

## CRASH: O VIOLENTO ENCONTRO COM OS LIMITES DO GESTO E DA PORNOGRAFIA

Bruno Costa\*

### Resumo

Este artigo discute a relação entre a pornografia e os gestos a partir do filme de David Cronenberg *Crash*. Propõe-se, desse modo, um questionamento sobre a natureza das relações sexuais mediadas pela técnica nas quais o corpo biológico deixa de ser o principal agenciador destas práticas. Nesse contexto, observa-se a importância dos automóveis – e especialmente das colisões entre eles – como catalisadores de uma singular sexualidade.

### Palavras-chave

Pornografia – Gestos – Técnica

### Abstract

This article discusses the relation between pornography and gestures from David Cronenberg's film *Crash*. It is, thus, a question about the nature of sex-mediated technique in which the biological body ceases to be the principal arranger of these practices. Within this context, the importance of cars - and especially the collisions between them - as catalysts for a natural sexuality.

### Key Words

Pornography – Gestures – Technical

*Crash* (1997) de David Cronenberg propõe uma relação entre sexo e tecnologia pouco vista no cinema. No filme, vêm-se várias sequências nas qual o corpo biológico parece ser excessivo ou insuficiente e, assim, o sexo precisa da mediação da técnica para se realizar plenamente. Desta junção brota uma sexualidade peculiar, apoiada em um desejo despertado pela potência da máquina que tem o automóvel como centro irradiador. Nesta relação, o corpo humano e até mesmo o gesto humano parecem poucos, insuficientes perto das possibilidades abertas pelas próteses e pelo poder incomensurável do gesto maquínico, capaz de explodir em um instante de suprema violência e de explosão sexual.

Para Baudrillard (1991), a obra de Ballard de mesmo nome que dá título ao filme antecipa uma relação inversa à visão funcionalista do relacionamento entre o corpo e as máquinas na qual a máquina é uma extensão e uma ampliação dos limites biológicos. Tanto no filme quanto no livro parece que a “técnica é a desconstrução mortal do corpo – já não *medium* funcional,

mas extensão da morte – desmembramento e fragmentação [...] – um corpo sem órgãos nem gozo de órgão, inteiramente submetido à marca, ao corte, à cicatriz técnica.” (p. 139-40). Deste modo, se o livro propõe novas formas de mediação entre o corpo e a técnica, estas mediações são integradas por um sexo maquínico, uma sexualidade sem referencial e sem limites, uma composição que não fica completa sem a epítome dessa junção, o acidente automobilístico. No filme, a colisão de automóveis é exibida em todo seu potencial sexual, revelando uma relação muitas vezes subentendida e pouco explicitada. A atração magnética causada pelo acidente, capaz de transformar em um ápice um incidente cotidiano em um acontecimento atrativo, é explorada de modo a explicitar o prazer voyeurístico com a violência. Ao mostrar a obsessão de Vaughan (Elias Koteas) em recriar os acidentes fatais de James Dean e Jane Mansfield, *Crash* mostra também o prazer escopofílico de observar o instante fatal da colisão e sua explosão de violência e sexualidade.

---

Dessa maneira, o carro pode ser considerado como o elemento central do filme, ele é o palco de vários atos sexuais entre os personagens, como é também aquilo que impulsiona a sexualidade, pois contém em si o potencial constante do acidente, carrega uma pulsão sexual que vai explodir na colisão. O acidente, por sua vez, deixa de ser, no filme, um acontecimento improvável e aleatório, pelo contrário, ele passa a ser buscado e até encenado; o acidente ronda todo o filme é ele que, de acordo com Baudrillard, dá forma a vida, que é o *sexo da vida*. Deste modo, em um mundo circunscrito pelo automóvel, ou seja, no qual as estradas, os túneis e, mais explicitamente, o trânsito, são seus signos permutadores de sentido, o carro torna-se a metáfora para a completa interpenetração entre o corpo biológico e a máquina. Dos corpos mutilados, apreciados por suas próteses e cicatrizes que marcam a interação violenta com a técnica destrutiva, nasce uma sexualidade refém da máquina, impulsionada pelo carro e por seu potencial destrutivo. A violência, em *Crash*, é altamente sexualizada, ela torna-se a via para uma experiência transcendental e de certo modo maquínica com o sexo que, por sua vez, não conhece as barreiras humanas e não reconhece as regras de sociabilidade. Não por acaso, as personagens formam uma espécie de grupo secreto e marginal, marcado por uma sexualidade desenfreada que não

---

*A violência, em Crash, é altamente sexualizada, ela torna-se a via para uma experiência transcendental e de certo modo maquínica com o sexo que, por sua vez, não conhece as barreiras humanas e não reconhece as regras de sociabilidade*

---

conhece limites.

Por coincidência, no mesmo ano de lançamento do filme, essa combinação de prazeres e destruição deixou o terreno da ficção para realizar-se no acidente que tirou a vida da princesa Diana. Para Black (2002), foi a combinação de celebridade, intimidade, violência e visibilidade que pode tornar a trágica colisão não só um acontecimento filmico, mas também um evento altamente erótico. Nesse ponto, a presença das câmeras é fundamental, não só para documentar e tornar visível o acontecimento, mas para também dar vazão aos nossos prazeres voyeurísticos com a violência e com a beleza, como ressalta o escritor Salman Rushdie ao comentar a morte da princesa. Para o escritor, a câmera é ainda o elemento sublimador que permite que nos escondamos através dela, o objeto fálico despido da subjetividade humana que avança para acima da beleza para penetrá-la,

A Câmera não é um perseguidor no seu próprio direito. Verdade, ela busca possuir a Beleza, capturá-la em filme, para fins econômicos. Mas isso é um eufemismo. A verdade brutal é que a câmera está agindo em nosso favor. Se a câmera age voyeuristicamente, é porque nossa relação com a Beleza foi sempre voyeurística. Se o sangue está nas mãos dos fotógrafos e das agências de fotos e dos editores de fotografia dos veículos jornalísticos, ele está também nas nossas [...] Nós somos voyeurs letais. (Rushdie, 1997, p. 68, tradução nossa ).

A declaração de Rushdie faz nos lembrar da relação mediada tecnicamente que temos com o mundo a partir dos dispositivos de representação audiovisuais, traz para a cena aquele que observa aquilo que a câmera representa. No atual estágio de visibilidade, a pornografia envolvida no espiar pela câmera muitas vezes passa despercebida e somente com um evento extremo percebe-se aquilo que está intimamente ligado a natureza da represen-

---

tação por imagens técnicas, ver o que não deveríamos e o que não poderíamos sem a mediação da câmera. Para Black (2002), a multiplicação das câmeras e da visibilidade e o próprio cinema são responsáveis por essa naturalização da imagem técnica. Assim, ao mesmo tempo temos a impressão de que o mundo torna-se mais real quando representado, quando filmado e os acontecimentos parecem precisar ser validados pela mediação da câmera, associando o cognoscível e o verdadeiro cada vez mais a imagem. Do mesmo modo, o cinema parece também ter perdido quase todo o seu pudor, e na análise das duas versões do filme *Cabo do medo* e do romance do qual foi adaptado, *The Executioners*, o autor americano sustenta a tese de que estamos mudando e tornando cada vez menores a esfera do irrepresentável e do impensável.

Nas três versões da história, o conflito gira em torno de um elemento estranho, o ex-condenado Max Cady que ameaça a família do seu ex-advogado Sam, formada por ele mesmo sua mulher e sua filha. No livro, o termo impensável é reservado para o possível estupro da mulher de Sam, Carol, evitado pelo policial Kersek que fora enviado para proteger a família. Assim, esse estupro não é sequer mencionado, a não ser como integrante oculto daquilo que é “impensável.” Na primeira versão cinematográfica, há uma variação daquilo que é impensável, a personagem da filha, Peggy, torna-se mais central na trama e é ameaça de molestação por parte de Cady, aquilo que não dever ser pensado e nem representado, somente sugerido. Finalmente, na segunda versão cinematográfica, distante 29 anos do lançamento do primeiro filme e 37 da publicação do livro, tanto o estupro quanto a molestação já deixam de ser impensáveis como são mesmo representados. O estupro é deslocado para uma personagem secundária, mais ainda assim é representado com algum grau de explicitação; já a molestação transforma-se em uma sedução altamente

sexualizada em uma cena de destaque entre Cady e Danielle (o novo nome da personagem da filha). Para Black (2002), o impensável, nesta nova versão, seria a excessiva e quase incestuosa relação entre o pai e a filha. Mapeando essas três obras, pode-se perceber como a própria história da representação revela os limites daquilo do irrepresentável e do impensável. Similarmente, poderia-se também, como Black, usar o exemplo do grande impacto do livro *Lolita*, da bem mais comedida e menos gráfica versão de Kubrick e da ainda mais inexpressiva versão de Adrian Lyne. Nesse caso, vê-se, pelo contrário, como a pedofilia torna-se cada vez mais uma obsessão da sociedade americana, um dos últimos castelos do irrepresentável.

No mundo de *Crash* a visibilidade total acaba por apagar as fronteiras do público e privado, do secreto e do explícito e, para Baudrillard, até mesmo do real e do ficcional. Como ficção científica, o livro de Ballard é inesperadamente centrado no cotidiano e “projeta no futuro segundo as mesmas linhas de força e as mesmas finalidades que são as do universo “normal”.” (Baudrillard, 1991, p. 156). Esse universo normal, entretanto, já incorporou totalmente a simulação e por isso o próprio sexo tem de ser experimentado como uma experiência anti-natural, mediada pela técnica para se tornar prazeroso. Em *Crash*, o imbricamento entre corpo, técnica, visibilidade e sexo chega ao extremo que, para Baudrillard só pode resultar em um não-sentido que explode em uma sexualidade desmesurada, uma espécie de “vertigem potencial ligada à inscrição pura de signos nulos deste corpo” (p. 141).

Em *Crash*, a exibição do ato sexual, portanto, deixa o reino do meramente humano e biológico, como também do sagrado e do particular. Assim, Cronenberg parece por lado a lado dois prazeres voyeurísticos que comumente estão separados, o prazer de observar a violência e de observar o sexo. Ao colocar os dois irmanados, podemos

perceber como eles se completam, como ambos são pornográficos. A pornografia, seria então aquilo que leva ao extremo a natureza fenomênica do mundo e do ser. Para Hannah Arendt (1995), há uma coincidência entre o ser e o aparecer, tudo que é vivo anseia por ser visto e, portanto, impescinde de um espectador. Os seres vivos, em geral, viveriam no mundo de aparências e possuíram algo como um instinto de auto-exposição, anseariam por ser vistos. Deste modo, ela pretende desconstruir a hierarquia entre superfície e profundidade que marca o pensamento filosófico a partir de Platão, no qual a aparência seria sempre uma forma mal acabada e inferior do Ser. A concepção platônica levaria ainda ao pressuposto de uma verdade desvelada que se esconde atrás de um mundo de simulacros.

#### **A NATUREZA DA PORNOGRAFIA**

A posição de Arendt deixa mais clara a natureza da pornografia, seu poder de chocar e de revelar. Se a aparência estivesse ligada necessariamente à uma superfície encobridora, nada do que se mostra poderia efetivamente revelar algo. Contudo, o ato pornográfico não exhibe só superfície e aparência, ele exhibe algo mais. Desta maneira, o ato pornográfico pode ser definido como aquele que torna visível o que não deveria ser visto, ou ainda, como um ato que expõe graficamente aquilo que somente imaginamos. No primeiro caso, a violência do acidente automobilístico parece ser ainda mais pornográfica que a do sexo, ela produz corpos mutilados e cenas altamente chocantes. Para os personagens de *Crash*, a violência, ao produzir aparências extremas, abre caminho para uma espécie de transcendência do ser e do corpo, e por isso, ela será altamente sexual. Na segunda acepção está em jogo a visibilidade e o voyeurismo e, como afirma Jameson (1992), todo audiovisual é essencialmente pornográfico, e por isso “os filmes pornográficos são apenas a potencialização de uma

---

característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu” (p. 01).

---

*A concepção platônica levaria ainda ao pressuposto de uma verdade desvelada que se esconde atrás de um mundo de simulacros*

---

Nos filmes, espiamos através de um ponto de vista que não é nosso e, nesse sentido, o cinema é sempre um ato voyeurístico sem consequências e é também um ato pornográfico, assistir aquilo que não devíamos ver. O filme pornográfico, como potencialização deste ato, revela a compulsão de espiar em sua forma máxima que rompe com a barreira da privacidade e da intimidade, ressaltando o que ela tem de mais invasivo. Ao mesmo tempo, o filme pornográfico promove um tipo de reviravolta na posição privilegiada do espectador, evidencia seu papel de voyeur e, neste evidenciar, expõe o observador. A câmera, no filme pornográfico, parece nos devolver o olhar, de modo que somos nós, os espectadores, que somos revelados em toda nossa pulsão escopofílica, como se a tela fosse também uma superfície reflexiva que nos exhibe como *voyeurs*. O *voyeur*, entretanto, não pode ser reduzido a um mero apreciador da pornografia, talvez ele seja tributário de uma longa tradição filosófica-cultural que dedica ao observador um papel de destaque. A retirada do agir envolvida no ato de observação “funda-se na descoberta de que somente o espectador, e nunca o ator, pode conhecer e compreender o que quer que se ofereça como espetáculo” (Arendt, 1995, p. 72). Ligada a essa descoberta está toda a exaltação grega ao *bios theoretikos*, ou seja, a vida de contemplação que permitiria um afastamento temporário

---

do mundo, ou seja, na antiga distinção grega entre agir e compreender está inclusa uma concepção que considera a posição de espectador como condição necessária para poder ver a “verdade”, inacessível para aqueles que estão envolvidos na ação. Esse fascínio pela observação, assim como a crença de que efetivamente aquele que observa de fora possa “ver” algo que os participantes da ação não podem, ajuda a compreender a natureza voyeurística do homem e a disseminação da pornografia.

---

*Quanto mais o homem observa seus gestos representados, mais ele torna-se capaz de tomar consciência sobre sua própria aparência. Tomar consciência de sua própria aparência, por outro lado, é algo específico do ser humano, e talvez aquilo que torna os gestos, de certo modo, mais inumanos*

---

O filme pornográfico, entretanto, não é somente visibilidade e transparência, é também fingimento e ausência. O caráter encenado do ato sexual no filme pornográfico, evidenciado, por exemplo, no filme *O pornógrafo* (2001), pode ser considerado inclusive como parte do pacto entre o espectador e a obra; ao mesmo tempo em que ele recebe a explicitação dos corpos desnudos e do ato sexual, ele sabe que tudo aquilo é efetivamente uma encenação. Podemos, então, fazer uma diferenciação nos filmes pornô entre realidade e realismo, pois se ao mesmo tempo sabemos que aquelas pessoas efetivamente estão fazendo sexo, o sexo em si é pobre em autenticidade. O filme pornô, deste modo, nos submete a um curioso paradoxo, ele apresenta a realidade explícita, mas essa realidade nos é estranhamente irreal. Nestes filmes, para usar os termos de

Arendt (1995), há sempre uma semblância extrema que parece esconder a base, e esta semblância é o que possibilita o aspecto de irrealidade ou falta de autenticidade. Assim, todo o grafismo dos filmes pornô é balanceado por sua aura de fingimento, o fingimento dos gestos.

O fingimento dos gestos parece cada vez mais em voga, especialmente numa época marcada pela simulação e pela perda do referencial forte de um real não-mediado. Quanto mais o homem observa seus gestos representados, mais ele torna-se capaz de tomar consciência sobre sua própria aparência. Tomar consciência de sua própria aparência, por outro lado, é algo específico do ser humano, e talvez aquilo que torna os gestos, de certo modo, mais inumanos. Aliada a essa percepção, está em curso um processo de narrativização da vida prosaica e cotidiana, seja na explosão do gênero biográfico e autobiográfico ou nas pequenas narrativas de *blogs* e de vídeos domésticos, subsiste uma tentativa de narrar a própria existência pressupondo um sentido para as ações, que em si, não são significantes. Quando se olha para as próprias ações e se tenta significá-las, já se procede a uma atitude reflexiva ausente no ator, ou seja, tenta-se escapar do ponto de vista daquele que age para aquele que observa. Por isso, talvez uma das consequências mais dramáticas da narrativização da vida seja a perda da autenticidade do gesto humano. Com a predominância das representações ficcionais dos gestos, o gesto desumaniza-se e o homem deixa de reconhecer o seu próprio gesto. Um exemplo dramático deste procedimento pode ser observado no filme *Profissão: Repórter* (1975) de Antonioni. Enquanto a mulher do personagem principal, aparentemente morto, revê os arquivos e as entrevistas do marido, ela depara-se com uma cena de uma execução. A cena que apresenta a execução, entretanto, é estranhamente não-dramática, chega até parecer um pouco mal feita. Este, contudo, não é o único

assassinato do filme, pois o personagem de Jack Nicholson, acaba também sendo morto, mas desta vez não vemos efetivamente a morte, graças a um acrobático e instigante plano sequência que parece fugir do acontecimento dramático central.

A curiosidade das duas cenas é que a primeira é fruto de uma filmagem documental, aquela execução efetivamente ocorreu e foi filmada, malgrada a aparente falta de realismo. No segundo caso, Antonioni retira do espectador a possibilidade de ver o desfecho dramático do personagem, ou ainda, ele o valoriza e o torna ainda mais instigante por nos privar de ver a morte. Em ambos os casos, o cineasta italiano parece brincar com as convenções de pornografia e dramaticidade, ele nos dá o gesto autêntico que parece fingido e nos priva de ver aquilo que é banal no cinema, a representação visual da morte e da violência. Essas duas cenas, por si só, levantam o problema sobre a natureza do gesto humano.

#### **A NATUREZA DO GESTO**

Agamben (2000) levanta debate sobre o que caracterizaria o gesto a partir da distinção aristotélica entre o fazer (*poiesis*) e o agir (*práxis*)<sup>2</sup>. Se todo fazer tem um fim em si mesmo, toda ação, pelo contrário, sempre se dá em vistas a outras coisas. De alguma forma, o gesto seria um meio termo, uma ação que nada produz. “O que caracteriza o gesto é que nada é produzido ou atuado, mas, ao contrário, algo está sendo apoiado e suportado.” (Agamben, 2000, p. 57, tradução nossa)<sup>3</sup>. Com o auxílio conceitual de Varro, pensador romano, ele conceitua o gesto como um alternativa para quebrar a artificial antinomia aristotélica entre meios e fins.

Nada é mais enganoso para a compreensão de um gesto, então, que representar, por um lado, uma esfera de meios em direção a um objetivo (por exemplo, o marchar visto como um meio de o corpo se mover do ponto A para o ponto B) e, por outro lado,

---

uma distinta e superior esfera do gesto como um movimento que tem um fim em si mesmo (por exemplo, a dança vista como uma dimensão estética). Finalidade sem meio é somente uma alienação, assim como medialidade que só tem significado em relação a um meio. Se a dança é um gesto, e ela o é, é mais porque é o reforço e a exibição do caráter mediador do movimento corporal. *O gesto é a exibição de uma medialidade: é o processo de tornar visível um meio como tal.* (Agamben, 2000, p.58, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Assim, podemos arrancar o gesto de sua significação e relacioná-lo com sua comunicabilidade e é isto, segundo Benjamin, que Kafka faz. Os gestos, na obra do autor tcheco, parecem não ser um código comum partilhado por todos. Para Benjamin (1994), a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação não é de modo algum evidente, nem mesmo para o próprio autor. Ele, de algum modo, priva os gestos humanos de seus esteios tradicionais e os transforma em termos da reflexão humana e por isso as parábolas kafkianas se opõem às parábolas tradicionais, de significação restrita, e sempre se desdobram em alguma outra coisa, exibem mais do que esclarecem, criam mais dúvidas do que iluminam, são pequenos fragmentos de uma doutrina da qual se pode apenas perceber resíduos. Em Kafka, o homem é um estranho para si mesmo, que não se reconhece em seus gestos, sempre exagerados e desproporcionais. Em vários de seus contos e novelas, o incidente mais prosaico é recebido com um gesto violento e aparentemente desproporcional, do mesmo modo que as ações mais dramáticas são recebidas com indiferença. Nesta inversão constante de posições, fica em dúvida a transparência do gesto, ou no caso de Kafka, sua incontornável opacidade. Para Benjamin, Kafka vai antecipar a era da alienação do homem de si mesmo e das relações mediatizadas ao infinito, pois no “cinema o homem não reconhece o seu próprio andar e no gramafone não reconhece

---

a própria voz” (Benjamin, 1994, p. 162).

A desumanização do homem, que em Kafka vai tornar, como destaca Benjamin (1994), os personagens animais os mais humanos de todos, encontra em Crash uma contraparte tecnicamente mediada. O homem privado do humano busca na mediação violenta da técnica um refúgio e um poder libertador que o deixará livre para agir além das convenções do pornográfico. Como texto ficcional, ele também permite que nós, espectadores, possamos observar a representação imagética do sexo e da violência sem o pudor e as amarras que o encontro não-mediado com os dois nos impõe. Por fim, ele ainda se mantém atual, pois parece cada vez mais obsessiva a nossa relação predatória e voyeurística tanto com a beleza quanto com o bizarro.

## NOTAS

---

\* Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. E-mail: brunocscosta@gmail.com

1 The Camera is not, finally, a suitor in its own right. Truth, it seeks to possess the Beauty, to capture her on film, for economic gain. But this is a euphemism. The brutal truth is that the camera is acting on our behalf. If the camera acts voyeuristically, it is because our relationship with the Beauty was always voyeuristic. If the blood is on the hands of the photographs and news media's photo editors, it is also on ours.[...] We are the lethal voyeurs (p. 68)

2 Com efeito, ao passo que o produzir tem uma finalidade diferente de si mesmo, isso não acontece com o agir, pois que a boa ação é o seu próprio fim (Aristóteles, 1973, p. 344).

3 “What characterizes gesture is that in it nothing is produced or acted, but rather, something is being endured and supported” (p. 57)

4 “Nothing is more misleading for an understanding of gesture, therefore, than representing, on the one hand, a sphere of means as addressing a goal (for example, marching seen as a means of moving the body from point A to point B) and, on the other hand, a separate and superior sphere of gesture as movement that has its end in itself (for example, dance seen as an aesthetic dimension). Finality without means is just an alienation as mediality that has meaning only with respect to an end. If dance is gesture, it is so, rather, because it is nothing than the endurance and the exhibition of the media character of corporal movements. The gesture is the exhibition of a mediality: it is the process of making a means visible as such” (p. 58).

## REFERÊNCIAS

---

AGAMBEN, Giorgio. **Means without end**: Notes on politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

ARENDDT, Hannah. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. 3 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte, política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V. 1.7 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLACK, Joel. **The reality effect**: film culture and imperative graphic. New York: Routledge, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

JAMESON, Fredric. **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995

RUSHDIE, Salman. **CRASH**. New Yorker, pp 68-69, Nova York, 15/9/1997.

### FILMES CITADOS

*Cape Fear* (Círculo do medo) – J. Lee Thompson, 1962

*Cape Fear* (Cabo do medo) – Martin Scorsese, 1991

*Crash* – David Cronenberg, 1997.

*Le Pornographe* (O pornógrafo) – Bertrand Bonello, 2001

*Passengers* (Profissão: Repórter) – Michelangelo Antonioni, 1975