic. (CRONENBERG, *Crash*, p.22)

Desta forma, pode-se dizer que a mudança percebida no trânsito representa uma transformação interna sofrida pelas personagens que é projetada para o exterior. Ou seja, o que foi alterado é a percepção das personagens quanto ao trânsito, como se o acidente despertasse neles uma nova consciência quanto ao fluxo dos carros, mudança essa que se faz presente tanto no romance como no filme.

No romance, a percepção do engarrafamento por parte das personagens fica mais clara e pode-se constatar que ele assume uma nova dimensão, talvez nunca pensada:

Entramos em um tremendo engarrafamento. Da junção da via expressa com a Western Avenue até a rampa de subida do viaduto, todas as faixas de rolamento estavam atulhadas de veículos, os pára-brisas refletindo as cores fracas do sol poente, por cima dos subúrbios a oeste de Londres. (...) A enorme energia do século XX, suficiente para impulsionar o planeta a uma nova órbita em torno de uma estrela mais feliz, estava sendo consumida para manter aquela interminável pausa, aquela imobilidade. (BALLARD, *Crash*, p. 139)

O enorme engarrafamento representa, para o olhar de James, a imensidão de energia tecnológica do automóvel que se acumula e se concentra. Em *Crash*, em nenhum momento o engarrafamento pode ser considerado uma metáfora da condição humana e de sua angústia quanto ao aprisionamento. O engarrafamento é um vórtice de energia latente, concretização dos desejos de James:

Ao meu redor, por toda a extensão da Western Avenue, ao longo das rampas do viaduto, estendia-se um imenso congestionamento de tráfego causado pelo acidente. Parado no centro desse furacão paralisado, eu me sentia completamente à vontade, como se minhas obsessões por veículos se multiplicando sem parar estivessem se concretizando. (BALLARD, *Crash*, p. 143)

Ou seja, *Crash* inaugura um novo ponto de vista a partir do qual o tráfego transforma-se em local de acúmulo e liberação de energia. Ao regressar às ruas após o acidente, James redescobre o universo automotivo:

Olhando através da janela traseira do táxi, descobri-me a tremer de excitação pelos fluxos de tráfego nos viadutos da Western Avenue. Os reflexos da luz da tarde no painel cromado pareciam penetrar em minha pele. O brilho intenso das grades do radiador, o movimento de carros na direção do aeroporto de Londres, ao longo das pistas iluminadas pelo sol, as placas indicadoras... tudo parecia ameaçador e real demais, tão emocionante quanto os fliperamas acelerados de um sinistro parque de diversões lançado naquelas estradas. (BALLARD, *Crash*, p. 47)

É como se ele regressasse ao local do nascimento de sua nova identidade. Isso faz do engarrafamento em *Crash* um espaço agradável que representa o nascimento de uma nova ordem, ao contrário daquele de *Weekend à francesa*.

*A liberdade é azul (Trois couleurs: Bleu)* – 1993, é o primeiro filme da trilogia de Krzysztof Kieslowski: *Azul*, *Branco* e *Vermelho*. Os títulos de cada um dos filmes correspondem às cores encontradas na bandeira francesa. E cada um deles trata de um dos lemas revolucionários da França: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Contudo, em *A liberdade é azul*, Kieslowski não trabalha com uma imagem convencional de liberdade. Em lugar disso, conforme declaração sua, “we wanted to show what liberty means to us today, who already possess liberty. Therefore, in *Blue*, liberty is not treated in a social or political way... but if we talk about liberty, we mean individual liberty, the liberty of life itself”.<sup>95</sup> Kieslowski parece ter escolhido trabalhar a idéia de liberdade modelada através da solidão.

A cor azul do título está presente em toda a narrativa. O filme inteiro foi gravado com a utilização de um filtro azul. A cor que é normalmente associada às idéias de tristeza e de frio, é utilizada por Kieslowski de várias formas, criando efeitos diferentes. Ela é recorrente através da presença de vários objetos azuis, como o móvel (único objeto da casa antiga que Julie (Juliette Binoche) leva consigo para sua nova vida). Da mesma forma, na cena da piscina em que Julie está literalmente mergulhada nessa cor.

O filme centra-se completamente na personagem Julie, que perde a filha e o marido Patrice em um acidente de automóvel. Ao acordar no hospital e saber da morte de sua família, Julie chega a pensar em suicídio. Ao sair do hospital, ela inicia um processo no qual se desfaz de todas as coisas que a associam ao seu passado. Antes de morrer, Patrice estava compondo o *Concerto pela Unificação da Europa*. Não conseguindo dissuadir Olivier (parceiro e amigo de Patrice) de continuar o trabalho inacabado do marido, Julie acaba por ajudá-lo. Olivier declara seu amor a Julie, que, após passar uma noite com ele, desaparece. Num novo apartamento, com uma nova vida, ela tenta romper definitivamente com sua vida anterior ao acidente, mas para isso precisa definitivamente resolvê-la. Decide então concluir a composição e se entregar ao amor de Olivier, deixando a herança para o filho que o marido tivera com a amante.

---

<sup>95</sup> BUFS Reviews. Disponível em: <http://www.bath.ac.uk/su0bufs/films/ThreeColoursBlue.html>. Acessado em: 27/01/02.

Na seqüência inicial do filme, uma tomada de detalhe apresenta a parte inferior do chassi do automóvel, as gotas de um óleo escorrem pelas engrenagens, sugerindo um vazamento. Essa seqüência é composta por várias tomadas de detalhes do carro, não havendo uma tomada geral que o mostre por inteiro, sendo enquadrados apenas fragmentos específicos: uma das rodas, uma das janelas. A imagem do carro é construída então a partir de fragmentos, não existindo como unidade, mas como descontinuidade. As tomadas fechadas em detalhes e os sons dos veículos criam a sensação de movimento e de velocidade. A seqüência é estranhamente silenciosa, quase sem diálogos ou trilha sonora. O carro passa por um garoto à beira da estrada e a câmera fixa-se nele, que acompanha a trajetória do veículo até sua colisão em uma árvore.

O acidente propriamente não é mostrado aos espectadores, mas sua imagem é construída através do garoto que testemunha o evento, compartilhando sua percepção com o espectador, e do automóvel destruído ainda fumegante junto à árvore.

Em sua fuga do passado Julie não consegue desvencilhar-se do acidente, que parece estar sempre presente em sua mente. Elementos marcantes que o representam enquanto memória de Julie e que interrompem a linearidade temporal dentro da narrativa são os repentinos obscurecimentos da tela e a presença da composição musical inacabada de Patrice. Nos vários momentos em que Julie é confrontada com a idéia do desastre, essa lembrança acontece justamente através dessas lacunas. A narrativa é interrompida inesperadamente em um *fade-out* para uma tela completamente escura e a música torna-se a única presença na cena, o tempo da narrativa ficando então suspenso até retornar ao mesmo ponto.

O confronto de Julie com o acidente se dá ainda através das imagens do funeral de seu marido que ela assiste pela televisão e do encontro com o jovem Antoine, que presenciara o desastre.

Enquanto compõe o concerto inacabado do marido, Julie vai (re)compondo o acidente, dessa maneira (re)configurando o tempo-espço do mesmo. O tema musical repete-se e vai criando um espaço de perpetuação do ocorrido em um tempo circular, sem passado ou futuro, mas num presente pleno, preenchido apenas pela música, que atua como elemento decisivo para a narrativa. Terminar a composição do concerto representa a liberdade da personagem para assumir uma vida nova. Desta forma, o desastre de automóvel e a música compõem em conjunto o terreno de passagem através do qual Julie alcança sua liberdade.

Cabe destacar que geralmente a utilização da música, mesmo no mais realista dos filmes, é feita de maneira convencional. Ou seja, ela é onipresente e nasce de um espaço desconhecido. Contudo, na maioria das vezes, é inaudível para as personagens, existindo

apenas como elemento de comunicação com o espectador. Em *A liberdade é azul*, a música irrompe da mente de Julie. Se no filme não há a utilização de *voiceover* que colocaria a platéia em contato com os sentimentos de Julie, a música parece ocupar essa instância, sendo o elo de ligação entre ela e o espectador. O que, de certa forma, rompe com a idéia de que a personagem não demonstra sentimentos ou emoções, levantada por muitos. Pelo contrário, essa música que surge subitamente parece revelar o quão repleta de paixão ela é, paixão que se configura através da música. Desta forma, essa música interior que acaba sobrepondo-se aos sons exteriores contradiz o rosto inexpressivo de Julie. E é no conflito entre sua figura impassível e a música incontrolável que a domina, que sua nova identidade é construída.

No cinema muitos são os papéis atribuídos à música:

A música tem uma considerável função psicológica no cinema, já reconhecida nos tempos do cinema mudo: a de dar ao espectador a sensação de uma duração efetivamente vivida e “de libertá-lo do terrível peso do silêncio”. Tem também uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade. (...) A música não deve parafrasear a expressão visual. Não deve “comentar a ação”, explicá-la, sustentá-la ou ampliar seus efeitos visuais. (...) a música de cinema não é de forma alguma uma “música para ocupar espaços vazios”, um simples elemento de “preenchimento”; prevista desde a decupagem, juntamente com o diálogo, a iluminação, o cenário, etc., insere-se harmoniosamente no contexto visual.<sup>96</sup>

Assim sendo, a música ocupa uma função especial dentro de um filme, ampliando sua narrativa e trazendo novas possibilidades. Ou seja, se bem realizada, a trilha sonora é capaz de ampliar o campo de significações do filme, tal como acontece com a que foi composta por Zbigniew Preisner para *Azul*. A associação entre música e cinema constrói uma significação geral que se beneficia das características e potencialidades próprias a cada uma das linguagens:

A eficiência estética dessas artes multimidiáticas – que fazem da música a sua base ou que compartilham com ela suas propriedades em diversos tipos de sistemas e estruturas conjuntivas – está na apresentação e processamento de signos complexos que endereçam os dois principais sentidos humanos e que possibilitam uma riqueza de significação e de interpretação inexistentes caso prescindissem da música.<sup>97</sup>

Apesar da música não exercer uma função estética autônoma na maioria dos filmes comerciais, cujas trilhas sonoras muitas vezes são criadas a partir da seleção de um conjunto de números independentes e de artistas diversos que são associados a episódios dentro da

<sup>96</sup> BETTON, op. cit., p. 24-5.

<sup>97</sup> MARTINEZ, José Luiz. *Rede interdisciplinar de semiótica da música*. Projeto de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e a Faculdade de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP, 2000. martinez@puccsp.br. Acessado em: 25/06/01.



narrativa fílmica. As cenas de amor, por exemplo, são comumente embaladas por canções românticas que rapidamente alcançam um grande sucesso de público e vendas. Já em filmes que não correspondem ao padrão comercial encontra-se mais comumente a presença de uma trilha sonora composta originalmente.

Em *a Liberdade é azul*, ao contrário dos filmes em que a música atua apenas de forma decorativa, a trilha composta por Preisner, extremamente poderosa e emocional, é um elemento forte e marcante dentro da narrativa. A utilização da música por Kieslowski dialoga diretamente com o pensamento de Cronenberg, uma vez que, para ele, a trilha sonora deve ser mais do que um mero acompanhamento musical das cenas dos filmes, sendo capaz de comunicar algo que vá além das imagens. Ele propõe que as duas linguagens (musical e cinematográfica) funcionem não apenas como complementares, mas que interajam. A trilha sonora deve agir como uma nova forma de informação dentro da narrativa cinematográfica: “A música é extremamente importante para um filme. As grandes produções hollywoodianas, por exemplo, utilizam a música para reforçar o que já está na tela. Howard e eu queríamos ir mais além e proporcionar ao público outros níveis de entendimento da história”.<sup>98</sup> O compositor Howard Shore tem trabalhado com Cronenberg desde 1979, quando foi responsável pela trilha sonora de *Os filhos do medo* (*The Brood*). Desde de então o trabalho dos dois se tornou quase simbiótico, a música de Shore consolidando-se como uma das idiossincrasias dos filmes de Cronenberg.

A música em *Crash* tem a mesma importância que em *A liberdade é azul*, porém no filme de Kieslowski esta importância é mais explícita e se consolida através do enredo na tentativa de finalizar a composição.

Em *Crash* a trilha sonora é composta por peças musicais que repetem um mesmo tema que vai sofrendo variações em cada uma delas. A música é audível apenas para o espectador e, na quase totalidade das vezes, ela surge nas cenas que apresentam acidentes automobilísticos. Através dessas variações, Shore consegue criar um estranhamento. Em quase todas as peças repetem-se os mesmos acordes iniciais, que sofrem pequenas variações e alternâncias, criando um jogo muito sutil de semelhança e diferença, apresentando passagens que interagem entre si. Ao possuírem uma unidade em decorrência da música é como se todos os acidentes passassem a possuir um vínculo unificador.

A trilha sonora musical pode ser dividida em dois aspectos: o do automóvel e o da interação entre as personagens, ambos norteados pela presença iminente de um acidente. As composições de Shore confluem e dialogam diretamente tanto com o filme de Cronenberg

quanto com o livro de Ballard, o que pode ser constatado através dos títulos que retomam literalmente passagens encontradas em ambos: *Chromium Bower*, *Prophecy is Dirty and Ragged*, *A Benevolent Psychopathology*. Marcante em suas composições para o filme são os acordes metálicos de guitarra que parecem celebrar a era tecnológica.

Desta forma, tanto no filme de Kieslowski quanto no de Cronenberg, a música é utilizada de forma semelhante, expandindo o significado das cenas. Em ambos os filmes ela ocupa um lugar de destaque, não apenas complementando as imagens, como também interagindo com essas e adicionando um outro discurso sobre a narrativa cinematográfica. Ambas as obras trabalham com a repetição do tema, repetição essa que é associada nos dois filmes ao desastre automobilístico. Em *Azul*, a música liberta Julie de seu passado (mas o rompimento com esse é marcado pelo desastre), havendo uma evolução que chega ao máximo com a conclusão e a apresentação do concerto. Em *Crash*, por outro lado, a música cria uma unidade entre os acidentes e instaura uma circularidade.

*O doce amanhã (The Sweet Hereafter)*, de Atom Egoyan – 1997, adaptação do livro homônimo de Russel Banks, apresenta a história do advogado Mitchell Stevens (Ian Holm) que vai a uma pequena cidade do interior, na qual quatorze crianças morreram em um acidente com o ônibus escolar, para tentar fazer com que os pais das crianças abram um processo em busca de indenização. Ele procura os pais de algumas crianças para oferecer-lhes seus serviços e enquanto investiga as circunstâncias do acidente, dolorosos pedaços de seu passado afloram junto com a tragédia das famílias. Da mesma forma, muitos segredos dos moradores da pequena cidade vão sendo revelados. Ou seja, o acidente rompe bruscamente com a rotina e a linearidade da vida das personagens.

Após o acidente, não apenas a vida das famílias das crianças mortas mas a vida de toda a cidade é alterada. Inicia-se uma combinação de narrativas (através de idas e vindas temporais e mudanças de instância narrativa) entre os mistérios do passado e o sofrimento do presente, dentro da qual as personagens buscam um “doce amanhã”. E o limiar desse jogo configura-se no tempo e no espaço do acidente, espaço de transição e transformação.

Um dos toques delicados da adaptação realizada por Egoyan é a utilização do poema de Robert Browning, *The Pied Piper of Hamelin*, que é lido por Nicole para os filhos de Billy Ansel em *flash-back*. A história do flautista, que por vingança leva consigo todas as crianças da cidade para um lugar mágico e inacessível, funciona como um espelho perfeito para a narrativa e principalmente para a situação de Nicole, que sobrevive ao acidente, mas fica

---

<sup>98</sup> David Cronenberg, citado em: BERNARDES, Cronenberg une biotecnologia e realidade virtual.

paraplégica. O diálogo com o texto de Browning se dá diretamente, já que no poema a única criança deixada para trás é um menino manco que não consegue acompanhar o grupo. De forma semelhante, Nicole sente-se abandonada pelas outras crianças e pelo pai. Mesmo sabendo ser a morte o destino das crianças, ela parece frustrada por não as haver acompanhado. Na narrativa de Egoyan o acidente do ônibus escolar corresponde à ação realizada pelo flautista de retirar todas as crianças da cidade e de suas famílias. O episódio em que Dolores, a motorista do ônibus, conta a Mitchel suas lembranças do ocorrido é permeado pela voz de Nicole, lendo *The Pied Piper of Hamelin* para os filhos de Billy Ansel:

NICOLE: (voice over)  
 For he led us, he said, to a joyous  
 land,  
 Joining the town and just at hand,  
 Where waters gushed and fruit-trees  
 grew,  
 And flowers put forth a fairer hue,  
 And everything was strange and  
 new...<sup>99</sup>

Contudo, Dolores não lembra muito a respeito do acidente: “I remember wrenching the steering wheel to the right and slapping my foot against the brake pedal”. As únicas lembranças que são realmente importantes são os nomes e os rostos das crianças (que aparecem em várias fotografias penduradas na parede) que morreram: “DOLORES: The bus was like this huge wave about to break over us. Bear Otto, the Lambston kids, the Hamiltons, the Prescotts, the teenaged boys and girls from Bartlett Hill, Sean, Nicole Burnell, Billy Ansel's twins, Jessica and Mason...all the children of my town”.<sup>100</sup>

Para Nicole a imagem sedutora do flautista personifica também a imagem do próprio pai, Sam, com o qual mantinha um relacionamento incestuoso, que vai sendo revelado através de *flash-backs* que intercalam a narrativa, tal como o episódio dos dois no celeiro, enquanto a voz em *off* de Nicole continua a recitar o poema:

When, lo, as they reached the  
 mountain-side,  
 A wondrous portal opened wide,  
 As if a cavern was suddenly  
 hollowed;  
 And the Piper advanced and the  
 children followed,  
 And when all were in to the very  
 last,

<sup>99</sup> EGOYAN, Antom. *The Sweet* hereafter. 1997. Disponível em: <www.simplyscript.com>.

<sup>100</sup> Id., *ibid.*, p. 68.

The door in the mountain-side shut  
fast...<sup>101</sup>

As promessas feitas pelo flautista às pequenas crianças equivalem às promessas feitas por Sam à filha. Contudo, ao deparar-se com sua nova condição após o acidente, presa a uma cadeira de rodas, a garota começa a ter consciência da maneira como o pai a usava. E suas palavras para ele, carregadas de ironia, buscam revelar que agora ela possui consciência de tudo: “I mean I’m a wheelchair girl now. It’s hard to pretend I’m a beautiful rock star. Not like you used to tell me. Remember, Daddy? All the people that were going to discover me? Where are they now?” Mas são seus pensamentos, revelados através da *voiceover*, que levam o espectador a conhecer sua real indignação:

Nicole (Voice over): He couldn't look at me. But I looked at him. Right at him. His secret was mine now. We used to share it. But not anymore. Now, I owned it completely. (...)Before, everything had been so confusing. I never knew who was to blame. But now I know. He's just a thief, a sneaky thief who had robbed his daughter. Robbed me of...whatever it was that my sister still had and I didn't. And then the accident robbed me of my body.<sup>102</sup>

Nicole tem consciência não apenas do roubo de sua inocência pelo pai, como o iguala às conseqüências do desastre em seu próprio corpo.

O filme de Egoyan trabalha com várias instâncias temporais que correspondem às perspectivas das personagens com relação a fatos importantes na narrativa. Cada uma dessas instâncias evoca um tempo pessoal, que pode retomar aquele já evocado por outra personagem, havendo assim um imbricamento dessas narrativas. É o espectador o responsável pela organização temporal dos acontecimentos, é ele quem coloca os fatos em correlação e cria a linearidade da narrativa.

Através dos depoimentos que o advogado colhe dos moradores da pequena cidade e dos sobreviventes, cria-se uma grande expectativa quanto ao acidente, uma vez que ele não é imediatamente mostrado. As perspectivas das personagens Nicole e Dolores, suas lembranças da tragédia não são traduzidas em imagem, existindo apenas enquanto relato. O desastre existe então apenas enquanto memória. É através das lembranças ou não lembranças narradas pelas vítimas que a idéia do que teria ocorrido vai sendo construída pelo espectador. Construído através da memória, é no constante jogo entre esquecimento e lembrança que se configura a imagem do acidente. Contudo, não se deve deixar de lado o fato de que memória e imaginação são indissociáveis.

---

<sup>101</sup> Id., *ibid.*, p. 36.

<sup>102</sup> Id., *ibid.*, p. 76.

Decisivo é o depoimento de Nicole. A princípio dizendo não se lembrar de coisa alguma, ao perceber o interesse do pai pelo dinheiro da indenização, ela surpreende a todos com a súbita e detalhada lembrança do episódio. Nicole constrói então uma memória do acidente (misturando suas lembranças reais aos detalhes inventados) para resolver a situação, dando assim, um fim ao caso e terminando com a possibilidade de uma indenização. Assim sendo, ela resolve dar valor ao que lhe convém, misturando imaginação e realidade.

A cena do acidente só será vista através do foco narrativo de Billy Ansel e, ao contrário da expectativa da tragédia, a imagem do acidente é bonita. A imensidão branca da paisagem coberta pela neve e o silêncio total da cena, enquanto o ônibus derrapa, não criam uma imagem aterradora. É no olhar de Billy, enquanto assiste ao ônibus de seus filhos derrapar, cair e ser tragado pelo lago congelado, que se encontra todo o terror da cena. Assim como em *Crash*, a imagem do acidente é simples e direta, não existindo múltiplos ângulos ou câmara lenta. Em ambos os filmes é salientada a importância do olhar, porém, de maneiras distintas.

Em *O doce amanhã* o olhar de Billy assistindo ao desastre é algo consternador, em seus olhos o espectador encontra toda a essência da tragédia, que não é apresentada através do desespero das crianças no interior do ônibus, mas sim através da impotência de seu olhar. É importante também o olhar de Stevens, que se configura através das fotografias tiradas por ele no interior do ônibus acidentado. Ao fotografar, ele recria o tempo-espaço do acidente, realizando uma nova cartografia do mesmo, configurada através do foco da câmera. Desta forma, é revelada sua ação enquanto *Operador*, fato que o aproxima de Vaughan em *Crash*. A imagem do interior avariado do ônibus escolar associa-se à cena do acidente e, do amálgama dessas duas imagens, resulta uma espécie de ampliação do espaço do desastre. Ao tirar as fotografias, Stevens entra em contato real com o ocorrido e com as vítimas. Através da fisionomia do advogado ao fotografar o ônibus há uma nova leitura do acidente: é através de seu olhar que a tragédia existe, como existiu nos olhos de Billy.

A plenitude do acidente realiza-se pois através da combinação de espaços e tempos. Dois, na instância visual: a cena através do foco narrativo de Billy e o momento em que Stevens adentra o ônibus para tirar fotografias. E dois na instância do discurso, através das falas de Nicole e de Dolores Driscoll. É através da comunhão desses espaços e tempos que se configura o tempo-espaço do acidente. Ou seja, em *O doce amanhã*, ele se constrói para o espectador a partir da fragmentação dos depoimentos que interagem, associada à cena assistida por Billy e às fotografias tiradas por Stevens.

O acidente representa um limite de passagem e de transformação, similar aos muros que separam as crianças, encantadas pela música do flautista, da cidade de seus pais. Isso fica claro através da fala de Nicole: “I wonder if you realize that all of us - Dolores, me, the children who survived, the children who didn't - that we're all citizens of a different town now. (...) A town of people living in the sweet hereafter”.<sup>103</sup>

*Amores brutos (Amores perros)* – 2000, primeiro longa-metragem do diretor mexicano Alejandro González Iñárritu, narra três histórias que se desenrolam na Cidade do México entre núcleos de pessoas de diversas idades e classes sociais, as quais acabam literalmente colidindo. As narrativas são independentes, mas têm em comum a presença de cães (com os quais as personagens de cada um dos núcleos mantêm uma relação de afeição e companheirismo) e do desastre automobilístico que as entrecruza, representando seu ponto de confluência.

*Amores brutos* é um daqueles casos em que a classificação em um gênero (sistema) cinematográfico específico é ineficiente, pois possui repertórios que são comumente identificados em sistemas diferentes, mas que acabam interagindo perfeitamente. Cada uma das narrativas acaba sendo mais familiar a alguma tradição cinematográfica específica, existem elementos de filmes de ação, uma boa herança do mais emotivo drama (político e também romântico) e a construção de uma história de amor fadada ao fracasso.

A seqüência inicial de *Amores brutos* apresenta uma frenética perseguição automobilística através das ruas da Cidade do México, no melhor estilo hollywoodiano. Dentro do carro perseguido estão dois jovens e um cachorro muito ferido. A perseguição pelas ruas, a agitação dentro do automóvel e o sangue espalhado no interior do veículo e nas roupas dos jovens compõem um quadro violento e angustiante, que culmina em um acidente. Da colisão, resultam o motorista (Octavio) muito ferido, o outro rapaz, morto e o cão, agonizante. A partir de um *fade out* inicia em um *flash-back* a história de Octavio antes do acidente – primeira narrativa.

Octavio vive com a família: a mãe, o irmão (Ramiro), a cunhada (Susana), o pequeno sobrinho e o cachorro (Cofi), em uma casa da periferia. Apenas ele demonstra reais vínculos de afetividade com o sobrinho, com Cofi e com a cunhada, por quem é apaixonado. Para tirá-la do irmão, que a maltrata e não se mostra muito interessado nem por ela nem pelo filho, Octavio resolve colocar Cofi em rinhas de cães para conseguir dinheiro. Começa a ganhar

---

<sup>103</sup> Id., *ibid.*, p. 86.

muito dinheiro e confessa seu amor a Susana. Tornando-se amante da cunhada ele resolve mandar matar o irmão. Após sobreviver a uma grande surra, Ramiro desaparece, levando consigo Susana, o filho e o dinheiro ganho por Octavio. As constantes vitórias de Cofi geram inveja no antigo ganhador que alveja o animal em plena arena. Enraivecido, Octavio apunhala o agressor de seu cão e foge. Inicia-se então a perseguição do início do filme. A narrativa, de maneira circular, vai ao encontro do ponto de partida.

O acidente acontece então como repetição, mas também como transformação daquele que já fora apresentado, uma vez que agora ele acontece seguindo a linearidade cronológica da narrativa e, além do de Octavio, aparece o outro carro envolvido na colisão, o de Valéria. Após a colisão há novamente um *fade out*, que serve como limite para que se inicie a segunda narrativa, que se refere ao que acontece após o acidente.

Daniel, um publicitário de 42 anos, acaba de deixar a mulher e as filhas para ir morar com Valeria, uma modelo famosa. Para inaugurar o apartamento, ele prepara um jantar. Valeria sai para buscar vinho, levando consigo seu cão, Richi, e nesse percurso acontece o acidente. Em consequência disso, a modelo tem uma das pernas amputada. Durante sua convalescença, seu relacionamento com Daniel torna-se cada vez mais frio e distante.

Nessa narrativa há uma forte confluência com *Crash*, uma vez que ambas abordam a questão do corpo transformado pelo acidente automobilístico. No filme mexicano a transformação do corpo parece uma espécie de castigo para a modelo, que mostra a efemeridade de sua beleza. Quando de seu retorno ao apartamento, ela avista de sua janela um imenso *outdoor* publicitário em que aparece lindíssima usando um vestido que expõe suas esguias e torneadas pernas. Através do contraste entre seu estado anterior (bela e sedutora) no *outdoor* e seu estado atual (frágil e debilitada) na cadeira de rodas, reforça-se a idéia de que a ação do acidente sobre o corpo é nociva e destruidora. O corpo macerado torna-se um corpo frágil e impotente. O desastre automobilístico funciona como um deformador do corpo. A ligação entre a publicidade e a beleza das formas femininas é recorrente, principalmente nas campanhas publicitárias de automóveis. Desta forma, a deformação do corpo da modelo pela ação do automóvel, nega a máxima publicitária que combina sempre a imagem de belas modelos a carros potentes.

As campanhas publicitárias de automóveis normalmente trabalham a idéia de um *conceito* que é arraigado à imagem do veículo. Por exemplo, a idéia de liberdade e de aventura, comumente apresentada em tais campanhas, que se concretiza normalmente através de grandes panorâmicas, revelando imensas paisagens nas quais o automóvel corre solto como um animal selvagem. É improvável que se encontre propaganda de automóveis associando a

imagem do produto a um grande engarrafamento. Essas campanhas utilizam repertórios recorrentes, como cenas de carros em alta velocidade e a presença de belas mulheres.

Entre os conceitos associados à imagem do automóvel encontram-se a idéia de potência (identificada à potencia sexual do dono) e de *status* social (sucesso, dinheiro, prestígio). *Crash* pode ser visto como uma inversão dos estereótipos publicitários. De certa forma, o filme de Cronenberg é um *sexy* comercial de automóvel que se transforma em pesadelo, apresentando, ao invés de carros novos e reluzentes, carros destruídos em acidentes automobilísticos. Os carros intocados são objetos de desejo pelas possibilidades de um acidente imane, adivinhado em suas linhas perfeitas e na sua pintura impecável. E, ao invés de mulheres belíssimas de corpos exuberantes, apresenta o corpo mutilado e híbrido de Gabrielle. Quanto ao o corpo perfeito de Catherine, a expectativa é de sua transformação, com todas as possibilidades que um acidente lhe reserva.

Na publicidade encontra-se também a representação do desastre automobilístico, que pode aparecer em campanhas institucionais, que visam a educação dos motoristas e a prevenção, ou ainda, em campanhas que buscam ressaltar os equipamentos de segurança de automóveis. Um caso a ser destacado, que foi muito comentado, é o comercial em que uma *top-model* internacional dirigia em alta velocidade até a colisão que acionava o *airbag*, saindo então do automóvel avariado, linda e esfuziante. De uma forma tortuosa, é como se esse comercial fosse a consolidação de um desejo de Vaughan, a belíssima e famosa mulher dirigindo-se sem medo rumo a uma colisão inevitável.

Em *Amores brutos*, tudo se torna difícil para Valeria em sua nova condição. Ela perde seus contratos como modelo e sua sexualidade vai sendo aos poucos apagada. Já em *Crash*, ocorre justamente o contrário, a sexualidade de Gabrielle parece ter sido intensificada por sua nova condição. A alteração sofrida pelo corpo não o desmerece, mas lhe dá uma nova identidade com novas possibilidades, principalmente sexuais. Após a amputação de sua perna, Valeria retorna para o apartamento, reencontra Richi, mas seu relacionamento com Daniel está totalmente mudado. Na última cena dessa narrativa, Valeria está na cadeira de rodas novamente junto à janela. No lugar onde antes havia o *outdoor* agora só há a parede vazia. Através de outro *fade out* inicia-se então a terceira narrativa.

Trata-se da história de El Chivo, um professor universitário que abandonara a família para seguir seus ideais políticos, tornando-se um guerrilheiro. Preso em consequência de sua atividade política, ele resolve que a família deve considerá-lo morto. Após vários anos de prisão, ele já não consegue adaptar-se ao convívio social, vivendo como um mendigo. Seus únicos companheiros são uma matilha de cães vira-latas, com os quais compartilha as ruas e a



casa. Transformado em matador de aluguel, quando vai realizar seu último trabalho é surpreendido pelo desastre automobilístico, que ocorre no meio da narrativa de El Chivo. Enquanto as pessoas são socorridas, ele resgata Cofi, que fora deixado de lado, levando-o para sua casa. Contudo, quando fica recuperado, o cachorro investe contra os outros animais. Ao ver seus cães violentamente feridos, El Chivo chega a apontar a arma contra o cão, mas desiste. A atitude de Cofi parece repercutir profundamente nele, que resolve não completar o trabalho encomendado, partindo em busca de uma nova vida, finalmente reconciliado consigo mesmo e com seu passado. A disposição de reiniciar sua vida é marcada por uma nova atitude em relação ao seu corpo. Ele corta cabelos e unhas, faz a barba e veste-se com roupas limpas, resgatando desta maneira sua identidade, perdida sob a máscara impessoal do rosto de um mendigo. Parte do dinheiro que tem (o que pegou de Octavio após o acidente e o que acumulou com seus serviços), deixa na casa da filha sem comunicar-lhe. O filme acaba em um plano geral no qual assiste-se El Chivo e Cofi caminhando rumo ao horizonte em um entardecer.

A colisão automobilística do início configura-se como memória que estará sempre presente nas histórias posteriores, ocupando uma posição temporal diferente em cada uma delas. Na primeira seqüência há a perseguição e o acidente, sendo então encerrada em um *fade out*. O *fade out* é usado como uma espécie de código para demarcar a ruptura temporal, as idas e vindas no tempo, espaço de transição que delimita as narrativas na descontinuidade temporal entre elas.

A primeira narrativa se dá em *flash-back*, mesmo artifício utilizado em *Acidente estranho*. Através desta técnica cria-se uma narrativa circular, que parte do mesmo ponto ao qual se dirige. Os acontecimentos da narrativa recebem desta forma uma carga a mais de significado que se constitui na memória constante do acidente. A narrativa inicia no desastre, que resignifica o passado (apresentado em *flash-back*) e revela-se transformador do futuro.

Na primeira narrativa a tensão entre a seqüência inicial – perseguição e acidente – e o restante da história fica explícita, uma vez que logo percebe-se que as personagens envolvidas são as mesmas que compõem a trama. A memória do acidente permeia então todas as cenas, pois já se conhece o que acontecerá, não se sabendo o motivo nem quando. Desta forma, todos os acontecimentos levam ao acidente, que se repete no final da narrativa. Contudo, mesmo repetida a cena não é a mesma, uma vez que na primeira seqüência o foco narrativo mantém-se apenas sobre o automóvel de Octavio, o espectador não conhece o outro veículo envolvido na colisão. Na repetição do acidente ao final da primeira narrativa há a inserção de outra perspectiva, apresentada através da alternância de imagens que inserem o carro de

Valeria. São apresentados então os dois automóveis até o momento da colisão. Sendo assim, a cena que o espectador revê é ao mesmo tempo a mesma e é outra.

Em *Amores brutos*, cada vez que o acidente é reapresentado, ele se configura como se fosse outro, uma vez que há sempre a inserção de uma nova perspectiva narrativa. Na primeira, há apenas o foco no automóvel de Octavio. Na segunda, há uma seqüência alternada que mostra imagens de ambos os carros: o de Octavio e o de Valeria. Já na terceira, o foco narrativo é a perspectiva de El Chivo, que assiste à colisão dos automóveis.

Cada uma das cenas apresenta uma perspectiva diferente após a colisão, que torna a acontecer em cada uma delas, mas sempre trazendo uma nova informação. Na seqüência que abre o filme, após o acidente apresenta-se apenas o interior do automóvel de Octavio. Na segunda, apresenta-se o interior dos dois carros. A terceira narrativa é a que apresenta mais informações. Além da colisão assiste-se ao socorro dos feridos, a aproximação e a chegada de El Chivo ao local, bem como a maneira como ele rouba o dinheiro, olha para o carro de Valeria e socorre Cofi.

É através do acidente que o espectador estabelece a comunicação entre as narrativas, dando-lhes uma ordenação espaço-temporal. O desastre representa então um marco temporal e espacial fundamental, a partir do qual as narrativas são compreendidas. É o olhar do espectador que reconstrói a cronologia das histórias.

A terceira narrativa pode ser tomada como referência temporal, uma vez que nesta o acidente acontece no meio da trama e assim pode-se falar de um tempo anterior à tragédia e de um outro posterior. E em cada um desses tempos ocorre uma das duas narrativas anteriores. A primeira, de Octavio e Cofi, no tempo anterior à colisão, e a segunda, de Valeria e Richi, no tempo posterior. Desta forma, a terceira narrativa pode ser vista então como unificadora das narrativas anteriores, já que comporta em sua temporalidade as outras duas. El Chivo é o único dos personagens presente às outras histórias. No local do acidente ele observa Octavio e Valeria. Além disso, ao socorrer Cofi, trazendo-o da primeira narrativa para a terceira, El Chivo realiza a união das duas através do animal. A partir do momento em que Cofi entra na terceira narrativa, as duas ocupam um mesmo espaço temporal (posterior ao acidente) e não causa surpresa que o desenlace da primeira ocorra na terceira. É no espaço-tempo da terceira narrativa que o espectador descobre o que aconteceu a Octavio após a tragédia: apesar dos ferimentos ele consegue sobreviver, seu irmão morre ao tentar realizar um assalto e Susana, mesmo viúva, recusa ficar com ele. Para esta intromissão da primeira narrativa na terceira não existe a utilização do *fade out*, uma vez que já não existem mais deslocamentos temporais. A alternância das seqüências, através da montagem, realiza a

passagem de uma narrativa para a outra. Porém cada uma das três narrativas respeita a linearidade temporal interna a seu espaço-tempo, dentro delas não existem idas e vindas temporais.

É no acidente que as narrativas se unem e se separam, se encontram e se distanciam. O espaço por ele proporcionado é o único compartilhado pelas três narrativas, e igualmente por elas alterado, uma vez que cada uma delas apresenta um ângulo diferente, uma nova perspectiva. Contudo, durante a terceira o espectador toma conhecimento de momentos em que El Chivo teve breves aparições em cada uma das narrativas anteriores, uma vez que sua narrativa engloba o espaço-tempo das outras duas. Estas porém são pequenas sobreposições de tempo e espaço entre as narrativas, que nem se aproximam à importância da repetição do tempo-espaço do acidente, que acontece nas três.

O entrecruzamento de histórias que se dá através de um desastre automobilístico acontece também no filme *Inverno quente (Wintersleepers)* – 1997, de Tom Tykwer, que narra a maneira como a vida de cinco pessoas é alterada em decorrência de um acidente. Theo leva seu cavalo ao veterinário, sem saber que sua filha escondera-se no *trailer* para acompanhar o animal. Um pouco distraído, ele é surpreendido por um carro *sport* que vem em sua direção. Ao desviar-se do automóvel ele colide em uma encosta da colina, sua filha é seriamente ferida, ficando inconsciente no hospital por vários dias. O outro carro sai da pista e acaba sob a neve. René, que dirigia esse carro, precisa cavar para conseguir sair, abandonando o veículo e deixando o local. Enquanto isso, Rebecca tem problemas em sua relação com Marco, um instrutor de esqui. Ambos desconhecem que o carro roubado de Marco fora envolvido em um acidente. Laura, que divide a casa com Rebecca, é a enfermeira que cuida da filha de Theo e acaba conhecendo e se envolvendo com René. A menina não resiste aos ferimentos do acidente e Theo fica obcecado pela idéia de vingança. Com o fim do inverno a neve derrete, revelando o carro. Theo descobre que Marco é o dono do automóvel e, acreditando ser ele o responsável pelo acidente, persegue-o até à morte. Desta forma, a interligação entre as narrativas não fica apenas no momento do acidente como em *Amores brutos*, mas se dá através de uma série de coincidências e de inter-relações.

No filme de Tom Tykwer, o acidente desencadeia uma trama de relações através das quais a vidas e a atitudes de uns acabam interferindo nas de outros. O acidente é o início de um jogo de inter-relações entre as personagens, criando possibilidades de interferência que sem ele seriam impossíveis.

René, que dirigia o carro *sport* envolvido no acidente, possui, como seqüela de um ferimento de guerra, uma dificuldade de memória, não conseguindo guardar qualquer

lembrança posterior à lesão. Para arquivar as memórias das coisas que acontecem em sua vida ele as registra com fotografias e anotações em um diário, que se configura como sua memória. Estas são externas a ele e se configuram na união entre as imagens e o texto. Desta forma, para ele é como se o acidente não houvesse acontecido, uma vez que não está registrado em seu álbum prótese da memória. Assim como em *O doce amanhã* e *A Liberdade é azul*, em *Wintersleepers* um dos fatores essenciais para a consolidação do acidente é a sua existência ou não enquanto memória.

## CONCLUSÃO

*Uma exclamação de horror brotou dos lábios do pintor, quando viu, à luz débil da vela, o rosto medonho que parecia sorrir-lhe sarcasticamente da tela. Havia alguma coisa em sua expressão que o encheu de repugnância e aversão. Santo Deus! Era o próprio rosto de Dorian Gray que estava vendo! A devassidão, por maior que fosse, não tinha conseguido corromper de todo aquela maravilhosa beleza. Ainda se viam alguns cabelos dourados na cabeça e a boca sensual era ainda vermelha. Os olhos, inchados, conservavam algo de azul tão puro e ainda não haviam desaparecido as finas curvas do nariz, delicadamente cinzelado, e as de seu torneado pescoço. Sim aquele era Dorian Gray.*

Oscar Wilde - *O Retrato de Dorian Gray*

Oscar Wilde conseguiu brilhantemente representar como a arte é capaz de revelar o que há de mais perverso na alma humana. A imagem do retrato, que assimila as pestilências da alma do modelo, horroriza o leitor, que parece não ter consciência de que, assim como Dorian Gray, talvez não consiga esconder da arte o que há de mais corrompido dentro de si. Aquilo que as pessoas mais lutam para manter recalçado pode-lhes ser desvelado através de manifestações artísticas. Sendo assim, quando é rompido o limite que separa o que deve ser revelado e o que deve ser mantido fora de cena, imediatamente instaura-se o desconforto junto ao leitor/espectador. Com certeza, isso é o que ocorre em *Crash*, tanto em relação ao romance quanto ao filme.

Um dos aspectos responsáveis pelo estranhamento dos espectadores em relação a *Crash* é a forma como o filme rompe os limites existentes entre os sistemas cinematográficos, situando-se em um entre-lugar desse polissistema. Ao espectador resta apenas a ansiedade de tentar classificar *Crash* e essa dificuldade em limitá-lo dentro de um sistema com repertórios específicos causa-lhe frustração. Ou seja, é impossível definir o filme como uma típica representação de algum gênero (sistema) cinematográfico, uma vez que as características que os definem amalgamam-se em *Crash*. Aspecto importante constatado em relação ao filme é que, mesmo sendo resultado da interpretação de uma obra literária através da linguagem cinematográfica, ele possui individualidade, constituindo-se enquanto obra única, convincente em sua própria linguagem. E configura-se então como uma obra independente, não sendo apenas uma mera transposição de palavras em imagens. Essa constatação revela a forte marca de Cronenberg como autor, que mesmo mantendo a integridade da obra literária (muitas das falas do filme são transpostas literalmente do romance), insere o filme no contexto de sua própria criação artística. Ao deslocar-se de padrões conhecidos e estabelecidos, o filme de

Cronenberg inaugura um novo gênero cinematográfico, para o qual ainda não há uma classificação que o abarque completamente.

Apesar dessa primeira aproximação centrada no processo da interpretação (adaptação) realizada por Cronenberg, deve ser ressaltado o fato de que no decorrer deste trabalho a união entre as duas obras (romance e filme) ampliou-lhes as possibilidades, inaugurando assim novas perspectivas para cada uma delas. Desta forma, o exame realizado aqui as abordou concomitantemente e na maioria das vezes como se fossem uma única obra. Aspecto a ser destacado é a diferença narrativa existente entre elas. Enquanto o romance possui um narrador em primeira pessoa, James, através do qual os fatos são dados a conhecer ao leitor, o filme não utiliza *voiceover*, que seria o similar cinematográfico a uma narrativa em primeira pessoa. Mesmo assim, pode ser reconhecida no filme uma preponderância da focalização audiovisual através da personagem James.

Tanto no romance como no livro a representação da sexualidade insuflou as mais variadas discussões. Mas o primeiro fator a ser destacado é que o grau da discussão que tais representações provocam depende diretamente de valores sócio-culturais pessoais, ou seja, o que é obsceno ou pornográfico para alguns pode não ser para outros. Desta forma, é difícil estabelecer padrões fixos de classificação. Definir o que é pornografia, obscenidade ou erotismo tem-se tornado uma tarefa cada vez mais complicada. E em *Crash* isso se torna ainda mais complexo, uma vez que ambas as obras utilizam-se de repertórios canonizados pela representação pornográfica. No romance, por exemplo, há a descrição explícita de atos sexuais. No filme, por sua vez, se não existem cenas de sexo explícito, há, no entanto, a apresentação de seqüências de episódios sexuais (em que uma cena de sexo vai desencadeando outra, ou outras), bem como da imagem do sêmen, elementos que estão geralmente delimitados ao espaço da pornografia.

Uma maneira recorrente de defender-se frente à sexualidade representada em *Crash* é acusá-la de fugir a padrões sexuais socialmente aceitos, apontando nela aspectos necrófilos ou sadomasoquistas. O que se deixa de lado, contudo, é que tais traços encontram-se arraigados à natureza humana.

Um elemento que foi revelado a partir da análise dos episódios sexuais em *Crash* é a intensa importância da orientação visual, tanto no romance como no filme, em que assistir e mostrar constituem-se como ações fundamentais nas respectivas narrativas. Mesmo que no filme esse aspecto já seja inerente à própria natureza imagética da obra cinematográfica, que se constitui por excelência através de imagens e de sons, em *Crash* tal fator é exacerbado. A câmera de Peter Suschitzky reforça o aspecto *voyeur* intrínseco à ação cinematográfica,

desvelando ao espectador sua essência. A atuação das personagens é então completamente dirigida à câmera, com a qual compartilham cada cena, em uma consciência extrema da presença desse olhar mecânico mediador. As cenas de encontros sexuais representam então o máximo dessa integração entre o olhar da câmera e a ação das personagens, que compõe com essas um *ménage à trois*. Chama a atenção que no filme, apesar da importância do olhar na narrativa, na maioria das cenas as personagens não se encarem. As cenas sexuais são por excelência os episódios em que isso causa maior estranhamento, uma vez que essa atitude parece revelar uma extrema falta de afetividade entre as personagens.

No romance, por sua vez, essa extrema orientação visual se revela através da presença marcante na narrativa de duas próteses do olhar, o espelho e a fotografia. A descrição de episódios mediados por tais aparatos revela a importância desses elementos no jogo de inter-relações entre as personagens. Essa intermediação do olhar realizada através dos espelhos e da fotografia é encontrada também no filme de Cronenberg.

Os espelhos, enquanto próteses do olho humano expandem seu poder de ação, permitindo, como no caso do espelho retrovisor dos automóveis, que as pessoas tenham acesso a acontecimentos e episódios que de outra forma não estariam a seu alcance. Em *Crash*, de forma marcante, os espelhos servem para que James assista aos intercursos sexuais de Vaughan com suas diversas parceiras no banco traseiro do automóvel. O espelho equivale então ao buraco da fechadura através do qual o *voyeur* espia.

Outra forte implicação do espelho diz respeito à natureza mágica que lhe é atribuída e à forma como o reflexo tem sido recorrentemente responsável pela configuração do duplo no imaginário humano. Desta forma, pode-se constatar a maneira como o amálgama entre as identidades de James e de Vaughan começa a ser desvelado no jogo de imagens que o espelho apresenta.

A importância dessa orientação visual, que em *Crash* é sempre mediada por algum aparato mecânico, se revela na ação de Vaughan enquanto *Operador*. Sempre munido com sua câmera fotográfica, ele adentra as cenas de desastres automobilísticos, mas assim como registra essas imagens trágicas de destruição e morte, registra também os encontros sexuais que espiona. Com essas fotografias, ele compõe álbuns em que constrói narrativas iniciadas em desastres e que são perpetuadas em comunhões sexuais. James, por sua vez, ocupa todas as instâncias das quais a fotografia pode ser objeto, sendo *Operador*, *Spectrum* e *Spectador*.

Aspecto fundamental da fotografia em *Crash* é a sua função enquanto prótese da memória, uma vez que é através dos álbuns montados por Vaughan que James confronta sua memória, já que nesses há o registro de seu acidente e de seus encontros sexuais dentro do

automóvel. Da mesma forma, as fotografias de Gabrielle, de seu acidente e de sua recuperação, consolidam uma espécie de *flash-back* através do qual a história da personagem é narrada.

Esse trabalho aprofundou-se na representação do desastre automobilístico, bem como em sua função em *Crash*, uma vez que é esse o seu elemento basilar. As imagens de destruição e de morte, que incitam o medo e o terror, configuram-se, conforme Edmund Burke, como fontes do *sublime*. E tais representações têm sido recorrentes nas manifestações artísticas. Desta forma, o fato de desastres automobilísticos constituírem a essência de uma produção artística revela a própria natureza do *deleite* humano em assistir a dor e os infortúnios do outro.

Em *Crash*, revela-se a natureza mortal do automóvel, fato que não é consciente para seus ocupantes. Reconhecer em cada parte de um carro o potencial latente de uma ferramenta mortífera imputaria sobre o ato de dirigir uma carga infinita de temores. Considerar que o espaço do automóvel é também o espaço latente de um desastre parece absurdo, mas é a partir da consciência desse fato que a indústria automobilística se desenvolve e se aprimora. Graças à consciência que têm desse fato, despertada através de acidentes, as personagens de *Crash* experimentam uma nova relação com o automóvel. O contato do corpo com as partes de um carro, até então inconsciente e autômato, que é levado ao extremo no momento do acidente, passa a ser vivido com intensidade. O momento do acidente representa então o ápice da transformação do automóvel e do corpo, momento de união extrema entre o homem e a máquina que é amplamente experimentado pelas personagens em *Crash*.

Um dos fatores que mais inquietação causou com referência aos desastres automobilísticos em *Crash* é, com certeza, a maneira como eles são associados à sexualidade das personagens. A intensa liberação de energia causada por esse tipo de acidente surge então como uma espécie de orgasmo tecnológico. A colisão automobilística, ao combinar essa liberação da energia acumulada ao aumento da velocidade, configura-se como o paralelo tecnológico da ejaculação. O jorrar do sêmen é uma imagem recorrente no romance, em que os fluidos corporais e maquinários se combinam. Contudo, a respeito dessa união entre a sexualidade e o automóvel, foi dito do romance de Ballard que seria psicologicamente improvável uma vez que “dirigir seria impossível se fosse uma aventura explicitamente erótica”.<sup>1</sup> O que o crítico menosprezou foi sua própria capacidade de fantasiar, ao restringir a ação/interação do homem com o automóvel ao ato de dirigir. Estariam completamente

---

<sup>1</sup> CALLIGARIS, Contarto. “Uma fantasia velha: além de ultrapassado, livro de Ballard é psicologicamente improvável”. In: Caderno Mais, *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26/01/97.



equivocados todos os publicitários que, buscando vender automóveis, associam à imagem do produto à idéia de poder e realização sexual?

Outro aspecto a gerar estranhamento no leitor/espectador em relação a *Crash* é a representação do corpo *grotesco* e *abjeto* apresentado tanto no livro como no filme. Se a obra de Ballard fosse um romance de ficção científica ou da literatura fantástica, rompendo assim com a idéia de uma representação realista, sua relação com o cânone seria menos conturbada. As imagens apresentadas em *Crash*, que tanto estranhamento causam, dialogam diretamente com diversos outros gêneros (sistemas) periféricos literários, como, por exemplo, os textos fantásticos, textos de ficção científica e também os textos góticos. Constata-se assim que há na obra a interferência de repertórios pertencentes a gêneros literários não canonizados, conforme o pressuposto de Even-Zohar, segundo o qual:

Las intrincadas correlaciones entre estos sistemas culturales, si se los contempla como de naturaleza isomórfica y como funcionales sólo en el seno de un todo cultural, pueden observarse sobre la base de sus intercambios mutuos, que a menudo ocurren de modo oblicuo, esto es por medio de mecanismos de transmisión, y a menudo a través de periferias.<sup>2</sup>

Ou seja, mesmo que não se percebam, as apropriações acontecem, podendo ocorrer de forma mais elíptica através das periferias. Dessas interferências entre os diversos estratos dos diferentes polissistemas ocorre a evolução do polissistema cultural dominante. Tal relação pode ser desvelada através do cotejo entre obras que apresentam esse mesmo repertório, que em *Crash*, a princípio, parece tão excêntrico. Desta forma, revela-se o trânsito desse repertório entre diversas obras artísticas e a maneira como vem sofrendo transformações ao ser apropriado, uma vez que o “repertório apropriado não mantém necessariamente as funções da literatura-fonte”.<sup>3</sup> Apropriando-se desses repertórios e transformando-os, dando-lhes uma nova aplicação, *Crash* revitaliza e renova essas tradições. Desta forma, o romance faz com que esse repertório aproxime-se ao extrato central do polissistema literário, apesar de ocupar um lugar periférico no sistema dominante, mas já incorporando-o à expressão realista dominante. E, assim como o romance, o filme de Cronenberg apropria-se também de repertórios pertencentes a gêneros cinematográficos periféricos, os quais adquirem um novo *status* ao serem transferidos de um sistema para outro. Ou seja, em gêneros como os da ficção científica e o de terror a representação desse repertório: o corpo – macerado, híbrido, mutilado – é muito bem aceito, ou melhor, constitui a própria natureza dos gêneros. No entanto, quando

<sup>2</sup> EVEN-ZOHAR, Teoría del polissistema.

<sup>3</sup> Even-Zohar, citado em: NITRINI, op. cit., p.115.

*Crash* se apropria desse repertório há o estranhamento, uma vez que o leitor/espectador não os reconhece.

Como foi constatado, o desastre automobilístico tem sido um repertório recorrente em diversas produções artísticas. Através da análise de duas tendências artísticas específicas, o Futurismo italiano e a Pop Arte, pode-se ressaltar a forma como esse evento tem sido retomado pela criação artística. Para Marinetti e seus colegas futuristas, no início do século XX, o automóvel representava a máxima do mundo tecnológico por eles idolatrados. O acidente automobilístico descrito pelo poeta revela toda a força e poder da máquina alcançada graças à velocidade sem, contudo, representar um perigo real. Através da velocidade os futuristas experimentam a possibilidade iminente da morte que os espreita a cada curva, mas que nunca se concretiza. Graças também à velocidade, nova religião apregoada pelos futuristas, inaugura-se uma nova percepção da realidade. Para Erich Fromm os manifestos de Marinetti apresentam características necrófilas, reconhecidas através do culto à velocidade e à máquina, bem como à técnica e à destrutividade.

Na Pop Arte, principalmente nas obras de Andy Warhol, os desastres automobilísticos parecem desvelar o mais espetacular resultado da sociedade consumista. Esse mesmo aspecto parece ser o ponto principal de Godard em *Weekend à francesa*, questionar os valores da sociedade cada vez mais atrelados ao poder de consumo. O desastre automobilístico configura-se então como mais um produto oferecido à sociedade. E a série *Morte na América* (*Death and Disaster*), de Warhol, parece comprovar essa máxima, ao colocar à venda imensos painéis coloridos repletos de automóveis destruídos. O artista devolve então à sociedade um pouco daquilo que ela produz: desastres. A Pop Arte trabalha a partir de ícones imagéticos populares e assim como Warhol celebrou as marcas e embalagens de produtos famosos de consumo de massa, também celebrou as imagens corriqueiras de desastres apresentadas pela imprensa.

A obra de Warhol e a de Ballard confluem ainda no interesse recorrente por pessoas famosas, ambos trabalhando com personagens criadas a partir dos meios de comunicação que acabam por substituir a real identidade dessas pessoas. Na verdade, essas pessoas não lhes interessam enquanto indivíduos, mas sim a partir da imagem que se criou delas e da forma como essas imagens se arraigam ao imaginário coletivo. O filme de Cronenberg adentra também esse universo mítico das celebridades hollywoodianas, tendo na seqüência da reconstituição do acidente fatal de James Dean uma das mais vigorosas do filme. A morte de Dean em seu *Porsche* desvela o nascimento de um mito eternizado na beleza de seus vinte e quatro anos. A morte violenta transformou-se em intertexto de seus filmes, que foram então

resignificados. Mais uma vez, o que está em jogo não é a pessoa e sim o mito, a fantasia que se propagou por décadas e o fascínio que ainda hoje envolve os espectadores de *Juventude transviada*.

A morte de celebridades em desastres automobilísticos brilhantemente recriados por Cronenberg surge da obra de Ballard, que reconhece nestas uma trajetória do destino através da qual todas estariam interligadas. Nesse jogo que se constrói através da união entre mortes e automóveis também o assassinato de John F. Kennedy é reconhecido por Ballard como uma espécie de desastre automobilístico, que se consolida em *Crash* como uma presença marcante através do Lincoln Continental 63, dirigido por Vaughan. Novamente a questão importante é a maneira como essa morte está inserida no imaginário coletivo. No intrincado “Projeto” ballardiano de Vaughan, essa morte em conjunto com as de James Dean, Albert Camus, Jayne Mansfield, entre outras tantas, dirige-se de alguma maneira para a morte de Lady Di. Para consolidar seu “Projeto” Vaughan busca inserir a si próprio nessa trajetória do destino através do suicídio em um desastre automobilístico.

Através da análise de outros filmes em que o desastre automobilístico é igualmente fundamental à narrativa foi possível examinar as diversas maneiras através das quais o evento pode ser realizado em produções cinematográficas. Alguns dos filmes não apresentam a imagem direta dos desastres, que se configura então através de outros elementos. No filme *Acidente estranho (Accident)*, a representação se dá através dos sons do desastre que são ouvidos pelos espectadores e pelo protagonista. Em *Weekend à francesa (Week-end)* não se assiste aos acidentes, nem, tão pouco, são ouvidos seus sons, o espectador tem acesso apenas às imagens do resultado desses desastres, carros destruídos, capotados, ainda em chamas ou fumegantes. Os acidentes estão então em cena como se fossem esculturas apresentadas ao espectador e o momento dos desastres pertence aos hiatos temporais da narrativa. Assim também em *A liberdade é azul (Trois couleurs: Bleu)*, o espectador não assiste ao momento da colisão do automóvel com a árvore, a câmera permanece no garoto que está à beira da estrada e que é o único a assistir o acidente. Da mesma forma que em *Weekend à francesa*, o espectador somente tem acesso ao resultado da colisão, ao carro destruído.

Quanto aos filmes que apresentam a imagem do acidente automobilístico, ou seja, nos quais o momento dos desastres é apresentado ao espectador, constatou-se que em *O doce amanhã (The Sweet Hereafter)* e também em *Inverno quente (Wintersleepers)* há uma representação que se aproxima à realizada em *Crash*. Nesses filmes não há a utilização de muitos efeitos cinematográficos, mas sim a busca por uma representação direta e crua do evento. Já em *Amores brutos (Amores perros)* a representação do desastre automobilístico é a

que mais se aproxima aos padrões hollywoodianos. Ao inserir-se no grupo de filmes que apresentam a imagem do desastre automobilístico, pode-se afirmar que o grande diferenciador de *Crash* se situa na não-utilização tanto da câmara lenta como da montagem fragmentada, recursos da linguagem cinematográfica que já estão notoriamente arraigados ao *mainstream*, que se transformaram em paradigmas para a compreensão do espectador. Através do exame dessas obras, pode-se perceber a recorrência do desastre automobilístico enquanto repertório no polissistema cinematográfico. Mas é, com certeza, em *Crash* que se chega a sua expressão máxima, realizada através da subversão de uma representação canonizada.

Outro aspecto muito relevante na diferenciação de *Crash* em relação às obras cinematográficas examinadas é a maneira como é tratada a questão do corpo transformado pelos desastres automobilísticos. Em nenhum dos outros filmes esse corpo (macerado, mutilado, híbrido) é visto como objeto de desejo ou de prazer, sendo relegado a uma condição de negação da sexualidade. Isso fica notório em *O doce amanhã*, em que Nicole, presa a uma cadeira de rodas em decorrência do acidente, percebe como esse novo corpo representa na verdade a ausência de um corpo e o fim do desejo que seu pai tinha por ela. Da mesma forma, em *Amores brutos*, o corpo macerado de Valeria é confrontado com seu próprio corpo ainda perfeito apresentado em um *outdoor*.

De maneira geral, todos os pontos tocados por *Crash* – sexo, desastres automobilísticos e corpo – acabaram provocando alguma espécie de controvérsia, principalmente em decorrência da maneira como esses elementos são imbricados dentro da narrativa. E chega-se então à questão original dessa análise, que diz respeito ao motivo da intensa fascinação e aversão aos repertórios apresentados em *Crash*, já que, como diz Rosa Olivares:

El escándalo, la agresión, no están en la obra ni en la intención del artista sino en la mirada del público, en aquél que tiene miedo y no en el que afronta sus temores en cada imagen realizada, en su actitud ante la vida, en la coherencia del día a día.<sup>4</sup>

Ou seja, é no público, ou no consumidor<sup>5</sup>, como o denomina Even-Zohar, que se instaura o aspecto de repúdio ao repertório:

---

<sup>4</sup> In: OLIVARES, op. cit., p. 79.

<sup>5</sup> Even-Zohar distingue os consumidores em diretos e indiretos. "Para empezar, para la mayor parte de los consumidores de "literatura" "directos", por no hablar de los "indirectos", el consumo directo de textos íntegros ha sido y sigue siendo periférico. Todos los miembros de cualquier comunidad son al menos consumidores "indirectos" de textos literarios. En calidad de tales, nosotros, como miembros de la comunidad, consumimos sencillamente una cierta cantidad de fragmentos literarios, digeridos y transmitidos por variados agentes culturales e integrados en el discurso diario. Fragmentos de viejas narraciones, alusiones y frases hechas,

Los “consumidores” de literatura (como los de música, teatro, ballet y muchas otras actividades socio-culturales institucionalizadas) consumen a menudo la función socio-cultural de los actos implicados en la actividad en cuestión (que a veces toma abiertamente la forma de “happening”), más de lo que se concibe como “el producto”. Realizar esta clase de consumo incluso cuando obviamente consumen “el texto”, pero la cuestión aquí es que podrían realizarla incluso aunque no estuviese implicado ningún consumo de textos.<sup>6</sup>

Pode-se dessa maneira acreditar que a negação dessa obra de caráter extremamente transgressora, esteja ligada à negação da função sócio-cultural transgressora, de romper limites, apresentada em *Crash*. O escândalo não está na obra ou na intenção do artista, mas na recepção. Talvez a solução para todo esse questionamento acerca de *Crash* se encontre nas palavras de Antonin Artaud em que aponta as semelhanças entre o teatro e a peste:

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito.(...) Pode-se dizer agora que toda verdadeira liberdade é negra e se confunde infalivelmente com a liberdade do sexo, que também é negra, sem que se saiba muito bem por quê. Pois há muito tempo o Eros platônico, o sentimento do sexual, a liberdade da vida, desapareceu sob o revestimento escuro da *Libido*, que se identifica com tudo o que há de sujo, de abjeto, de infame no fato de viver, de se precipitar com um vigor natural e impuro, com uma força sempre renovada, na direção da vida. (...) O teatro assim como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.<sup>7</sup>

As palavras de Artaud parecem ecoar em *Crash*. Se as forças e as possibilidades encontradas no filme são negras a culpa não é dele, mas da vida. O assustador deve vir do fato de que a matéria da qual *Crash* é feito vem da própria essência do ser humano. Como afirma Miriam Chnaiderman: “O estranhamento que o filme produz parece-me vir exatamente do fato de que, por meio do carro – que é um objeto que pertence ao cotidiano de todos nós –, defrontamo-nos, caricaturalmente, com modos de vida que não nos são distantes”.<sup>8</sup>

E a maneira como *Crash* faz isso, eliminando o distanciamento que pode manter o leitor/espectador em um campo seguro, parece ser a causa maior desse desconforto. O incômodo gerado quando as pessoas são obrigadas a confrontar a sua própria face de uma maneira que não a querem ver. Assim como Dorian Gray, ninguém quer reconhecer seu próprio rosto em um retrato tão aterrador. E quando Ballard e Cronenberg apresentam as

---

parábolas y expresiones acuñadas, todo esto y mucho más, constituye el repertorio vivo depositado en el almacén de nuestra cultura". (EVEN-ZOHAR, El Sistema Literario)

<sup>6</sup> EVEN-ZOHAR, El Sistema Literario.

<sup>7</sup> ARTAUD, op. cit., p. 24-5.

<sup>8</sup> CHNAIDERMAN, Miriam. As mutações atroztes do erotismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/02/97.

personagens (e sua sexualidade) isentas de julgamento moral, colocam o leitor/espectador em um franco trajeto de colisão entre o seu modo de vida cheio de preconceitos e de juízos morais e a liberdade aterradora das personagens apresentadas em *Crash*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: TEXTOS FICCIONAIS

- ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Contos de Machado de Assis*. Coleção Vestibular Universitário. Volume 1. Porto Alegre: Editora Movimento, 1998.
- BALLARD, J. G. *Crash: estranhos prazeres*. Tradução de Pinheiro Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O Império do Sol*. Tradução de José Sanz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- BANKS, Russell. *O doce amanhã*. Tradução de Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Record. 1998.
- BIERCE, Ambrose. El amo de Moxon. In: SÁNCHEZ, Jorge A. *El cuento de ciencia ficción del siglo XIX*. Buenos Aires: Centro Editor de la América Latina, 1978.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, Autor do Quixote. In: *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 5ª ed. São Paulo: Globo, 1989.
- CARROLL, Lewis. *As Aventuras de Alice através do espelho*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. A auto-estrada do sul. In: *Todos os fogos o fogo*. Tradução de Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Record / Altaya, 1996.
- \_\_\_\_\_. Las babas del diablo. In: *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- CRONENBERG, David. *Crash*. London: Faber and Faber, 1996.
- EGOYAN, Atom. *The Sweet Hereafter*. 1997. Disponível em: <[www.simplyscript.com](http://www.simplyscript.com)>. Acessado em: 05/09/01.
- GAUTIER, Théophile. *Clube dos haxixins*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- GULLAR, Ferreira. *Muitas Vozes*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1999.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Felisberto Albuquerque. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1974.
- MÉRIMÉE, Prosper. *Cármem e outras novelas*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- MOSLEY, Nicholas. *Accident*. Londres: Minerva, 1993.
- NOLAN, Christopher. *Memento*. 2000. Disponível em: <[www.simplyscript.com](http://www.simplyscript.com)>. Acessado em: 03/02/02.
- PINTER, Harold. Accident. In: *Five Screenplays*. New York: Grove. 1973, pp. 217 - 284.

- POE, Edgar Allan. William Wilson. In: *Contos Escolhidos*. Tradução de Oscar Mendes, Milton Amado; organização, revisão e notas Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein: o moderno Prometeu*. Tradução de Miécio Araujo Jorge Honkis. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1973.
- WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado desejo*. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: TEXTOS TEÓRICOS

- ADAMS, Parveen. Death drive. In: GRANT, Michael (ed.). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. United States: Praeger Publishers, 2000, p. 102-122.
- ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lucia Camargo; ANTELO, Raul (orgs). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.
- ARMES, Roy. *On Video – o significado do vídeo nos meios de comunicação*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fonte, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BARKER, Cliver. *Clive Barker's A-Z of horror*. United States: HaperPrism, 1997.
- BARKER, Martin; ARTHURS, Jane; HARINDRANATH, Ramaswami. *The Crash Controversy: Censorship Campaigns and Film Reception*. London: Wallflower Press, 2001.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. 2ª ed. Campinas: 1992.



- \_\_\_\_\_. *Simulacros e simulações*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O paroxista indiferente: entrevistas com Philippe Petit*. Tradução de Ana Sachetti. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1999.
- BERGSON, Henry. *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). *O Futurismo italiano: manifestos*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fonte, 1987.
- BIOSCA, Vicente Sanchez. Metamorfose como fantasia do híbrido. Tradução de Luciana Montemezzo. In: BERND, Zilá; DE GRADIS, Rita (org.) *Imprevisíveis Américas: questões de hibridização cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra/ABECAN, 1995.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.
- BOCCIONI, Umberto; CARRÀ, Carlo; RUSSOLO, Luigi; BALLA, Giacomo; SEVERINI, Gino. A pintura futurista: manifesto técnico. Tradução de Nancy Rozanchan. In: BERNARDI, Aurora F. *O Futurismo Italiano: manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 41-44.
- \_\_\_\_\_. A simultaneidade. Tradução de Maria Aparecida Abelaira Vizotto. In: BERNARDI, Aurora F. *O Futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p 173.
- \_\_\_\_\_. Movimento Absoluto + Movimento Relativo = Dinamismo. Tradução de Maria Aparecida Abelaira Vizotto. In: BERNARDI, Aurora F. *O Futurismo italiano: manifestos*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 141-4.

- \_\_\_\_\_. A Escultura Futurista. Tradução de Nancy Rozenchan. In: BERNARDI, Aurora F. *O Futurismo italiano: manifestos*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 73-9.
- BROTTMAN, Mikita (ed). *Car Crash Culture*. Nova York: Palgrave, 2001.
- BROTTMAN, Mikita; SHARRETT, Christopher. The End of the Road: David Cronenberg's Crash and the Fading of the West. IN: BROTTMAN, Mikita (ed). *Car Crash Culture*. Nova York: Palgrave, 2001, p. 199-214.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. (Série Debates)
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Tradução de Alba Olm. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CHIAPPINI, Lígia. *O Foco Narrativo*. 7ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- CIOCCHINI, Héctor. *Monstruos y Maravillas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1992.
- COHEN, Renato. *A Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Série Debates)
- COSTELLO, John. *The Pocket Essential: David Cronenberg*. United States: Trafalgar Square Publishing, 2000.
- COTTINGTON, David. *Movimentos de Arte Moderna: Cubismo*. Tradução de Luis Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- CREED, Bárbara. The Naked Crunch: Cronenberg's Homoerotic Bodies. In: GRANT, Michael (editor). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. United States: Praeger Publishers, 2000, p. 84-101.
- DARIUS, Julian. Car Crash Crucifixion Culture. In: BROTTMAN, Mikita (ed). *Car Crash Culture*. Nova York: Palgrave, 2001, p. 305-318.
- DURINGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 3ª ed. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *El "Sistema Literario"*. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas. Madrid. 1999. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez>>. Acessado em: 22/06/00.
- \_\_\_\_\_. *Teoría del Polisistema*. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas. Madrid. 1999. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez>>. Acessado em: 22/06/00.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade do saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. 8ª ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1998.

FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora da Unisinos, 1998.

FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da vida cotidiana*. Tradução de Dr. Álvaro Cabral. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

FROMM, Erich. *Anatomia da destrutividade humana*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.

GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Tradução de Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GRANT, Michael (editor). *The Modern Fantastic: the Films of David Cronenberg*. United States: Praeger Publishers, 2000.

\_\_\_\_\_. Cronenberg and the Poetics of Time. IN: \_\_\_\_\_. *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. United States: Praeger Publishers, 2000, p. 123-47.

GREENBERG, Harvey Roy. Machine Dreams. In: BROTTMAN, Mikita (ed). *Car Crash Culture*. Nova York: Palgrave, 2001, p. 193-198.

HONNEF, Klaus. *Andy Warhol: a comercialização da Arte*. Tradução Casa das Línguas. Benedikt Taschen, 1992.

HOUSTON, A . S.; KINDER, Marsha. The Losey and Pinter Collaboration. In: GALE, Stephen (ed.). *Critical Essays on Harold Pinter*. Boston: G. K. Hall, 1999, pp. 191-209.

HUGHES, Robert. *American Visions: The Epic History of Art in America*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.

HUMPHREYS, Richard. *Movimentos de Arte Moderna: Futurismo*. Tradução de Luis Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAWRENCE, D. H. Pornografia y obscenidade. In: LAWRENCE, D. H.; MILLER, Henry. *Pornografia y obscenidade*. Barcelona: Argonauta: 1980.

- LAWRENCE, D. H.; MILLER, Henry. *Pornografia y obscenidade*. Barcelona: Argonauta, 1980.
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume, 1998.
- MARINETTI, Filippo Tomaso. Fundação e manifesto do futurismo. Tradução de Aurora F. Bernardini. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). *O Futurismo italiano: manifestos..* São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 31-6.
- \_\_\_\_\_, Filippo Tomaso. A nova religião-moral da velocidade. Tradução de Nancy Rozenchan. In: BERNARDI, Aurora F. *O Futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p 211-217.
- MARTINEZ, José Luiz. *Rede interdisciplinar de semiótica da música*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. martinez@pucsp.br.
- MAST, Gerald. Literature and Film. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (eds.). *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982.
- McCARTHY, David. *Movimentos de arte moderna: Arte Pop*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Consac & Naify, 2000.
- McELWAIN-BROWN, Pámela. SS-100-X. In: BROTTMAN, Mikita (ed). *Car Crash Culture*. Nova York: Palgrave, 2001, p. 165-192.
- MENDIK, Xavier. Logic, Creativity and (critical) Misinterpretations: an interview with David Cronenberg. In: GRANT, Michael (ed). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Connecticut: Praeger, 2000, p. 180.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O significante imaginário*. Tradução de Antonio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. Tradução de Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987
- MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes e Antônio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. *Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade*. Tese (Doutorado). Instituto de Letras. UFRGS, Porto Alegre, 1996.
- \_\_\_\_\_. O polissistema identificado por Even-Zohar. In: *Literatura comparada: diálogos e tendências*. **ORGANON/UFRGS**, Instituto de Letras. *Literatura Comparada*: - V. 10, N.º 24 - Porto Alegre: Faculdade de Filosofia, 1996. (p. 67-74)
- PAGLIA, Camille. *Vamps e Vadias*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1996.
- PASTORMERLO, Sergio. Borges y la traducción. *Borges Studies on Line*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. 02/10/99. Disponível em: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm>>. Acessado em: 02/07/00.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- PLANT, Sadie. *Mulher digital: o feminino e as novas tecnologias*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Record: Rosa do Tempos, 1999.
- RODLEY, Chris. *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber and Faber, 1997.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- ROYAL, Derek Parker. Rebel With a Cause: Albert Camus and the Politics of Celebrity. In: BROTTMAN, Mikita (ed). *Car Crash Culture*. Nova York: Palgrave, 2001, p. 285-304.
- RUSSO, Mary. Gêmeos e Mulheres Mutantes: *Gêmeos, mórbida semelhança*, de David Cronenberg. In: *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAINT-POINT, Valentine de. Manifesto Futurista da Luxúria. Tradução de Aurora F. Bernardini. In: BERNARDI, Aurora F. *O Futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 95-9.
- SALGUES, Yves. *James Dean*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & CIA*. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lucia Camargo; ANTELO, Raul (orgs). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999, p. 123-136.
- SINCLAIR, Iain. *Crash – David Cronenberg's Post-mortem on J. G. Ballard's 'Trajectory of Fate'*. BFI Modern Classics. London: Bfi Publishing, 1999.
- STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- STERRIT, David. Thanatos ex Machina: Godard Caresses the Dead. In: BROTTMAN, Mikita (ed). *Car Crash Culture*. Nova York: Palgrave, 2001, p. 225-232.
- STORR, Anthony. *Desvios sexuais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- TARKOSKIAEI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1972.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de arte e forma)
- WILSON, Simon. *El Arte Pop*. Tradução de Marcelo Covián. Barcelona: Editora Labor, 1983.
- WEISSTEIN, Ulrich, Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (eds.). *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982.
- WHAT is pornography? Changing standards. 2000. Disponível em <<http://www.cinedie.com>>. Acessado em: 23/03/02.

### REVISTAS E JORNAIS

- ABRIAMO, Bia. Ballard, o profeta do presente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.
- ADRIANO, Carlos. *Crash* peca pelo descaso, não pela violência. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24/02/97.
- AMIS, Martin. Convite à comédia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.
- ARAUJO, Wagner. David Cronenberg: Os homens nunca aceitaram o mundo. (Entrevista com David Cronenberg). *Folha de São Paulo*. São Paulo.
- AUGUSTO, Sérgio. Contra a violência só mais violência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17/05/97.

AVELLAR, José Carlos. Filme é conflito não resolvido. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31/01/97.

BALLARD interview. 1996. Disponível em: <<http://www.flf.com/crash/com/ballard-interview.html>>. Acessado em: 05/01/99.

BALKESLEY, David. Eviscerating David Cronenberg. Southern Illinois University, Carbondale - *Enculturation*, Vol. 2, No. 1, Fall 1998. Disponível em: <<http://members.density.com/cronedrome/Index2.html>> Acessado em: 24/04/01.

BEARD, William. An Anatomy of Melancholy: Cronenberg's *Dead Zone*. In: *Journal of Canadian Studies*. Vol.27, n.º 4 (Hiver 1992-3 Winter).

BERNARDES, Marcelo. Cronenberg, o cineasta da polêmica e da morbidez. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13/07/99.

\_\_\_\_\_. Cronenberg une biotecnologia e realidade virtual. (Entrevista com David Cronenberg) *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13/07/99.

\_\_\_\_\_. David Cronenberg pisa mais fundo. (Entrevista com David Cronenberg). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. Holly Hunter revida os ataques contra *Crash*. (Entrevista com Holly Hunter). *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 1997.

CALLIGARIS, Contardo. Uma fantasia velha: além de ultrapassado, livro de Ballard é psicologicamente improvável. Caderno Mais, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.

CAMBLOR, Manuel. Death Drive's Joy Ride: David Cronenberg's *Crash*. Disponível em: <<http://members.density.com/cronedrome/Index2.html>> Acessado em: 20/01/01.

CARLOS, Cássio Starling. Mistérios do organismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.

CHNAIDERMAN, Miriam. As mutações atrozes do erotismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/02/97.

COELHO, Marcelo. Quem tem medo de *Crash* e de Mapplethorpe? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13/03/97.

COILLARD, Jean-Paul. JG Ballard: Theatre of Cruelty. 1996. Disponível em: <<http://www.kgbmedia.com/wsw/ballard.html>>. Acessado em: 05/01/00.

COLI, Jorge. Túmulo aberto: corpo e espírito no cinema de terror. Caderno mais. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 29/10/2000.

\_\_\_\_\_. O fascínio de Frankenstein. Caderno mais. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 02/06/2001.

CORSO, Mário. CORSO, Diana Lichtenstien. Uma visitante muito conhecida. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15/02/97.

COURI, Norma. Obra é chocante e divide opinião de espectadores. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1997.

COUTO, José Geraldo. *eXistenz* é sublime e monstruoso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18/09/99.

\_\_\_\_\_. O cineasta David Cronenberg fala em entrevista exclusiva sobre seu novo filme, *eXistenZ*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03/10/99.

CRONENBERG, David; BALLARD, J. G. *David Cronenberg & Ballard, J. G. Set for collision*. 1996. Disponível em: <<http://members.density.com/cronedrome/Index2.html>> Acessado em: 23/06/01.

CRONENBERG interview. 1996. Disponível em: <<http://www.flf.com/crash/com/ballard-interview.html>>. Acessado em: 05/01/99.

CYPRIANO, Fábio. Cronenberg apresenta alegoria do mundo dos games. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/02/99.

\_\_\_\_\_. A pequena loja de horrores de Cronenberg. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01/06/2001.

D'AMARO, Paulo. A implacável dinâmica dos carros. *Super Interessante*, São Paulo, Nº 10, ano 6. out/1992.

DUPONT, Pascal. David Cronenberg investe contra Hollywood. (Entrevista de David Cronenberg) Tradução de Antivan G. Mendes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/12/2000

GONÇALVES FILHO, Antônio. Monstros do diretor tentam escapar da natureza humana. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. Cineasta mostra o Japão da gueixa e do onagata. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. Lógica do êxtase revisita o eros de Bataille. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30/12/98.

\_\_\_\_\_. Um artista morto que era um comerciante vivíssimo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03/12/97.

GUERREIRO, Luiz. Destruição criadora. *Quatro Rodas*, São Paulo, Ano 40. Nov/2000.

ISTO é Cronenberg. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 1997.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa. Ballard faz a parábola sobre sexo mecânico. (Entrevista com Ballard) *Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.



- JACOBSON, Harlan. David Cronenberg on *Crash*. 19/05/96. Disponível em: <<http://www.flf.com/crash.html>>. Acessado em: 05/01/99.
- JAVIER, Jorge. La palabra obscena. In: *Cuadernos Hispanoamericanos: los complementarios*. Madri, 05/05/90, p. 41
- LA NUEZ, Iván. Los usos paganos. *Arte y Transgresión Social. Lapidz*. Espanha, ano XVII, nº 142, p. 87-95, 1998.
- LEMOIS, André. A página dos Cyborgs. *Cyborgs Protéticos e Interpretativos*. UFBA
- LUNA, Fernando. Curvas perigosas. *Trip*, São Paulo. Ano 14. set. 2000.
- MENDONÇA, Renato. Quando a vingança move o mundo. Porto Alegre. *Zero Hora*, 24/09/99.
- MERTEN, Luiz Carlos. A Mosca expõe aversão de Cronenberg pelo corpo humano. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03/08/97.
- \_\_\_\_\_. Denys Arcand fala sobre o amor em tempos difíceis de aids. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. Filme de Cronenberg é vaiado em Cannes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. Morte, sexualidade e tecnologia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1997.
- MICHAUD, Christopher. Salman Rushdie inspirou *eXistenZ*. Tradução de Clara Allain. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21/05/99.
- NEGRI, Antonio. O gozo que jorra morte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.
- OLIVARES, Rosa. En cuerpo y alma. *Arte y Transgresión Social. Lapidz*, ano XVII, nº 142. Espanha, p. 75-85, 1998.
- \_\_\_\_\_. Mujeres, al fin. Feminino/ Feminismo. *Lapidz*, ano XVII, nº 142. Espanha, p. 39-49, 1998.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Crash* vai além do simples escândalo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07/11/97.
- \_\_\_\_\_. Cineasta leva ao extremo a sexualização do carro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.
- PIMENTEL, Lais. *Crash* causa polêmica na Grã-Bretanha. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. Cronenberg vai além da perversão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Crash* está proibido em partes de Londres. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. O avião em terra firme. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/01/97.

REICHENBACH, Carlos. *Crash*, a subversão do sublime. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1997.

REZENDE, Marcelo. *Crash*. (Entrevista com Ballard). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1997.

BUFS Reviews. 1999. Disponível em:

<<http://www.bath.ac.uk/su0bufs/films/ThreeColursBLue.html>> Acessado em: 27/01/02.

SERRA, Stella. Metamorfose do Corpo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/04/2000.

SILVA, Neiva Augusta da. A inteligência em movimento. *Super interessante*, São Paulo, Nº 12, ano 7. Dez/1993.

TESTA, Bart. "Technology's Body: Cronenberg, Genre, and the Canadian Ethos", *Post Script* 15:1 (autumn 1995). *Cinema Studies*, Innis College, University of Toronto. Disponível em: <[www.cronenberg.freserve.com.uk](http://www.cronenberg.freserve.com.uk)>. Acessado em: 22/02/01.

## FILMOGRAFIA

*Annésia (Memento)*. Christopher Nolan. EUA. 2000.

*Acidente estranho (Accident)*. Joseph Losey. Inglaterra. 1969.

*A liberdade é azul (Trois Couleurs: Bleu)*. Krzysztof Kieslowski. França/Itália/Polônia. 1993.

*As aventuras do senhor Hulot no tráfico muito louco (Traffic)*. Jacques Tati. França/Itália.

*Amores brutos (Amores perros)*. Alejandro González Iñárritu. México. 2000.

*A noite americana (La Nuit Américaine)*. François Truffaut. França 1973.

*Blade Runner: o caçador de andróides (Blade Runner)*. Ridley Scottt. EUA. 1983.

*Blow Up: depois daquele beijo (Blow-Up)*. Michelangelo Antonioni. Inglaterra/Itália. 1967.

*Crash: estranhos prazeres (Crash)*. David Cronenberg, Canadá. 1996.

*Gêmeos: mórbida semelhança (Dead Ringers)*. David Croneberg. Canadá. 1988.

*Inverno Quente (Wintersleepers)*. Tom Tykwer. Alemanha. 1997.

*Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita*. Elio Petri. Itália. 1970.

*JFK: a pergunta que não quer calar (JFK)*. Oliver Stone. EUA. 1991.

*Juventude Transviada (Rebel without a Cause)*. Nicholas Ray. EUA. 1955.

*Laranja mecânica (A Clockwork Orange)*. Stanley Kubrick. 1971.

*M. Butterfly*. David Cronenberg. Canadá. 1993.

*O Anjo Exterminador (El Ángel exterminador)*. Luis Buñuel. México. 1962.

*O destino bate a sua porta (The Postman Always Rings Twice)*. Bob Rafelson. EUA. 1981.

*O doce amanhã (The Sweet Hereafter)*. Atom Egoyan. Canadá. 1996.

*O Império do Sol (The Empire of the Sun)*. Steven Spielberg. EUA. 1987.

*O último tango em Paris (The Last Tango in Paris)* Bernardo Bertolucci. Itália. 1972.

*Passageiro: profissão repórter (The Passenger)* Michelangelo Antonioni.  
Itália/França/Espanha. 1975.

*Scanners: sua mente pode destruir (Scanners)*. David Cronenberg. Canadá. 1982.

*Videodrome: síndrome do vídeo (Videodrome)* David Cronenberg. Canadá. 1982.

*Weekend à francesa. (Weekend)*. Jean-Luc Godard. França. 1967.

*8 e 1/2 (Otto e mezzo)* Federico Fellini. Itália. 1963.