

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

### The see and the show – the importance of visual orientation in *Crash*

Rosângela Fachel de Medeiros<sup>1</sup>

#### RESUMO

Esse artigo aborda a importância da orientação visual em *Crash*, romance escrito por James Ballard em 1973, e em sua adaptação cinematográfica realizada por David Cronenberg em 1996. Para tanto, analisa-se a forma como cada uma das obras trata a questão em suas respectivas linguagens: literatura e cinema, e como elas se entrecruzam e distanciam. Dando atenção à configuração dos processos de ver e de mostrar mediados por espelhos e câmeras, que funcionam como próteses do olhar.

**Palavras-chave:** Cinema. Literatura. David Cronenberg, James Ballard. Orientação visual

#### ABSTRACT

This paper discusses the importance of visual orientation in *Crash*, a novel written by James Ballard in 1973, and its film adaptation by David Cronenberg in 1996. For this, analyze how each one works address the issue in their respective languages: literature and cinema, and how they intersect and distance. Paying attention to the configuration of the processes of see and show mediated by mirrors and cameras, which function as prosthesis of look.

**Keywords:** Cinema. Literature. David Cronenberg, James Ballard. Visual orientation.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS.

Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 198-226, jan/jun. 2010

## 1 CRASH

Lançado em 2006, o filme *Crash*, do diretor canadense David Cronenberg, adaptação do romance homônimo de James G. Ballard, escrito em 1973, casou muita discussão, ao apresentar personagens que reconhecem uma carga erótica nos acidentes automobilísticos, que os excitam por seu poder de transformação sobre as ferragens dos carros e sobre o corpo humano.

### 1.2 O filme: acidentes automobilísticos e sexo

Catherine Ballard faz sexo com um homem em um hangar. Em uma sala do set de filmagens de um comercial, James Ballard faz sexo com uma garota. Depois, na sacada do apartamento dos Ballard, o casal calmamente comenta suas experiências extraconjugais e mantêm uma relação sexual. Uma noite, voltando para casa, James sofre um acidente automobilístico que envolve outro veículo no qual está o casal Remington. Helen Remington sobrevive ao acidente, mas seu marido morre. James e Helen tornam-se amantes e ela lhe apresenta o estranho Vaughan, obcecado por acidentes automobilísticos e pelas modificações que eles causam no corpo humano. Ele é uma espécie de cientista e também líder de um pequeno grupo de aficionados (formado por Seagrave, a esposa e Gabrielle) por desastres automobilísticos, que organiza a encenação de acidentes fatais sofridos por pessoas famosas. Em uma performance ilegal, eles recriam o acidente fatal de James Dean ao volante de seu carro de corrida. James, sua esposa e Helen integram-se ao grupo e passam a fazer parte dos jogos promíscuos que envolvem sexo, carros, acidentes automobilísticos, corpo e morte. O automóvel se torna o lugar recorrente dos intercursos sexuais hetero e homossexuais do grupo. Gabrielle, vítima de um acidente, tem o corpo marcado por cicatrizes e sustentado por próteses metálicas e James faz de uma enorme cicatriz na perna dela um novo órgão sexual. Seagrave acaba morrendo em um desastre no qual recria a morte de Jayne Mansfield. James se distancia de Vaughan, que começa a perseguir Catherine com seu carro e acaba

morrendo em um acidente de automóvel. James recupera o carro acidentado de Vaughan e com ele continua as perseguições ao carro da esposa, provocando o último acidente do filme. Ao lado do carro capotado e fumegante, James faz sexo com Catherine, ferida e atordoada pelo ocorrido.

## **2 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, sendo reconhecível na presença de elementos que indicam um direcionamento visual.

Outro elemento que denuncia a forte relação entre o romance de Ballard e o universo cinematográfico é a referência ao *star-system* hollywoodiano manifesto na referência à figura de Elizabeth Taylor, ou melhor, a sua imagem enquanto estrela de cinema (*sex-symbol*).

No universo fílmico, o aspecto visual é fundamental por ser uma característica inerente à linguagem cinematográfica. Conforme Christian Metz (1980, p. 70): “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)”.

Toda obra cinematográfica é construída considerando 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 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 seja um filme explicitamente metalingüístico, reconhece-se nele um refletir sobre a posição do espectador e sobre a condição da construção visual no cinema, apresentando 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, é assistida no mínimo em duas direções: pelo espectador e por outra personagem. Constrói-se então um jogo de exibição e observação que é mediado por espelhos e janelas, ressaltando 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 na 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, 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 *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, 1997, 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, que se configura como um observatório, cujo amplo campo de visão abrange grande extensão de uma rodovia. Em duas cenas do filme James lá se encontra usando um binóculo para observar o tráfego de automóveis e de aeronaves.

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 esse universo e que são 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>2</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 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, 1996, p. 4). revelam ao espectador que aquele é um *set* de filmagem.

A ironia das palavras do assistente 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. Esta é a primeira fala do filme e revela a posição de James como responsável pelo que será visto no comercial, o que nos lembra que 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

---

<sup>2</sup> Esse mesmo subterfúgio técnico é utilizado por Cronenberg na realização de *Crash*.  
Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 198-226, jan/jun. 2010

comando do que é contado. Nesta seqüência Cronenberg dá a entrever sua própria ação enquanto diretor, responsável pelo que está sendo visto pelo espectador. Esse mesmo amálgama entre a produção do comercial e a do filme acontece em outros momentos como na 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.

Logo após a colisão frontal no início do filme, James encara a Dra. Helen Remington através dos vidros quebrados dos 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. 1996, 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 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. Quando James olha diretamente para a frente, seu olhar demonstra 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 está olhando para James, e sem desviar seu olhar, ela

bruscamente retira o cinto de segurança, puxando também a blusa e expondo um dos seios.

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.

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 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. Cronenberg coloca uma parte da platéia diretamente defronte à outra, criando um efeito especular. 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” (CARROLL, 1985, p. 13).

Em outro episódio 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 aspecto visual, que se configura no mostrar, no ver e no 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).

## 2.1 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:

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 (ECO, 1989, p. 17).

A afirmação de Eco conflui com o pensamento de Freud, que se apropria do termo “prótese”<sup>3</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 Freud (1969, p. 49), “O homem, por assim dizer, tornou-se uma espécie de “Deus de prótese”. Graças a cada novo instrumento criado, “o homem recria seus órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento” (FREUD, 1969, p. 48).

Segundo Eco, 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 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 e no exterior do automóvel. 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 e muitas vezes 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

---

<sup>3</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.

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 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.

Uma das situações mais comuns, quase clichê, ocorre nos filmes dos gêneros suspense, ação e terror, 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 está 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, 1997, p. 129). James não descreve diretamente o intercurso sexual, mas sim uma imagem especular. Desta forma, o foco da narrativa é mediado pelo 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, 1997, p. 130).

Ajustando o retrovisor, 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 a posição do espelho ele cria uma nova perspectiva visual, colocando dentro de campo o casal que está no banco traseiro do automóvel, e deixando o tráfego, a movimentação externa, fora de campo. A cena enfocada pelo espelho é descrita

pelo narrador-protagonista: “Pelo espelho retrovisor, eu ainda podia ver Vaughan e a mulher, seus corpos iluminados pelo carro de trás” (BALLARD, 1997, p. 131).

Outras superfícies e objetos funcionam também como espelho através dos quais é possível visualizar uma imagem especular. No romance, várias partes e objetos que compõem o painel de controle do automóvel exercem a função de espelho, 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, 1997, p. 131). A imagem não é fiel ao objeto por ela refletido, mas inaugura uma nova forma: uma *bizarra junção anatômica*. Neste reflexo distorcido, o corpo de Vaughan e da prostituta compõem um outro, um bizarro conjunto de carnes. Essa imagem refletida assemelha-se à imagem criada pelo espelho deformante: “estranha prótese, o espelho deformante estende, mas deforma, a função do órgão” (ECO, 1989, p. 26). Por apresentar a quem o observa uma imagem transformada, Eco qualifica o espelho deformante como um prótese com *funções alucinatórias*. Na vida cotidiana os espelhos deformantes são delegados às casas de espelhos dos parques de diversão e somente nesses locais de fantasias as pessoas se abandonam a experiências mágicas, através das quais compactuam com esse jogo de ilusão: “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’” (ECO, 1989, p. 27). Ou seja, somente nesses locais se aceita que os espelhos apresentem uma imagem que não é real. Conforme 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 (ECO, 1989, p. 28).

A deformação da imagem 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. Ele não

suspende sua noção de realidade, sabe exatamente o que está acontecendo, porém na descrição da imagem distorcida realidade e fantasia confluem:

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, 1997, p. 131).

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 ao 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. Os vários ângulos da mesma cena compõem, como em uma obra cubista, uma imagem que procura mostrar todos os ângulos ao mesmo tempo.

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 na 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, remetendo à proposto por Sigmund Freud e posteriormente aprofundado por Julia 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 nos filmes de terror para adolescentes. Na maioria das vezes representando um portal sobrenatural no qual o limite entre realidade e fantasia é rompido.

## 2.2 Os espelhos e o duplo

Fator interessante é a relação do espelho com o duplo. Para Jean Baudrillard (1991, p. 123), “De todas as próteses que marcaram a história do corpo, o duplo é sem dúvida a mais antiga”. Baudrillard associa a noção do duplo a uma tradição relacionada à prótese, mesmo sem ser justamente uma prótese, mas sim “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” (BAUDRILLARD, 1991, p. 123).

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

o sobrenatural” é essa verdade particular da coisa assustadora que remonta ao há muito já conhecido, há muito familiar. (...) o que é sobrenatural seria o que foi familiar e que, em certas condições, se manifesta (KRISTEVA, 1994, p. 192).

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” (KRISTEVA, 1994, p. 192). Ou seja, “Outro é meu (próprio) inconsciente” (KRISTEVA, 1994, p. 193). Desta forma, é na estranheza familiar que reside o poder e a riqueza imaginária do duplo.

O conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, é um exemplo emblemático da conformação do duplo. William Wilson, protagonista-narrador, conta em *flash-back* seu progressivo mergulho na perversidade, que ele atribui ao relacionamento ambivalente de aproximação e conflito que estabelece com seu homônimo. O companheirismo entre eles se transforma e William/protagonista passa a ter aversão pelo outro e abandonar a escola, passando então a fugir de seu homônimo, porém esporádicos e sucessivos encontros 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:

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 (POE, 1985, p. 158).

O que existe afinal? Um sócia ou um reflexo no espelho? Tudo se confunde. O espelho representa o limiar entre o familiar e o desconhecido, a união entre o eu e o outro. Conforme Baudrillard (1991, p. 123), “quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente”. A figura vista pelo protagonista é o seu reflexo, mas é ao mesmo tempo seu sócia. Através do espelho configura-se a essência do duplo. Ao olhar para o espelho, o narrador 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.

A relação de identificação e concorrência entre James e Vaughan assemelha-se a de William Wilson e seu sócia. James sente-se complementemente fascinado por Vaughan e vai mergulhando cada vez mais fundo em seu universo.

Assim como William Wilson denuncia seu homônimo como o culpado por sua incursão na perversidade, a narrativa de James descreve o seu aprofundamento nas fantasias de Vaughan e como estas começam a interagir com seus desejos. Eles compartilham desejos e parceiros sexuais. Apesar de não serem apresentados detalhes, fica claro que Helen e Gabrielle, personagens com as quais James tem envolvimento sexual, estiveram igualmente envolvidas com Vaughan. Tais envolvimento são mutuamente encorajados, fortalecendo a crescente equivalência entre eles: “– Ande um pouco com Gabrielle, Ballard – exortou-me Vaughan. – Pegue seu braço. Ela vai gostar. Vaughan encorajou-me a tomar seu lugar” (BALLARD, 1997, p. 160).

James reconhece que Vaughan deseja a confusão/união entre suas identidades. Vaughan adentra o universo de James, utilizando Catherine como mediadora. Assim, quando assiste (através do espelho retrovisor) Vaughan fazer sexo 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, 1997, p. 149).

Vaughan assume a posição de James, que observa os movimentos familiares de Catherine. Esse jogo de identidades é mediado voyeuristicamente pelo espelho retrovisor.

O clímax da comunhão ocorre através do ato sexual entre eles, cuja energia e carnalidade remete ao embate final entre William Wilson e seu sócia. Após o sexo James deixa Vaughan no automóvel, indo para um ferro-velho abrigar-se dentro dos destroços de um carro. Chegado ao auge da comunhão, a relação modifica-se e eles se distanciam. Mas James permanece ligado a Vaughan: “eu esquadrinhava a planície metalizada lá em baixo, à procura de qualquer sinal de Vaughan” (BALLARD, 1997, p. 189). Mas 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. 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! (POE, 1985, p. 158).

A existência do outro perturbador não pode ser aceita, é preciso que um deles deixe de existir. E James tem 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, 1997, p. 191). No filme Vaughan choca seu carro várias vezes ao automóvel acidentado no qual James se aconchega após ter mantido relação sexual com ele.

Os sentimentos de James tornam-se um misto de medo e obsessão. Vaughan começa a seguir 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 eles só acaba com a morte de Vaughan.

No filme, após a morte de Vaughan, James e sua esposa vão até o depósito da polícia procurar o automóvel do morto. 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, 1996, p. 62).

James fala de Vaughan como sendo um amigo muito chegado, assim como William Wilson e seu homônimo que foram também companheiros inseparáveis:

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 (POE, 1985, p. 145).

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

Ao dirigir o Lincoln e investir com ele contra o carro de Catherine, James perpetua os desejos e a essência de Vaughan. 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:

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, 1996, p. 62).

James perpetua a presença de Vaughan através do Lincoln, que representa a união final dos dois.

No romance o suicídio de Vaughan ocorre dentro do carro de James, o que cria uma 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, 1997, p. 200).

Vaughan divide como James a realização e a satisfação do desastre fatal, morrendo em seu carro como se lhe desse um presente ou lhe fizesse uma 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.

Em *Crash*, o momento do desastre automobilístico representa a confrontação do Eu e do Outro. A colisão entre os carros constrói o tempo-espço do acidente, que é compartilhado pelas vítimas. 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” (BALLARD, 1997, 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. 1996, 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 Ver e mostrar através da fotografia**

A fotografia, ato fotográfico, bem como o ato cinematográfico 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, 1984, p. 11), Roland Barthes logo a seguir

reconhece que, todavia, não podia separá-los. Para Christian Metz (1980, p. 130) “o cinema é uma extensão da fotografia e da fonografia, que são ambas tecnologias modernas de *duplicação mecânica*”.

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 (BAUDRILLARD, 1991, p. 146).

Segundo observa Barthes (1986, p. 20), “uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar”. A estas práticas ele associa respectivamente o *Operador* (fotógrafo), o *Spectrum* (aquele que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro) e o *Spectador* (aquele que observa a fotografia). (BARTHES, 1986)

A primeira aparição de Vaughan, tanto no romance quanto no filme, é associada a elementos fotográficos, assumindo a posição de *Operador*, que 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. O diálogo entre os dois se resume a um breve questionário:

VAUGHAN: James Ballard?  
 JAMES: Yes?  
 VAUGHAN: Crash victim?  
 JAMES: Yes (CRONENBERG, 1996, p.13).

A tensão deste episódio está contida na interação entre eles e na intensidade do olhar de Vaughan quando percorre com os olhos as cicatrizes de James, 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 denuncia sua

intenção de fotografar o outro. O jogo de olhar é finalizado pela frase de Vaughan: *We'll deal with these later* (CRONENBERG, 1997, 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 romance, quando James descreve à ação do olhar de Vaughan: “Os olhos vagueando pelos três veículos acidentados, como se fotografassem cada detalhe com sua própria musculatura” (BALLARD, 1997, p. 141).

James, por sua vez, está na posição de *Spectador*, ao observar as fotografias, mas em seguida expõe seus ferimentos e cicatrizes, compreendendo o interesse do outro pelas marcas deixadas pelo acidente, percebendo-se 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 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, 1996, 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, 1997, p 59).

James reconhece Vaughan de outros momentos anteriores, mas é somente neste episódio, ao reconhecê-lo como *Operador*, que ele 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 há uma inversão de posição. O observador, Vaughan, passa a ser observado por James. No entanto, por ser um romance narrado em primeira pessoa, pelo narrador-personagem, James Ballard, é devido a sua focalização, seu foco narrativo, que o leitor conhece Vaughan. Cria-se assim uma circularidade de focalização: Vaughan focaliza James com sua câmara e James o focaliza em sua narrativa.

Como se pode perceber, as posições – *Operador*, *Spectador*, *Spectrum* – não são estanques, podendo mudar a qualquer momento: o *Operador* pode transformar-se em *Spectador*, o *Spectador* em *Spectrum* e etc. Assim como podem também ser concomitantes e sobreposta: o *Operador* pode ser igualmente um *Spectrum*. No romance, James e Vaughan assumem as várias posições. Contudo, a posição do último enquanto *Operador* é ressaltada em todo o romance e igualmente no filme.

No filme, 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 câmara de vídeo, a atitude de um diretor de cinema: gritando instruções a Seagrave, astro de seu *show*. 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 câmara fotográfica é descrita por James de uma maneira muito significativa: “Ele voltou para seu carro, empunhando a câmara pelo cabo como se fosse uma arma” (BALLARD, 1997, p. 60). Ao aproximar esses elementos, a máquina fotográfica e a arma, o narrador aproxima o ato fotográfico ao

ato de atirar. Em inglês, a palavra *fotografar* – *to shoot* significa 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*.

A relação simbiótica entre o homem e a máquina fotográfica transformou “o ato de tirar fotografias em um substitutivo de ver as coisas”, (FROMM, 1975, p. 457) afirma Erich Fromm, que analisa a maneira como o homem tem-se relacionado com suas máquinas, transformando-se em parte da maquinaria que controla e sendo 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*” (FROMM, 1975, p. 457). 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 (FROMM, 1975, p. 457)

A ação de Vaughan, ao penetrar nos locais de desastres automobilísticos munido de sua câmera fotográfica é, de certa 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 buscam registrar objetivamente o que aconteceu, enquanto as fotografias tiradas por Vaughan buscam revelar o sublime e a transformação.

No romance de Ballard há dois momentos marcantes em que Vaughan chega com sua câmera ao local de desastres automobilísticos. A partir destes Cronenberg cria uma única cena, que além de articular os dois episódios, 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

Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 198-226, jan/jun. 2010

acidente. Vaughan, visivelmente excitado, coloca-se em pé no banco do Lincoln, empunhando sua máquina fotográfica, e diz a James para dirigir mais devagar. Seu fascínio fica explícito em suas palavras, que definem a cena como uma obra de arte, enquanto incessantemente tira fotos. Apesar de não serem vistas, as fotos são construídas no imaginário do espectador e, em combinação com suas palavras, remetem diretamente à série *Morte na América (Death and Disaster)*, de Andy Warhol. Ao referir-se à cena como sendo uma obra de arte, Vaughan está dialogando com as obras de Warhol e com 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 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:

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* (MARESCA, 1998, p. 117).

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: “Vaughan se postava atrás de meu ombro, como um instrutor pronto a ajudar um discípulo promissor” (BALLARD, 1997, 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 que se dá entre eles.

Ao ver-se nas fotografias James constata sua condição como *Spectrum*. No entanto, isso parece não lhe causar desconforto, mas ele não consegue compreender sua própria reação frente a tal invasão:

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, 1997, p. 95).

Na confusão de sentimentos de James reconhece-se a tensão resultante de um misto de aversão e fascínio. 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, 1997, 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.

Ao apresentar as fotografias que tirara, Vaughan reforça sua postura de *Operador*, de observador que se revela como tal. Conforme Barthes (1984, p. 54): “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”.

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. 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 ver-se nas fotografias. Sendo assim, essas fotografias acabam por apresentar a James algo de si que 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. Além disso, as fotos reapresentam o acidente inaugurando uma outra instância de significação para ele, que confronta as próprias lembranças de James.

Apreender através da fotografia a singularidade de quem é fotografado é uma tarefa muito difícil para o fotógrafo. Para Jean Baudrillard:

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. (BAUDRILLARD, 1999, p. 116.)

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*. Pois “a singularidade não pode surgir senão do desdobramento e de uma quebra simétrica”, (BAUDRILLARD, 1999, p. 117) através da qual, em algumas fotografias, pode-se pressentir essa alteridade, este *gêmeo fantasmático*:

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 (BAUDRILLARD, 1999, p. 118).

As fotografias de Vaughan buscam desvelar essa alteridade, muitas vezes através da fragmentação do indivíduo, centrando-se no detalhe, nas cicatrizes e marcas deixadas pelo acidente, que revelam algo novo e inusitado. A primeira foto que aparece no filme é um *close* em detalhe das suturas e hematomas em um rosto. No romance, essa atitude fica explícita na maneira como Vaughan trabalha com as fotografias combinando “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, 1997, p. 10).

Através das suas fotomontagens ele constrói uma imagem nova, uma imagem híbrida, completamente independente das imagens originais, criando um corpo outro. É através dos detalhes que ele revela a alteridade inaugurada pelo acidente e a projeta 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, ao recordar os episódios que reaparecem agora nas fotos. 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.

Um aspecto marcante no filme é a câmera de Peter Suschitzky, que enquanto *Operador*, age como um cúmplice das personagens, estando ali para registrar suas encenações, um intruso esperado. A filmagem de *Crash* é extremamente *voyeurística*. A preocupação de Cronenberg com a performance dos atores para a câmera pode ser constatada na maneira como realizou as cenas de sexo encenadas para benefício da câmera e, conseqüentemente, dos espectadores. Os atores são posicionados como se a penetração fosse realizada por trás e assim ambos ficam de frente para a câmera. O público é levado então a identificar-se com a câmera, consolidando a máxima de que o espectador de cinema é um *voyeur*, acompanha a cena espreitando as personagens e identifica-se assim também com a ação de Vaughan. Essa sensação de identificação e de reduplicação do olhar se repete em vários momentos

Na seqüência inicial do filme de três cenas de sexo consecutivas, o encaixe dos corpos das personagens é 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. Essas duas cenas iniciais têm uma essência exibicionista, a fantasia de estar sendo observado, que se concretiza na terceira cena quando eles narram um ao outro o que fizeram, revelando que essas experiências extraconjugais são um jogo erótico do casal.

## 2.4 A fotografia como prótese da memória

Segundo Freud (1969, p. 48), a fotografia funciona como uma prótese da memória humana, através da qual se congelam “impressões visuais fugidias”. E os aparelhos para as gravações sonoras retêm as impressões auditivas, também fugidias. O avanço dos aparatos tecnológicos desenvolveu também as possibilidades de preservação tecnológica da memória, foi assim com o advento do vídeo, que possibilitou uma nova maneira de guardar as lembranças, agora com movimento.

Em *Crash* o equipamento de vídeo, por possibilitar um controle sobre as imagens (memórias), que podem ser avançadas ou retrocedidas, em velocidade rápida ou lenta, permite uma nova compreensão dos desastres automobilísticos. Inaugurando um poder tecnológico sobre o tempo da memória: “Podemos ver tudo outra vez no Ampex. Estão mostrando em câmera lenta” (BALLARD, 1997, 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, 1997, p. 119). 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.

Em *Crash* a fotografia se revela como prótese da memória, perpetuando os acontecimentos em memórias congeladas, e prótese do olhar, que permite ver com mais atenção através do foco da objetiva. E as duas funções estão intrinsecamente ligadas, pois enquanto prótese do olhar, a fotografia já está predestinada a transformar-se em memória. As fotos tiradas por Vaughan capturam os detalhes dos acidentes automobilísticos, mas também os reconstroem, construindo seqüências fotográficas de memórias. Pode-se dizer então que as fotografias tiradas por Vaughan 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 as fotografias feitas por Vaughan do acidente Gabrielle, não podem ser vistas enquanto James as observa, o que marca a

diferença entre as linguagens, o que há é a narração das imagens, que funcionam como uma espécie de *flash-back*. O leitor quase esquece que se tratam de fotografias e sua descrição 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, 1997, p. 91). Mas 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, 1997, p. 91). O leitor é levado a construir uma imagem fotográfica que se constrói 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.

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:

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, 1997, 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 mais sobre si do que sobre as fotos que observa. Conforme Barthes (1984, p. 69.): “dar exemplos de *punctum*<sup>4</sup> é, de certa forma, entregar-se”.

### 3 DE OLHOS BEM ABERTOS

<sup>4</sup> Conforme Barthes (1984, p. 46): “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”; “O *punctum* é, portanto, um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.” (BARTHES, 1984, p. 89)

Nessa construção em abismo de olhares que se duplicam, que se cruzam e que se espelham, olhares mediados, protéticos, tecnológicos, *Crash* leva tanto o leitor como o espectador a reconhecerem-se como tal. E talvez o que tanto perturbe seja esse reconhecimento, que o faz ter consciência do pacto que instaura com a narrativa voyeur do livro e da câmera do filme, escolhendo olhar e não desviar o rosto. Pois ao deixar-se seduzir por um *punctum*, o espectador denuncia um pouco de si mesmo, revelando algo de si que talvez nem tenha consciência. Algo que se desvela no jogo entre *spectador* e *operador* que as imagens fílmicas e literárias de *Crash* instauram tão arditamente. E perceber que a essência assustadora do comportamento das personagens não lhe é tão estranha, que há algo de familiar no fascínio que as domina, faz com que o leitor e/ou espectador sinta uma repulsa semelhante à sentida por William Wilson frente a seu sócia. Mas assim como tantas pessoas que presenciam um acidente automobilístico, assustados, apiedados, tristes, eles permanecem de olhos bem abertos.

## REFERÊNCIAS

BALLARD, James. **Crash**: estranhos prazeres. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **O paroxista indiferente**. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Portugal: Relógio D'água, 1991.

CARROLL, Lewis. **As aventuras de Alice através do espelho**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

CRONENBERG, David. **Crash**. Londres: Faber and Faber, 1996.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FREUD, Sigmund. **O mal estar da civilização**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

FROMM, Erich. **Anatomia da destrutividade humana**. São Paulo: Zahar, 1975.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARESCA, Sylvain. Sobre desafios lançados pela fotografia às Ciências Sociais. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo (Org.). **Ensaio sobre o Fotográfico**. Porto Alegre: SMC, 1998. p. 115-118.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Portugal: Livros do Horizonte, 1980.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: POE, Edgar Allan. **Contos Escolhidos**. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

Dossiê:  
Recebido em: 29/04/2010  
Aceito em: 06/05/2010