UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

ANDRÉA ANTONIETA COTRIM SILVA

***CRASH*: IDENTIDADES EM COLISÃO -
O PERCURSO DO OLHAR NA ESFERA DO MEDO, DO
PRECONCEITO E DA VIOLÊNCIA.**

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

***CRASH*: IDENTIDADES EM COLISÃO**

O PERCURSO DO OLHAR NA ESFERA DO MEDO, DO PRECONCEITO E DA VIOLÊNCIA

ANDRÉA ANTONIETA COTRIM SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: PROF. DR. LYNN MARIO TRINDADE MENEZES DE SOUZA

São Paulo

2010

Nome: Silva, Andréa Antonieta Cotrim

Título: *Crash: Identidades em Colisão – O Percurso do Olhar na Esfera do Medo, do Preconceito e da Violência.*

Dissertação apresentada á faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais queridos, essência da minha vida,
Alberto (*in memoriam*) e Évia,
Ao parceiro, Alceu,
À irmã de alma, Malila,
sou infinitamente
grata pelo amor e pela ajuda,
sem os quais esta dissertação não poderia tomar forma.

Agradecimentos

A Deus, pela vida, proteção e oportunidades.

Ao Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza pela orientação, apoio, incentivo, paciência, momentos de instigação e principalmente pela confiança.

Às Profas. Dras. Esther Império Hamburger e Walkyria Monte Mór , agradeço as incomparáveis contribuições no exame de qualificação.

Agradeço as inúmeras possibilidades de aprendizado com as Professoras Mayra Gomes e Dora Genis Mourão.

À funcionária do Departamento de Letras Modernas, Edite dos Santos Nascimento Mendez Pi, pela ajuda na execução deste trabalho.

Aos meus queridos amigos Glauce Rocha de Oliveira, Claudia Maria Fernandes Corrêa, Flavia Andréa Benfatti pelos vários *insights*, pela extrema sensibilidade e cumplicidade.

Aos amigos e colegas de pós-graduação Claudia Zago, Khalid Tailche, Fabiano Prado, Irene Sinnecker, Cielo Festino, pela amizade, companheirismo e colaboração recebida durante o curso e aos demais colegas que de alguma forma contribuíram para o desenvolvimento do trabalho.

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem acabei.
(...)

Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,

Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
Sou minha própria paisagem;
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.

Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser.
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: "Fui eu?"
Deus sabe, porque o escreveu.

Mas eu, em cuja alma se refletem
As forças todas do universo,
Em cuja reflexão emotiva e sacudida
Minuto a minuto, emoção a emoção,
Coisas antagônicas e absurdas se sucedem —
Eu o foco inútil de todas as realidades,
Eu o fantasma nascido de todas as sensações,
Eu o abstrato, eu o projetado no écran,
Eu a mulher legítima e triste do Conjunto
Eu sofro ser eu através disto tudo como ter sede sem ser de água."

Fernando Pessoa
(Álvaro de Campos)

Resumo:

Silva, Andréa Antonieta Cotrim: *Crash: Identidades em Colisão – O Percurso do Olhar na Esfera do Medo, do Preconceito e da Violência*. (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.

As características da conclamada identidade norte-americana transfiguraram-se após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos. As construções identitárias ressaltam o nacionalismo e as virtudes do povo estadunidense em oposição às de um “Outro” imaginado como perigoso e infiel. A profusão na mídia de notícias de ataques terroristas por toda parte faz com que a violência adquira uma aura onipresente, em especial, no horizonte das grandes cidades. Essas narrativas também produzem preconceito e medo que são representados em filmes como *Crash - no limite*. Diferentes articulações estéticas funcionam como estratégias na construção fílmica que traduz um país abalado e que necessita (re)constituir e (re)afirmar-se para, então, (des)construir e restabelecer narrativas e identidades. Neste sentido, nosso trabalho objetiva semear novos olhares sobre as narrativas que são enunciadas pelos norte-americanos após os eventos de 11 de setembro de 2001, ao invés de assentar verdades ou realidades de forma tácita, uma vez que as identidades estão atreladas ao contexto de sua produção. O panorama muda de acordo com as contingências que o sujeito, pertencente a várias comunidades simultaneamente, vivencia ao longo de sua história. Seja esta representação alegórica ou documental, posto que o diretor também se baseie em fatos reais do seu cotidiano para lançar-se na ficção, o projeto justifica-se pela tentativa de esboçar uma significação de pertencimento, levando-se em conta o *loci* de enunciação dos interlocutores. Logo, procuramos imprimir uma tradução de *Crash* como representação dessa teia de significados, na qual é possível estabelecer a interconexão entre identidade, medo, preconceito, violência e reflexão crítica.

Palavras-Chave: Identidade, Medo, *Locus* de enunciação, Violência, Preconceito, Multimodalidade.

Abstract:

Silva, Andréa Antonieta Cotrim: *Crash*: Identidades em Colisão – O Percurso do Olhar na Esfera do Medo, do Preconceito e da Violência. (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.

The so-urged American identity has changed since September 11, 2001 in the United States. Constructions of identity emphasize the virtues and the nationalism of the American people, as opposed to an “Other” imagined as dangerous and disloyal. The profusion of news of terrorist attacks in the media everywhere makes that violence acquire a ubiquitous aura, especially in the horizon of big cities. These narratives also produce prejudice and fear represented in films like *Crash*. Different aesthetic joints function as strategies in building a film that translates an upset country and that needs to (re)build and (re)affirm itself, and then (de)construct and (re)constitute their narratives and identities. In this sense, this work aims to sow new perspectives on the narratives that are enunciated by the Americans after September 11th, instead of stating truths or realities tacitly. After all, concepts such as identity are tied to its production environment. The picture changes according to the contingencies that the subject, belonging to several communities simultaneously, experiences throughout his history. Whether it is an allegorical or a documentary representation, since the director has also based the story on real facts of his everyday life to embark on fiction, the project is justified by the attempt to establish a sense of belonging, taking into account the interlocutors’ *loci* of enunciation. Thus, we tried to print a translation of *Crash* as a representation of this web of meaning, in which it is possible to establish the interconnection between identity, fear, prejudice, violence and critical reflection.

.

Keywords: Identity, Fear, *Locus* of enunciation, Violence, Prejudice, Multimodality.

Sumário:

Introdução	10
<u>I - Lentes Compostas: A Questão da (s) Narrativa (s)</u>	14
1.1 Narrativas como construções de significado	15
1.2 O <i>locus</i> de enunciação	18
1.2.1 O contexto histórico-cultural	20
1.2.2 <i>Los Angeles</i> : personagem principal	29
1.3 Narrativas fílmicas: as encenações da palavra	31
1.3.1 Narrativas <i>multimodais</i> de um enredo <i>multiplot</i>	33
1.3.2 Diálogos (melo) dramáticos	44
<u>II. Cristalino ou Lusco- Fusco?: A Questão da(s)</u>	47
<u>Identidade(s)</u>	
2.1 A (Re) Construção de Identidades de <i>Crash</i>	48
2.2 Identidades em colisão: <i>Americans X The Evil</i>	55
2.3 A Identidade do herói	61
<u>III. Pelos Teus Olhos: Narrativas de Violência, Medo e</u>	71
<u>Preconceito.</u>	
3.1 Colisão: eu X tu	71
3.2 Narrativas de violência: leituras	74
3.2.1 Uma visão sociológica da violência	75

3.3 Narrativas de preconceito: nas entrelinhas, o Medo	84
3.4 A (in) visibilidade imagética do outro	89
3.4.1 O negro, o latino, o árabe, o asiático... : processo de estereotipia, apropriação e negação.	90
3.4.2. A estética de <i>Crash</i> : O medo da violência difusa na tela	107
3.4.3 Sequência árabe-latino: O Oriente na visão ocidental	118
3.4.3.1. Gênero terrorismo na forma intimista de uma discussão: os <i>gaps</i> da comunicação.	123
3.4.4 O asiático	126
<u>IV. A Visão de Guerreiro a Guardião:</u> <u>A (Re) construção de Narrativas e</u> <u>Identidades</u>	129
4.1 Momentos de Revelação: Epifanias, Apreensão ou Aprendizado?	130
4.2 Novas políticas: <i>An Augmented Feeling</i>	140
<u>Considerações Finais</u>	150
<u>ANEXOS</u>	164
<u>Anexo I –Ficha Técnica</u>	164
<u>Anexo II – Elenco</u>	165
<u>Anexo III – Capas do DVD, pôster do filme e alguns comentários</u>	168
<u>Anexo IV – auto-estradas</u>	172
<u>Foto 1</u>	172
	173

<u>Foto 2</u>	174
<u>Foto 3</u>	174
<u>Anexo V – Trilha Sonora</u>	174
1- What Them Girls Like	
	176
2-Sense of Touch	
	178
3- Maybe Tomorrow	
	178
4- In the Deep	

INTRODUÇÃO

Desde pequena ouvia de muitas pessoas o que, segundo elas, parecia ser o “certo” e o “errado” sobre as coisas. Das orientações de meus pais às recebidas no colégio de freiras, fui formando em meu pensamento a trajetória a seguir como “cidadã de bem”. Mas a vivência levou-me a inquietações diante de um cenário cada vez mais controverso, de caminhos não tão lineares, nas décadas que se seguiram. O desconforto tornou-se incomensurável quando me deparei com *Crash, no Limite*, de Paul Haggis. Sua narrativa frenética expunha feridas abertas de uma sociedade abalada. O impacto inicial exacerbava-se em questões infundáveis que exigiam um julgamento mais criterioso sobre definições sacramentadas de valores como ética, princípios, bem e mal. Sua temática de caráter contemporâneo, empenhada em mostrar a vertente que expõe diversidades culturais fora decisiva para a escolha do nosso objeto de pesquisa, servindo até mesmo de incentivo para a elucubração de soluções face às questões críticas do cotidiano que presenciávamos.

No contexto deste filme americano, diferentes articulações estéticas de preconceito também funcionam como estratégias na construção fílmica que representa o país e o povo estadunidense, no cenário pós 2001. Seja esta representação alegórica ou documental, posto que o diretor também se baseie em fatos reais do seu cotidiano para lançar-se na ficção, o projeto se justifica muito mais pela **necessidade de semear novos olhares sobre as narrativas que enunciamos** do que assentar verdades ou realidades da forma que nos são apresentadas.

Para nos embrenharmos no desafio de tornar este filme instrumento de dissertação, dispusemo-nos, portanto, do trabalho de teóricos como Bakhtin (1971), e Cilliers (2010), dentre outros. Desde então, pressupostos como os de Vattimo (1973), instigaram-nos a rever o conceito de identidade sobre si e sobre o outro, pois o panorama muda, mediante as contingências e, por conseguinte, ocorre a desestruturação e reconstrução da categoria de sujeito.

Logo, tive de me despir das convenções canônicas introjetadas ao longo dos anos, ponderando sobre a importância do momento histórico na construção de significados sociais. Tarefa árdua que me obrigava a observar sobremaneira o meu próprio *locus* de enunciação, ou seja, de onde falo: meus valores, verdades, convenções, história e tradições das comunidades às quais pertenço.

Nosso trabalho, por conseguinte, tem como proposta ressaltar, a partir do nosso *locus* de enunciação, a construção do discurso ideológico que permeia várias esferas de um filme composto pelo amálgama entre a linguagem do texto, da imagem e do som, em uma conjectura conflitante instaurada dentro dos EUA, onde as pessoas de diferentes culturas não se entendem. Fato que dissolve a noção de um país igualitário e espelha a degradação da condição de vida e de entendimento.

A identidade é complexa e construída a partir da participação e pertencimento de sujeitos a comunidades diversas (Hall, 2003); (Bhabha, 2001), (Souza, 2004). A localização/pertencimento de um sujeito em uma comunidade específica (gênero, raça, língua, cultura, idade, classe social) contribui, por meio dos signos e discursos dessa comunidade, com formas de representação de si (do sujeito), do outro, e do mundo (Bakhtin, 1971). Uma vez que cada sujeito em sua vida normal participa de comunidades diversas simultaneamente (gênero, raça, língua, cultura, idade, classe social), sua identidade se torna múltipla e complexa, e suas formas de representação de si, do outro e do mundo – advindo cada uma de cada comunidade a qual pertence - tornam-se complexas e conflitantes. Seguindo esse raciocínio, enquanto representações socialmente construídas, os conceitos de identidade de si, do outro e do mundo formam, portanto, conhecimentos e saberes de si, do outro e do mundo. Em contextos urbanos cosmopolitanos da atualidade, esse conflito interno a cada sujeito tende a ser externalizado em contato com outros sujeitos, podendo gerar conflitos sociais inter-comunitários.

Partimos do pressuposto de que o medo e a violência em conflitos urbanos advêm de *discrepâncias* e *não coincidências* nas representações (identidades de si, do outro e do mundo); partimos do pressuposto também de que a antecipação da possibilidade dessa violência em tais confrontos gera medo. Portanto, a nossa hipótese neste trabalho é que a identidade, o medo, a violência estejam interligados e o filme *Crash* permite que essa interligação se torne aparente e objeto de reflexão crítica, sendo que o resultado dessa reflexão crítica pode contribuir para transformar o ciclo entre medo e violência urbanos.

Sem dúvida, vivemos em uma sociedade onde a violência urbana e o medo se entrelaçam, gerando situações nas quais, freqüentemente, temos dificuldade de distinguir, com acuidade, entre realidade, imaginação e paranóia. A violência, além de se manifestar de forma diferenciada, afeta de modo distinto o cotidiano da sociedade. E o medo, que é produzido e construído através das múltiplas formas de manifestações da violência, altera drasticamente as relações entre as pessoas, normas e padrões de educação e conduta e introduz um novo ritmo de segregação urbana.

Por meio da linha interpretativa do **Letramento Crítico** que adentra os estudos sobre o **locus de enunciação**, pretendemos comprovar a hipótese da pesquisa com exemplos de discursos que originaram uma visão de mundo e, conseqüente posição política, baseando-nos, igualmente, nas questões que perpassam pelo viés dicotômico de posturas ideológicas e comportamentos exaltados, em tempo e lugar definidos. Afinal, o regime de crenças nos constitui, mas não poderia incitar retaliação, disfarçada de autodefesa, vingança ou punição de cidadãos dependentes da *mercy* do outro (BUTLER, 2005).

Compreendido isto, dividimos a obra em segmentos. Optamos por uma análise que conjugue a fundamentação teórica com as cenas e os diálogos, para que o leitor desenhe a linha de raciocínio percorrida, ao longo do trabalho, costurando as idéias e as representações fílmicas.

Este trabalho dividi-se, pois, em capítulos: Capítulo I – **Lentes Compostas: A Questão da (s) Narrativa (s)** , Capítulo II – **Cristalino ou Lusco- Fusco? : A Questão da (s) Identidade (s)**, Capítulo III - **Pelos Teus Olhos: Narrativas de Violência, Medo e Preconceito** e Capítulo IV – **A visão de Guerreiro a Guardiã: A (Re) construção de Narrativas e Identidades.**

CAPÍTULO I

I - Lentes Compostas: A Questão da (s) Narrativa (s)

1.1 Narrativas como construções de significado

No primeiro capítulo, serão discutidos alguns preceitos sobre narrativa e sua função em nossa cultura, bem como a relevância de uma leitura crítica que contraponha perspectivas. Em um segundo momento, pontuaremos meios necessários para a interpretação do *corpus* de estudo, advindo do Pós-Colonialismo, da Complexidade, do Letramento Crítico, o qual trabalha o conceito de *loci* de enunciação e de pontos de vista do enunciador/ receptor: diretor, roteirista, equipe, espectadores diversos etc.; apresentaremos um estudo sobre o cinema, a construção da(s) realidade(s) na tela, oferecendo suporte para a compreensão de um filme *multiplot* e fragmentado, cuja intenção de associar forma ao conteúdo é evidente.

Narrativas são histórias que encontram uma correspondência cultural para seus componentes perturbadores, o que implica certas atividades, como captar a situação inicial, seguir as ações das personagens, atribuir-lhes crenças e desejos, dentro de uma lógica que reconheça obstáculos, reviravoltas e conseqüências, de forma mais ou menos coerente.¹

O mundo contemporâneo desvela várias mazelas da sociedade, alardeando o desmatamento do meio ambiente, os efeitos nocivos da globalização, a busca desenfreada pelo capital etc. No entanto, não nos damos conta de que qualquer modo de pensar ou agir surge, ganha força e é transmitido por narrativas reiteradas em um contexto de produção específico. O modo narrativo da linguagem atua como processo de ação para a construção de significação.

Cabe-nos sondar aqui as narrativas que ofuscam os terremotos da alma que, em turbulência, produzem medo, opressão, preconceito e violência - sintomas já conhecidos; contudo redimensionados no alvorecer deste milênio. Os vínculos humanos transfiguram-se em territórios onde é preciso travar

¹ Sobre este assunto, Bordwell trava uma discussão polêmica com Žižek in BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema – tradução: Maria Luiza Machado Jatobá, Campinas – SP: Papirus, 2008, página 336.

conflitos de reconhecimento. Isto nos leva a pressupor que o preconceito toma o aspecto amorfo, não-linear, de diferentes instâncias e contingências, mas predominantemente vicioso de um ciclo que desencadeia violência de muitas naturezas, motivada pelo sentimento de medo fantasmagórico, por meio da negação do outro ou aversão pela *alteridade*. Entenda-se por alteridade a construção de significado que distingue o “eu” americano idealizado em contraposição ao cidadão de origens outras que não as encaixadas na categoria WASP (White, Anglo-saxon and Protestant).² ALCOFF (2009) explana:

Entenda-se por alteridade a construção de significado que distingue o “eu” americano idealizado em contraposição ao cidadão de origens outras que não as encaixadas na categoria WASP”.³

O filme escolhido propiciou-nos este encontro com “a alma em turbulência”, posto que nos inserimos na condição contínua de transmutação de nossos pontos de vista e, conseqüentemente, transmutam-se nossas narrativas.

Em 2003, Paul Haggis, diretor de *Crash*, foi vítima de um sequestro-relâmpago em *Los Angeles*. Com uma arma apontada para si, sua mulher e ele rodaram durante horas pela cidade antes de serem soltos. Esta experiência traumática é narrada pelo diretor sempre que lhe perguntam sobre sua inspiração para o roteiro do filme.⁴ Sua narrativa pessoal resultou em uma tessitura fictícia, rica em detalhes que demonstram como os papéis sociais se constroem em meio a uma sociedade permeada por valores historicamente naturalizados, dando a ver, por meio do cinema, as incertezas e a inabilidade das personagens – e dos seres humanos, igualmente - ao lidar com o “Outro”.

² WILLIS, Susan. *Evidências do Real: os Estados Unidos pós-11 de setembro*. Tradução de Marcos Fabris, Marcos Soares - São Paulo: Boitempo, 2008.

³ MARQUEZ, Ivan. “*Knowing Self in Power and Truth*” An Interview with Linda Martín-Alcoff, 2009.

⁴ In: “Paul Haggis Screenwriting Lesson” in www.youtube.com/watch?v=s0Z5OdeyQmE acesso em 2 de julho de 2010. Neste vídeo, Haggis revela a experiência pessoal que se tornaria, mais tarde, mote para o filme.

As cidades que, historicamente, costumavam ser a metonímia de proteção e segurança se transformaram em fontes de ameaça difusa. *Los Angeles* articula a violência urbana na chave da culpabilização do “Outro” - ora subliminar, ora exposta - que serviria de pretexto para justificar políticas de exclusão de ordens várias, como por exemplo, a invasão do Iraque, sem precedentes nem motivações plausíveis, senão o expansionismo territorial em busca da liderança do mercado de petróleo, conforme exploraremos mais adiante.

O único modo de nos depararmos com versões de narrativas antagônicas talvez não fosse a colisão traumática, como o título do filme denota, mas a experimentação da (re)construção dessas mesmas narrativas com o *Outro* interlocutor. “Seria o mundo diferente se eu descobrisse a potência política de minha existência ou se reconhecesse o mecanismo de identificação de si no outro⁵?” É certo apenas que a inaptidão para tanto nos transforma em vítimas ingênuas, suscetíveis a julgamentos precários e atitudes exasperadas, marcadas pela aversão, ódio e manifestações violentas. Nenhum conflito nasce global; alicerça-se em pequenas e potentes sementes plantadas nos campos das tradições culturais, religiosas e de outras experiências sociais.

Sob esse prisma, o conhecimento não é uma reflexão sucinta da realidade, mas o resultado de um processo de criação e interpretação social. Todas as formas de conhecimento são vistas como resultado de discursos, práticas, paradigmas que fizeram com que fossem construídas como tais (grifo nosso).

Cilliers (2010) define o conhecimento como significativo quando entendido dentro de um mundo complexo, com limitações para compreendê-lo. Desconstruí-lo implica respeitar as limitações de nosso entendimento sobre o mundo das convenções criadas para entendê-lo. O aporte teórico de Cilliers refuta a idéia pragmática do que vem a ser científico. Sua teoria da complexidade não provê ferramentas para a solução dos problemas; ela aponta o porquê desses problemas serem tão difíceis. Para Cilliers, os problemas complexos operam sob condições que não a do equilíbrio; consistem de vários componentes (contexto, *loci*, história) e não atuam linearmente, pois são

⁵Márcia Tiburi no programa *Café Filosófico*, TV Cultura, 2008.

determinados por valores em uma estrutura assimétrica (temporal, espacial) que é desenvolvida, mantida e adaptada em sistemas complexos, por meio de processos dinâmicos complexos.

More than one description of a complex system is possible. Different descriptions will decompose the system in different ways. Different descriptions may also have different degrees of complexity. The argument is mostly pursued by those still working with a strict (and hierarchical) distinction between analytical and continental philosophy.⁶

Assim, o **conceito de conhecimento** ⁷ será utilizado por nós, a partir daqui, como o entendimento de que narrativas são práticas sócio-históricas de (re)significações da realidade; são construções de significação que devem ser interpretadas em bases contextuais, nas quais se escoram os *loci* de enunciação dos sujeitos e os discursos que proferem.

1.2 O *locus* de enunciação

O sujeito é sempre uma derivada. Ele nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê.

(DELEUZE, 1998)

O *locus* de enunciação pode ser compreendido como a situação de fala de cada personagem, uma vez que um enunciado não se assenta no absoluto;

⁶ CILLIERS, Paul. *Complexity, Deconstruction and Relativism* in Theory, Culture and Society. Disponível em: <http://tcs.sagepub.com>. Acesso em 24 de fevereiro de 2010.

⁷ O conhecimento está atrelado ao contexto dos acontecimentos, como definido por Linda Martín-Alcoff, em entrevista dada a Ivan Márquez, em Bentley College (2009): "What we want in seeking truth is not simply justification, but to know what is really the case (...). But the truth matters enormously. This is not to deny that that truth may have multiple layers, that it may be open to a certain variability in interpretation. But the basic facts of touching, feelings, words spoken, actions taken, have less variability and have a referentiality to events that we aim for in aiming for the truth. The middle road between absolutism and relativism allows for interpretation that is indexed to historical and cultural context, but this doesn't give us a dysfunctional relativism. Contexts, if I can put it like this, can speak to each other, can question each other, and can even be unified".

ele deve ser situado em relação a alguma coisa: enunciador e co-enunciador, momento e lugar da enunciação. Todo ato de enunciação é assimétrico: a pessoa que interpreta o enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações presentes no enunciado produzido, sem garantias que a sua reconstrução coincidirá com as representações do enunciador.⁸

O árabe, o negro, o latino imigrante, o asiático, a elite branca americana, seja na figura do promotor ou da dona-de-casa produzem algumas das narrativas predominantes nos EUA de hoje, mostradas no filme com suas perspectivas co-existent e/ou antagônicas que devem ser interpretadas sob o prisma da estratificação sócio-cultural, na qual o espectador também se encontra, não obstante os modos de inscrição do sujeito realizador, Paul Haggis, em seus discursos que concorrem com as interpretações de outrem, inseridos em *loci* de enunciação diversos. O *locus* de enunciação nos possibilita perceber que conceitos de verdade, ética e princípios são fundamentos embasados historicamente, categorias estrategicamente altercadas (ALCOFF, 2009). Acreditar em valores absolutos seria algo mítico e potencialmente violento na questão que envolve a interpretação das personagens.

The point is not to make a real event the absolute judge and jury of philosophical ideas, but **to have a dialogue between the event and philosophical analysis**—where each interrogates the other
(Alcoff: 2009) (grifos nossos).

É preciso alargar nossa base de informação crítica, através de uma visão à distância (ALCOFF, 2009; SEM, 2009) que prestigie o lugar do colonizado, das diferenças, das “minorias”, inseridos em seu *loci* de enunciação. A força da moralidade na produção de um sujeito se negocia com o rol de regras da sociedade onde os protocolos se dão em um contexto específico.

Para tanto, o cinema nos serve como instrumento de modalidades múltiplas, no tocante às construções imagéticas, sonoras, discursivas e gestuais sobre etnias, classes sociais, questões de gênero, sexualidade, status

⁸ MAINGUENEAU, Dominique. Análise de textos de comunicação. São Paulo, Cortez, 2004.

social e esferas de poder. Em suma, a multimodalidade fílmica imbrica convenções e graus de veracidade, como discutiremos em 1.3.2.

1.2.1 O contexto histórico-cultural

*The great divisions among humankind and the
domination sources of conflict will be cultural.
The clash of civilizations will dominate global politics.*

Samuel Huntington

As narrativas norte-americanas assumem uma nova roupagem, de acordo com o contexto histórico, social, político e econômico do pós 11 de setembro de 2001. A data fez com que os EUA vivenciassem o terrorismo doméstico.

A cobertura ao vivo e interminável da televisão aguçou os olhos para a síncope das imagens, comentários, descrições e conjecturas que se sucederam. A notícia se tornou um “evento”, na medida em que fomos transformados em testemunhas de um exemplo da nova ordem que a tecnologia proporcionou ao acidente: antes de entender o que se passara de fato com o avião que atingiu o *World Trade Center*, símbolo do poderio econômico e arquitetônico dos EUA, um outro já cortava a segunda torre. A notícia de um terceiro avião caindo no Pentágono chegava ao mesmo tempo de outra sobre um quarto avião que caía na Pensilvânia e de relatos de que o presidente americano estava a bordo da Força Aérea Um. Nichols (2005) teoriza o sentimento que tomou conta de todos, no que se refere à busca e a ausência de significado que os acidentes provocaram no momento em que ocorreram:

Como entender aquilo que não pode ser entendido dentro das regras usuais do discurso ou da ação, mas que tem o papel fundamental de exemplificar onde se iniciam os limites do ilógico, do irracional e do inumano? (...) A experiência é retroativa; o encontro é traumático.⁹

⁹ NICHOLS, Bill. “O evento terrorista” in MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, página 177.

Segundo o estudioso, um acontecimento dessa magnitude atua na consciência de alguns grupos sociais exatamente como os traumas infantis são concebidos na *psiqué* dos indivíduos neuróticos. Isso significa que eles não podem ser esquecidos nem excluídos da mente e os resultados debilitantes na memória coletiva impedem, a priori, as narrativas que poderiam ser reconstruídas com maior fluidez, instaurando a percepção turva dos fatos.

O evento de 11 de setembro passa a ter uma inserção histórica, pois, serviu de precedente para transformar quase todo incidente em um ato terrorista. Retoma-se a narrativa do perigo, desde *Pearl Harbor*¹⁰, quando o discurso político encontrou sua vereda manipulativa. Obviamente, o aparato tecnológico exerceu grande impacto na construção e reconstrução de significados desse episódio traumático, apropriando-se de várias mídias que convergiram para a narrativa audiovisual como forma de expressão e até mesmo de veiculação. A mídia não só difundiu a ansiedade; ela funcionou como um meio para intensificar o trauma imediato em vários espaços geográficos e populacionais.

A retórica do governo Bush assume seu lugar dentro desta cadeia midiática com uma narrativa mais ampla, cuja estrutura resvala a realidade psíquica. A história dominante reafirma a primazia dos indivíduos como vítimas, sobreviventes incitados a erradicar o mal, intensificar a segurança da pátria - combinação de inocência e honradez que caracteriza o *ethos* norte-americano, a partir de então e a necessidade de retaliação contra um inimigo antiamericano, antidemocrático. O presidente fortalece o sujeito americano como o portador de qualidades louváveis, em contraposição ao “Outro” que o vitimou; ele recorre a vários binômios que imprimem significações já pressupostas: “evil” x “god”; “heroes” x “fanatics” etc. Embora a linguagem, segundo Pêcheux (1988), presuma outras margens para a interpretação dos enunciados, os efeitos de sentidos gerados na construção da representação americana elencaram inevitavelmente um oponente em comum - o suposto

¹⁰ A esse respeito, ver os documentários *The Fog of War: Eleven Lessons of Robert S. McNamara* (2003) USA – Direção: Errol Morris e *Why we fight* (2005). Inglaterra/ Canadá – Direção: Charlotte Street

terrorista, o oriental, pois os discursos, sobremaneira os de ordem política, trouxeram uma “aparente” homogeneidade, uma ilusão de transparência que procurou eliminar, o quanto possível, a possibilidade de equívocos e contradições. A ideologia se faz nas práticas sociais, inscritas na história, ou seja, em diferentes acontecimentos e no nível do inconsciente do sujeito. Para Pêcheux (1988), o discurso é o ponto onde se dá a articulação entre fenômenos lingüísticos e processos ideológicos, entre língua e história, uma vez que é na materialidade lingüística que esses processos ideológicos se manifestam e são observados. Orlandi (2009) declara que só se é sujeito pela submissão à língua, na história. Não se pode dizer senão afetado pelo simbólico, pelo sistema significante. Portanto não há sujeito nem sentido sem assujeitamento à língua.¹¹

Bush desmoraliza o governo do Oriente Médio, intitulando-o de “evil”, bárbaro, inclusive em pronunciamentos de conotação religiosa, clamando pelo respeito dos americanos diante da tragédia que o mundo inteiro presenciou; começava ali o que alicerçaria posteriormente suas medidas governamentais de ataque ao Afeganistão de Bin Laden e ao Iraque, do então ditador Saddam Hussein, outro símbolo do mal, pronto a perpetrar novos ataques terroristas, caso não fosse destruído pelo exército dos Estados Unidos:

At this hour, American and coalition forces are in the early stages of military operations to disarm Iraq, to free its people, and to defend the world from grave danger (...) to undermine Saddam Hussein's ability to wage war.

They died in a *just cause* for defending freedom and they will not have died in vain.¹²

Se levarmos em consideração que Bush também vinculou a América ao ideal de liberdade e de “presente de Deus para o mundo”¹³, temos um indício

¹¹ ORLANDI, Eni. *A Questão do assujeitamento: um caso de determinação histórica*. Disponível in: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=26&id=296&tipo=1>, acesso em 5 outubro de 2009.

¹² MOORE, Michael. *The Official Fahrenheit Reader 9/11*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2004, página. 74.

de discurso religioso que caracteriza estreita correlação entre “liberdade” e “presente de Deus”, sendo que a América de ideais livres comunga com a vontade de Deus. O orgulho americano imprime certo domínio sobre o Sagrado, em nome de uma causa. As metáforas religiosas espelham a intolerância que se tem em relação às diferenças, à cultura do outro. Edward Said (2007) contempla as sociedades contemporâneas de árabes e muçulmanos como o palco de um ataque tão maciço em razão do seu atraso, de sua falta de democracia e supressão dos direitos das mulheres - noções fincadas nos conceitos de modernidade, iluminismo e democracia que, de modo algum, são consensuais.

Na verdade, tão intolerantes quanto os estados fundamentalistas que objetam, os Estados Unidos, imbuídos dos valores burgueses protestantes e à espera de que seu poderio viesse a construir um modelo de livre mercado no Oriente, atuam dentro e fora de casa.

We have to ...win the hearts and minds of the people. That's our job. We have to bring the ideal of democracy and freedom to the country...¹⁴

(Soldado no posto de comando).

A enunciação acima transborda ideologia e imbrica poder, elege soldados “vítimas incompreendidas” ou “heróis missionários” de uma nova cruzada rumo ao resgate de um Islã desgastado pelas manchetes alarmistas, tablóides, emissoras de rádio evangélicas, direitistas e as onipresentes *Foxes* e *CNNs* e que apenas o poderio americano poderia reverter para a paz mundial.

¹³ I. We cannot know all that lies ahead. Yet, we do know that **God had placed us together** in this moment, to grieve together, to stand together, to serve each other and our country. And **the duty we have been given -- defending America and our freedom -- is also a privilege we share.**

II. We're prepared for this journey. And our prayer tonight is that God will see us through, and keep us worthy. Tomorrow is September the 12th. A milestone is passed, and a **mission** goes on. Be confident. Our country is strong. And **our cause** is even larger than our country. Ours is the cause of human dignity; freedom guided by conscience and guarded by peace. **This ideal of America is the hope of all mankind.** Pronunciamento de George W. Bush à nação, em 11 de setembro de 2002 in <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/09/20020911-3.html>, acesso: 5 de dezembro de 2007 (grifo nosso).

¹⁴ In *Fahrenheit 9/11* (2004). Direção: Michael Moore.

Por esta razão, temos dois tipos de terrorismo: aquele que apaga qualquer responsabilidade dos EUA com a tragédia: o primeiro, tornando sua origem totalmente estrangeira e o segundo terrorismo, um evento que exalta a figura do mártir prometeico, do herói que resgata a imagem da nação forte, protagonizada pelo soldado (NICHOLS, 2005). Essa percepção eurocêntrica define o oriental como ingrato e vingativo. Em outras palavras, um traidor:

Vendedor: “You’re liberating my country and I’m flying a 747’s into your mud huts, incinerating your friends. Get out!”“.

Farhad (em destaque, cena dois de *Crash*) é detido pelo segurança; Na concepção do iraniano, ele é um cidadão americano comum. No entanto, a personagem assume identidade de terrorista para o vendedor de armas, para quem toda pessoa do oriente médio é árabe; todo árabe é islâmico e todo islâmico, fundamentalista.

Shereen: They think we're Arab. When did Persian become Arab?

E, nesse processo contínuo de generalizações, onde o tipo físico faz com que as diferenças sejam anuladas na obtenção de um estereótipo, todo fundamentalista se torna um terrorista em potencial, uma grande ameaça ao ideal de liberdade. Said (2007, p.19) resume esta premissa errônea como causa do conhecimento distorcido do outro para aprisionar-nos em etiquetas e debates antagonistas cujo objetivo é uma identidade coletiva beligerante. A polarização islã versus Ocidente advém de pensamentos abstratos que não

remetem às influências externas, resultando na imagem dos exércitos muçulmanos associada à ameaça e ao terror com contornos cada vez mais definidos. A autoridade predominante se refere ao oriental árabe, sobretudo, de modo pejorativo no tocante à fé como “fundamentalista religioso”, disposto à barbárie, à heresia e poligamia. Entre os fatores que contribuíram para a reiteração das discursividades negativas em relação ao Oriente Médio, podem-se incluir os atentados da década de 90, atribuídos a operações terroristas por muçulmanos.

Os eventos midiáticos cederam à insurreição que tomou forma pela escalada de bombardeios, seqüestros e decapitações. Em território americano, o imagético da violência de 2001 ainda está atrelado à invasão, perigo na própria casa, configurado como um dos maiores dramas vividos e lembrados pela população recentemente.

O cidadão patriota fomenta apenas ódio e indignação por não poder conter o que a imprensa chamava de terrorismo. No entanto, os olhos do povo americano estavam bem fechados para ver o que fotografias de fontes diversas insistiam em mostrar, como por exemplo, os atos de tortura brutais e obscenos, executados por soldados norte-americanos em missão na prisão iraquiana de Abu Ghraib. As fotos desmentiam o mito consagrado na cultura de cidadãos generosos, bons, honrados, tementes a Deus e ligados aos valores da família. Cidadãos que querem apenas difundir as benesses do comércio e da democracia no resto do mundo (WILLIS, 2008, p.106). A formação ideológica se inscreve de maneira tácita, na medida em que há o esquecimento das manobras imperialistas dos EUA que inspiraram os contra-ataques do oriente. Sendo assim, a memória discursiva inscreve o “us” contra o “them”; o “salvar o mundo” *versus* “mortes”, “ódio”; o “bem” e o “mal”, o “padrão” e o seu contrário nas narrativas maniqueístas reiteradas durante quase uma década do governo Bush.

A frase ríspida do vendedor, citada anteriormente, revela a fúria do dono da loja de armas; ela decorre do contexto que submete o cidadão comum às regras de estruturação de uma sociedade imperialista e patriarcal que dita polaridades como. Imbuídos de uma das facetas da narrativa protestante, como veremos *a posteriori*, os norte-americanos fardam-se de salvadores, no intuito

de regimentar a democracia impondo suas normas civilizatórias em detrimento dos valores sócio-culturais e étnicos de um grupo. Os “malvados terroristas” e os “bons norte-americanos” confrontam-se no abismo entre o progresso histórico, de um lado, e o mal eterno, do outro (NICHOLS, 2005, p.193).

Contudo, a partir de meados de 2004, o mesmo cidadão comum, representado pelo dono da loja, começava a perceber que seu país não havia vencido a guerra do Iraque, embora o discurso televisivo enfatizasse o bem-sucedido término do conflito com dois acontecimentos: a queda da estátua de Saddam e a retirada do próprio Saddam do buraco no qual se encontrava escondido. Era de suma importância para a identidade nacional que se nomeassem os países que constituíam o eixo do mal: o reino fundamentalista, anti-capitalista, antidemocrático de Osama Bin Laden e da *Al Qaeda*. O povo não estava mais protegido das consequências terríveis de suas guerras. Farhad, por sua vez, sintetiza o “Outro” distorcido, reduzido, oriundo de um lugar imaginado como um coletivo beligerante.

O Estado do Islã é concebido como a célula do terror que se opõe às democracias liberais e à tolerância e, como tal, precisa ser extirpada. Nos EUA, a tolerância é defendida como a chave para a coexistência pacífica entre raças, culturas, etnias, sexualidades, ideologias, modos de vida, escolhas políticas, religiosas. As escolas ensinam a tolerância, o Estado clama por ela, as associações religiosas e cívicas a promulgam. Até mesmo a “*war on terrorism*”¹⁵ está sendo lutada, em parte, em seu nome.

Sendo o termo cunhado por padrões ocidentais, de democracia liberal, iluminista e que distingue o “nós” do “eles”, a tolerância mistura a conciliação ao desconforto, julgamento e aversão e envolve administrar a presença do indesejável. Wendy Brown (2006) afirma haver certa despolitização da tolerância que gera desigualdade, subordinação, marginalização e conflito social. Quando ensinados a tolerar, aprendemos que devemos suportar uma outra raça, etnia, cultura, religião, orientação sexual e aprendemos que há diferenças que devem ser toleradas, em contraposição às identidades

¹⁵ Termo usado por Bush que se autodenominava: “I am a war president”, no momento pós qq de setembro que deu início à ofensiva no Iraque in *Fahrenheit 9/11* (2004). Direção: Michael Moore,

hegemônicas. É no discurso sobre a tolerância que se sobressaem as identidades e as diferenças, o pertencimento e a marginalidade, a civilização e o barbarismo. Com a plasticidade do conceito em si, a tolerância pode ser sancionada pela lei, mas nunca será regulamentada – o que dinamiza a noção de superioridade como status fixo.

Dessa forma, a tolerância é um ato de poder disfarçado de respeito por aquilo que está sendo tolerado (BROWN, 2006); colocando-se, por exemplo, o rejeitado junto do assimilado. Assim sendo, tolerar é mais uma necessidade do que uma virtude; é a única maneira de sustentar a entidade ameaçadora ou a coação que o outro representa pela diferença. Isto distingue tolerância de assimilação e reforça as implicações de rejeição e negação do outro. Mesmo que ressoem como discursos multiculturais, eles estão a serviço do conjunto de valores para uma sociedade, um instrumento mantenedor da paz. Ademais, a tolerância é um substantivo que se tornou emblema da civilização ocidental que se eximiu dos dados históricos da intolerância: as cruzadas, a inquisição, a caça às bruxas, o anti-semitismo, a escravidão, os linchamentos, o genocídio, o nazismo e outras práticas selvagens de colonialismo.

Desta teia de significações nasce o que Nichols (2005) chama de “fetichismo narrativo”, aquele que se distingue do luto que iniciado com o reconhecimento do trauma. O princípio do fetichismo permite a fantasia de uma América invencível que supera obstáculos, é implacável e vai permanecer intacta, na medida em que os ignóbeis inimigos forem localizados no “outro lugar” radical de um fanatismo religioso supostamente estrangeiro e de uma filosofia política em desacordo com os princípios e conduta norte-americanos.

A narrativa-fetice ora nega estruturas de opressão, ora o estilo paranóico da política. Não enxerga o conflito como algo a ser mediado porque o que está em jogo é sempre a luta do bem absoluto contra o mal avassalador que deverá ser combatido até o fim e sequer permite uma reflexão retroativa, capaz de estabelecer conexões históricas como o apoio dos EUA à guerra de resistência do Afeganistão, na época, contra a União Soviética. Ironicamente, seus aliados eram justamente os fundamentalistas do governo Talibã a quem hoje combatem. O jogo de poder se completa quando a natureza da fiscalização da segurança da pátria e uma política militar de ataques

antecipados transformam o agredido em agressor, realizando o que ele fantasia que outra pessoa tem guardado para ele antes que essa pessoa possa transformar sua intenção em feito (NICHOLS, 2005). Muito antes da Guerra Fria, os Estados Unidos já impingiam medidas bélicas, proclamando argumentos pró-civilização *versus* o primitivismo e, legitimando assim, o imperialismo cultural e político do Ocidente¹⁶.

Chomsky (2003) afirma que devemos observar as condições históricas em que o terrorismo nasce. Os EUA apóiam governos brutais e corruptos que não permitem nem a democracia, nem o desenvolvimento, e fez isso devido a preocupação de proteger seus interesses sobre o petróleo do Oriente Médio. A ideologia encobriu as marcas da História:

To have these people shoot at us, kill us, blow us up, whatever means they can, and I don't understand it, we're trying to help these people and it seems they don't want our help, "get out of here," but the minute something goes wrong with them, "oh, why weren't you here? Why didn't you do this?"¹⁷

Mas a tarefa de destrinchar os motivos que levaram ao ataque das torres exige “esforços complexos com objetivos distantes e nebulosos”.¹⁸ O povo americano parece não querer compreender, uma vez que reelege Bush em 2004, as evidências de que sua postura - padrão, há décadas, só poderia ocasionar mais tragédia. Infelizmente, em 11 de setembro de 2001 os americanos são vítimas em solo pátrio das mesmas atrocidades que cometeram no exterior.

O substantivo “terrorismo” cria rosto e forma, nega a política expansionista e posterga indefinidamente a elaboração do luto que a frustração demanda. O contraste feito entre Ocidente e Oriente fora exacerbado no que

¹⁶ A idéia sobre o primitivismo versus o mundo civilizado e da colonização predatória é vastamente discutida no documentário *Leão de Sete Cabeças* (1970). Direção: Glauber Rocha.

¹⁷ Soldado americano no Iraque in MOORE, Michael. *The Official Fahrenheit Reader 9/11*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2004.

¹⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*; tradução, Carlos Alberto Medeiros – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008, p.72

concerne o aspecto da racionalidade, do ideal de expressão e dos Direitos Humanos (SAID, 2007).

Enfim, a história do fenômeno terrorista concebe como não humanas essas emanções de ódio e violência, enquanto os americanos se colocam como agentes humanos, responsáveis por suas ações “racionais”.

1.2.2 *Los Angeles*: personagem principal

Esta saga abraça a jornada de vários personagens que estão de certo modo relacionadas, pois seus caminhos se cruzam dentro de um espaço comum: a cidade de *Los Angeles*. A maior cidade da Califórnia conta com 3.849.378 habitantes, dentre os quais 346.444 são negros e 1.732.220 hispânicos. Lugar de glamour para as celebridades, *Los Angeles* ostenta a promessa de fama e fortuna para o mundo, sinédoque dos EUA. O comércio internacional, o poderio tecnológico e cultural alia-se à magia de *Hollywood* e da *Disneyland*, diametralmente opostos à pobreza, à formação de gangues, dos homicídios e da intolerância sufocados no dia-a-dia.

O conflito se passa basicamente em *Brentwood*, bairro que provê cenários luxuosos, status de riqueza e extravagância. O espaço é de difícil acesso, organizado por auto-estradas, o que leva ao confinamento das pessoas dentro dos seus carros, isoladas dos moradores de bairros carentes. As vias expressas determinam a exclusão geográfica daqueles com quem os privilegiados não precisam interagir e lhes dá uma sensação simbólica de proteção contra o “perigo” externo, localizado em espaços definidos no mapa. Desta forma, o título *Crash* nos convida para o deciframento do enigma e agenciamento dos sentidos: as pessoas colidem; o “Outro” apavora. E a única forma de comunicação direta entre os seres humanos acaba sendo pelas batidas de carros, justamente esses “*crashes*”, que seriam por vezes propositalis, ainda que de forma inconsciente. Mais que um estampido ou um acidente de carro, o título assume o sentido metafórico da palavra colisão, isto é, o colapso causado por relações preconceituosas entre pessoas de culturas diversas, em *Los Angeles*, a cidade dos *anjos caídos*. Em uma segunda

dimensão também metafórica, as pessoas precisam se tocar, pois estão por demais absortas em seu modo de vida solitário, onde a percepção do coletivo se dispersa. O carro que é praticamente o entorno humano das personagens desloca as pessoas de suas casas para rua de forma intersubjetiva até se verem obrigadas a largar seus escudos e se deparar com outras realidades, como na frase da primeira cena. De dentro do veículo, o espectador vê o perfil do detetive Graham conjecturando sobre os motivos “inconscientes” que levam as pessoas a colidirem:

Graham: It's the sense of touch. In any real city, you walk, you know? You brush past people, people bump into you. In L.A., nobody touches you. We're always behind this metal and glass. I think we miss that touch so much, that we crash into each other, just so we can feel something.

O trânsito é o mais importante ponto de junção dos diversos grupos, segmentos e indivíduos. É um sistema complexo, do qual quase todos dependem diariamente, porém, infelizmente, é neste encontro que algumas pessoas descarregam suas frustrações. Os seres em trânsito se encontram e humanizam, no sentido de perceberem-se em uma condição vulnerável, tendo de lidar com o desrespeito, as provocações, as demonstrações de superioridade, a agressividade, a violência simbólica, física e verbal. Coincidência ou não, *Crash* também designa uma sigla de cunho sociológico, já que aponta para a marginalidade de grupos formados conceitualmente por latinos e negros: “*Community Resources Against Street Hoodlums*”¹⁹ (Recursos Comunitários contra Gangues de Rua). A cidade também foi pano de fundo para duas revoltas raciais: a primeira em agosto de 1965 durante a “Revolta Watts” e a segunda em 1992, após o espancamento do garoto Rodney King.

¹⁹Unidade especial do *LAPD* (*Los Angeles Police Department*), Departamento de Polícia de Los Angeles, criado nos anos 70 para combater o crescente problema de gangues na cidade de Los Angeles, Califórnia. Cada divisão possuía uma unidade do *CRASH*, responsável por estudar a estrutura das gangues, rastrear suas atividades e procurar dissolver e prevenir tanto a criminalidade quanto a violência entre as gangues. Disponível em www.nationnaster.com, Acesso: 20 dez. 2008 (Tradução Nossa).

Estamos no ápice do descontrole, onde o medo vivifica o preconceito da alteridade e a injustiça. Neste pano de fundo, o espectador também se percebe um “outro”, porque tem de lidar com as facetas do mundo moderno.

1.3 Narrativas fílmicas: as encenações da palavra

*A significação é um movimento.
Errância do sujeito, errância dos sentidos.
Eni Orlandi.*

O percurso histórico da narrativa ficcional passa pelo teatro grego e os cânones literários até desembarcar na narrativa cinematográfica do século XX.

O cinema criou sua própria linguagem e se firmou como um dos meios artísticos que melhor reflete o homem moderno e sua compreensão estética a respeito do mundo.

Diante disto, a indústria cinematográfica de *Hollywood* se aliou aos modos de vida da sociedade moderna no que concerne a seus produtos consumidos em larga escala, o espelhamento de valores ocidentais globalizados, bem como a caracterização “em recorte” de outros povos, mais especificamente, a representação do “Outro”. Entenda-se por representação a lente que constrói o real. Somente a representação “permite olhar a barbárie do mundo como algo da ordem do real”.²⁰

Alguns atributos devem ser sublinhados quando falamos da maior parte da filmografia americana posterior a 11 de setembro como a estigmatização de etnias como estética. Podemos inferir que um filme contemporâneo se utiliza de figuras que sirvam para conter o terror nos canais do medo indeliberadamente, mas o absorve e o apaga numa lógica de repetição do trauma e de sua fúria no “acerto de contas”.

O discurso cinematográfico de nosso *corpus* desempenha um papel essencial. Tal discurso é recriado na narração dos acontecimentos, sob o prisma de vários interlocutores, pontuando os espaços fílmicos engendrados a

²⁰ AMADO, Ana. “Michael Moore e uma narrativa do mal”. In MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, página 233.

fim de instaurar uma atmosfera de embate ideológico e estético de onde emergem as chaves de representação do preconceito, do medo e da violência.

A violência contra o “Outro” em nosso objeto de estudo, por exemplo, pode ser chamada de “plástica”, já que não se esquivava da crueldade em si, mas se abstém do sangue espalhado como na maioria dos filmes de ação. Žizek (2003) explica as coordenadas dessa *nova ordem do Real* em sua violência extrema como o preço a ser pago pelas camadas enganadoras da realidade. Somente o presente importa – a luta diária pela sobrevivência, a fuga no sexo bruto e promíscuo, agarrando cada dia sem projetos para o futuro. Já não é mais possível acordar as massas com os meios comuns da elevação da consciência. Daí, decorrem os *crashes*, a intervenção para sacudir as massas do entorpecimento ideológico. Existe uma paixão pelo Real, ainda que ela indique um paradoxo, num “espetáculo teatral”.²¹ Logo, a representação do outro em *Crash* personifica a antítese do sujeito americano nos conflitos que trava em seu cotidiano.

1.3.1 Narrativas *multimodais* de um enredo *multiplot*

Crash não só coloca o verbal, a dimensão icônica em movimento ou a a imagem, os sons e as inscrições gráficas em uma mesma plataforma, a da consistência *multimodal*, mas também exhibe um texto fílmico cuja complexidade atravessa a espessura do enredo *multiplot* de cenas fragmentadas, elaboradas para atingir o que permanece além do aparente. Em um cenário de agitação, confronto e dúvidas, as personagens e suas identidades não podem ser tão fixas nem tão mutáveis. O quebra-cabeça das cenas e a fotografia escura sugerem as multifacetadas formas com as quais o indivíduo se coloca na vida urbana, demonstrando a angústia em procurar desvendar a vida e a morte, a perfeição e a imperfeição, a alegria, a tristeza, a humanidade e a divindade.

²¹ ŽIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo, Boitempo, 2003, página 23..

É digna de consideração a maneira pela qual o realizador, Haggis, apodera-se dos recursos fílmicos, criando gêneros, a partir de um outro gênero e um leque de efeitos:

“Are there social meanings which can be realised in the mode of image but not in the mode of speech or of writing? We can make the question quite specific and ask how do images represent social relations and social interactions?”²²

As intervenções dos realizadores na feitura do filme nem sempre têm sentido fixo, embora sempre tenham um sentido (METZ, 1971, p.159; KRESS, 2005), até porque o paradigma problema/ solução implica agentes sociais: o(s) diretor (es), cuja missão é escolher o modo de produção artístico (BORDWELL, 2008). No caso de Haggis, há de se precisar os limites financeiros que repercutiram em impasses como o tempo de rodar o filme e a defasagem de recursos tecnológicos.

De forma criativa, Haggis busca atingir o resultado do “real”, dissociado de qualquer posição ideológica, criando imagens e textos escritos da mesma maneira que os textos não-verbais, propondo a verossimilhança daquilo que é apresentado. O fatalismo e as inúmeras coincidências, ao invés de transparecer amadorismo, fortalecem a sintaxe fílmica. O equilíbrio se sustenta na dialética entre profundidade e proximidade (BORDWELL, 2008), ainda que calcado nos insumos do melodrama. Graças a ele, se produzem e se aceitam todas as casualidades inverossímeis, possíveis e impossíveis. (OROZ, 1999, p.40)

No interior do fato fílmico ainda destacam-se fatores psicológicos, sociológicos e estéticos que não poderiam ser recusados, visto que o filme inclui considerações psicológicas, a forma do conteúdo, sua natureza temática, a organização interna do sentido, a história das culturas. (METZ, 1971). A modalidade surge, segundo Kress e van Leeuwen²³, quando apresentam uma série de estratégias (marcadores de modalidade), que intensificam a estética da imagem. Em alguns casos, a cenografia é silenciosa e, em outros, há uma

²² KRESS, G. “A Multimodal View of genre”. In. KRESS, Gunther. *Literacy in the New Media Age*. London. Routledge, 2003, página 106.

²³ KRESS *apud* FESTINO, Cielo. *A imagem como tropo narrativo no cinema*. Contribuição à pesquisa sobre a multimodalidade, 1996.

combinação do som da trilha sonora do filme com as mensagens das letras, da cadência do som, dos instrumentos escolhidos e do timbre melódico. Contudo, entendemos que o desejo do artista não garante a interpretação que ele prevê de sua obra, embora críticos renomados como BORDWELL (2008) pareçam discordar em alguns termos:

Por nossa concepção geral da ação intencional e pelas regularidades estilísticas que encontramos em um filme, não achamos que tudo acontece por acaso. Em vez disso, que funções o fenômeno estilístico cumpre. Como resposta pré-determinada, sugerimos que os diretores buscaram realizar tais funções (...) o filme é o produto de uma atividade intencional”²⁴

Tomemos a cena em que a filha do latino Daniel leva um tiro supostamente fatal:

O grito do pai está em som *OFF*, aquele cuja fonte não aparece na imagem no momento em que se dá na faixa sonora²⁵. A dor do pai é silenciada em meio ao caos psíquico das personagens. A política do silêncio se define pelo fato de que ao dizermos algo apagamos outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva. Podemos deduzir que o silêncio, na cena mencionada, assinala o fracasso da tentativa de dialogar, o ruído na comunicação ou a ausência da sociabilização harmônica. Orlandi (1997) alega que “No início é o silêncio. A linguagem vem depois”.²⁶ Esta noção de silêncio

²⁴ BORDWELL, 2008, página 329.

²⁵ METZ, C. *A Significação no Cinema*, 1972, página 247.

²⁶ ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*, 4 ed., Campinas, SP:Editora da Unicamp, 1997.

como significação, guiada pelo espaço pictórico, mostra-nos como a cena mobiliza uma multiplicidade de sentidos. Nesta tomada, o *close-up* no grito de Daniel nos permite uma recepção que aproximaos telespectadores da representação de sua angústia. Seu silêncio é uma estratégia de sobrevivência; sua dor não necessita de palavras ou de sons. Em face da sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto como parte da retórica da dominação como de seu oposto complementar: a retórica da resistência (ORLANDI, 1997) ou ainda, a impossibilidade de falar sobre si mesmo (MENDIETTA, 2008, 297). Mas o silêncio também garante o encontro com a espiritualidade, uma pausa para a reflexão, na hora do grito sem voz, bem como na fixação do olhar de Daniel em Farhad, após o acontecimento. Orlandi apud Tfouni (2005) ²⁷, define o silêncio constitutivo como o bloqueio da veiculação de sentidos que se quer evitar, despertando uma outra região sensória, como as lágrimas. As lágrimas redimem, purificam, limpam os erros. O efeito visual de impacto é embalado, posteriormente, por uma trilha sonora melodiosa, reforçando a intensidade das emoções. Desta forma, o espectador entra no regime de credulidade do inverossímil.

Aliada à multimodalidade do filme, há a trama *multiplot*. Sabe-se que um filme é organizado por imagens fixas, dispostas em um ritmo que se move, formando uma sequência ou unidade marcada por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa (XAVIER, 1984). Cada sequência possui cenas, partes dotadas de unidade espaço-temporal. A imagem na tela, por sua vez, independente da tecnologia digital, simula o movimento das sequências e tem de ser redimensionada por dados técnicos como a largura do suporte (tela) e as dimensões da janela da câmera. Tendo isto em mente, o diretor trabalhará os planos – segmentos contínuos da imagem, cuja função está em determinar um ponto de vista em relação ao objeto filmado, designando a posição particular da câmera, a distância e o ângulo.

Todavia, *Crash* apresenta uma vertente estética do cinema, cujo estilo de escrita cinematográfica renega o modelo *standard* dos filmes de Hollywood. Sua continuidade não lógica rompe com essa tradição rígida de filmagem; as

²⁷ TFOUNI, Leda Verdiani. "Letramento e atividade discursiva" in Letramento e Alfabetização, São Paulo, 2005, página 82.

estórias fragmentadas arvoram-se em uma espécie de subversão de preceitos e técnicas. Os recortes de imagem impõem um outro discurso que irrompe a visualização explícita dos acontecimentos. A decupagem - processo de decomposição do filme nas seqüências e das cenas em planos - pressupõe o corte da cena quando se filma um outro espaço, sem perda de ritmo. O *multiplot* é um filme com vários protagonistas que possuem objetivos diferentes e podem se cruzar ou não, mas mesmo que se cruzem seu contato nunca chega a transformar as várias tramas em uma só. Há muita variação de personagens, porém, pouca variação em cada uma. Cada um tem direito a um conflito, no máximo dois. Para que isso ganhe significado e seja interessante, é preciso que estas histórias se relacionem entre si de algum modo, isto é, que uma adicione sentido à outra e é pela violência, pelo preconceito e pelo medo que as personagens se unem. Foglia (2003) resume o *multiplot* a três pontos: O primeiro é a gênese dos cruzamentos, isto é, como são articulados os pontos de contato entre histórias e personagens; o segundo, a busca de uma temporalidade para histórias curtas, ou seja, a construção ou sugestão sobre o passado das personagens e o terceiro e último, a sensação do todo que é o painel dramático final. O filme, apesar de narrativo, não posterga a ação; “pensa por imagens” em vez de “narrar por imagens”, intercalando várias ações simultâneas, e criando suspense.

Ao escrever um filme para um protagonista só, o roteirista deve criar acontecimentos, desafios e mudanças para que a história evolua. O termo “protagonista” vem do grego protos-primeiro e agonistes-ator. Em termos simples, significa o personagem que lidera, ou o ator em torno de quem gira a ação. No intuito de criar um desequilíbrio, retomar à estabilidade e desequilibrá-la de novo é que se move o drama. Por outro lado, o *multiplot* já tem elementos de variação como ponto de partida na multiplicidade de protagonistas. Por isso, as variações em cada personagem são em número bem menor. Algumas permanecem em estado de latência durante várias cenas, como por exemplo, a mãe de Graham, que expressa sua dramaticidade no momento final. Na figura da cena abaixo, Graham e sua mãe reconhecem o corpo do filho assassinado:

As unidades dramáticas do roteiro, isto é, as seções contínuas da ação dentro de um mesmo lugar estão intrinsecamente ligadas às unidades temáticas. Portanto, forma e conteúdo interagem semioticamente. Além disso, podemos dizer que a densidade de cada personagem advém muito mais da comparação entre suas ações ao longo de 36 horas (período que dura a estória) e conseqüentes momentos de revelação do que pela simples sucessão de acontecimentos em si.

Este procedimento propicia a recepção de um filme intenso e sem fôlego como *Crash*. Sua narrativa segmenta o tempo não pelo relógio, mas pelo desenrolar de acontecimentos cruciais (BRUNER, 2001). O tempo narrativo é dado pelos significados relevantes atribuídos aos eventos pelos protagonistas na narrativa ou pelo narrador ao contá-la. A narrativa é orquestrada igualmente pelo ritmo acelerado das falas, dos corpos e dos gestos, sem falar que uma tomada pode criar suas nuances expressivas e a câmera imprimir sua digital na miríade de enquadramentos (BORDWELL, 2008, p.30). A fragmentação cênica, cortes que passam de uma cena a outra ininterruptamente, almeja, sobretudo, a transposição para o micro cosmos de cada personagem, dialogando conosco em níveis, por vezes, subconscientes. Isto ocorre através de uma montagem que organiza os planos e sua sucessão em condições de modalidade que delineiam os dramas das diversas personagens e seus grupos. Os recortes criam o significado para as seqüências, paulatinamente. Digamos que uma seqüência agitada na ação é interceptada por outra análoga que lida com a inquietação interna das personagens. Um plano produz sentido conotado com

outro, pelo paralelo dos conflitos. A opção pela contigüidade, enfim, tem a intenção de expor a complexidade dos conflitos, sendo que a descontinuidade visual pode ser compreendida porque impera a continuidade em outro nível, o da narração que faz com que os fatos combinados pareçam evoluir por si mesmos e nos dêem a sensação do conjunto em movimento, da conexão e coesão entre eles.

Foglia (2003) explica que, em um enredo tradicional, têm-se quatro blocos narrativos que conjugam a configuração inicial, uma ação complicadora, o desenvolvimento, o clímax e o epílogo, para um filme de protagonista único com vinte e cinco seqüências para cada bloco. Já, em um *multiplot*, têm-se, por volta de nove tramas principais em quase três horas distribuídas em torno de cento e cinquenta seqüências. Fazendo a divisão, são dezesseis seqüências por núcleo de personagem, para contar a história toda. Há também o espelhamento dos temas que conduz o ritmo de dia e noite: os personagens que têm empregos noturnos começam o filme trabalhando, enquanto outros descansam em casa. No dia seguinte, enquanto uns trabalham, outros, no caso de *Crash*, provavelmente estão revolvendo-se em suas epifanias... Por fim, os personagens têm personalidades relacionadas com suas profissões, em contraste, crítica ou reiteração – o policial é egoísta e hipócrita em sua defesa moral, haja vista o policial Ryan; o diretor de cinema, Cameron, filma sua própria estória sem o saber, na pele do personagem Jamal, menino pobre que começa a usar o vocabulário de “branco” para ascender socialmente; o ladrão de carros, Anthony, acaba pegando um ônibus.

Outra técnica explorada na montagem, espinha dorsal em filmes nos quais se cruzam histórias contíguas que terminam ao mesmo tempo, é a relação entre fragmentação narrativa e eventos radicais. Os filmes *multiplot*²⁸ destrincham sua trama aparentemente dispersa reunindo eventos fundantes catalisadores da sensibilidade do espectador (FOGLIA, 2003). As mudanças de cena para cena logram o máximo de tensão e suspense. A morte de Peter, o assaltante negro e pobre, joga emoção radical a quem assiste; o atropelamento de “China”, o traficante de mão-de-obra vietnamita, impacta e tudo isso começa

²⁸ *Multiplot* é o filme de vários *plots*, ou várias histórias, enredos.

em um acidente de carro, no qual as personagens efetivamente vêem suas vidas colidirem. Não são fatos que movem a ação, mas costuram os vários personagens, inserindo-os num mesmo espaço, sujeito às mesmas regras. O modelo tradicional de uma catástrofe se inicia com uma série de personagens chegando a determinado local – ao acidente de carro; cada um em seu momento de vida, com seus sonhos e preocupações. Acontece a catástrofe e passamos a acompanhar aqueles mesmos personagens agora reunidos na luta pela vida. Nos desafios desta luta, eles têm a oportunidade de reavaliar seus sonhos e encontrar soluções para seus antigos problemas.

A catástrofe é um evento catalisador - a ação complicadora que impulsiona o filme. Já a trilha sonora instrumental ou de músicas cujas letras carregam o conteúdo semântico necessário para o entendimento do todo almejado, vai tecendo os significados da trama. Além dos temas maiores, há também os *motifs* visuais e sonoros que reforçam a relação entre as tramas (uma porta de casa se fecha, para que alguém abra outra porta, na cena seguinte ou, ainda, a van branca roubada do “China” precede a tomada de Daniel estacionando sua van de modelo idêntico).

A questão mais relevante reside no fato de que sem essas rupturas ou composição de várias células que vão se sucedendo aleatoriamente, talvez não percebêssemos o intuito do diretor que visa à compreensão do todo e, dentre outras interpretações possíveis, a conscientização do quanto nossas atitudes repercutem nas experiências do próximo.

Neva em *Los Angeles* e é possível ver as luzes da cidade e dos faróis dos carros projetadas axialmente para dentro do enquadramento (o carro dos detetives), confundindo a visão dos telespectadores. Esses elementos não estão propriamente incluídos no campo, sendo vinculados a ele imaginariamente para o espectador (AUMONT, 2007). Na figura da cena a seguir, vemos que a saturação da cor funciona como uma espécie de desconforto não reconhecido; as tintas carregadas sublinham um mundo agitado, de superestimação material. Devido a pouca expressão e nitidez, o novo plano não tem autonomia suficiente porque as distâncias focais são muito próximas (BURCH, 1992). As luzes produzem o efeito poético de interconectividade ou, ainda, colisão.

Aos poucos, a câmera, antes desfocada, vai revelando o rosto da detetive Ria, parceira profissional e amante do detetive Graham, através do *fade in* (surgimento gradual da imagem a partir da tela escura). As cores têm sua função no tecido dramático: cabe à cor a tarefa de dar a idéia de como os protagonistas percebem as coisas. Afinal, é noite e a visibilidade física e metafórica da situação é completamente difusa. Os dominantes azul e preto impregnam uma essência lúgubre da noite de confrontos; a cor é utilizada de maneira funcional para complicar o que se sucede ²⁹

Tenhamos em mente que na vida real conseguiríamos facilmente abstrair os ruídos de uma conversa dentro de um carro em movimento; na tela, os barulhos que atrapalham nossa audição (motor, vento, rádio) são minimizados para que ouçamos o que dizem as pessoas (BURCH, 1992, p. 117 - 118). Um microfone apenas não restituiria toda a mistura de sons e para ouvir claramente a gravação de uma conversa dentro do carro, é preciso que se grave o som ambiente e as palavras separadamente, equilibrando o conjunto na mixagem - a matéria sonora constitui-se do som direto e do som reconstituído pela mixagem. Trata-se de uma dialética de tomadas ao vivo, encenadas. A passagem de um ambiente acusticamente isolado de um estúdio para o ambiente efervescente das ruas pontua o trabalho técnico de som.

²⁹ Sobre a cor no cinema, vide SETARO, André. *A Cor no Cinema* in www.setaosblog.blogspot.com, acesso em 2 de julho de 2010.

Ainda na mesma cena um policial bate na janela e lhes pergunta se está tudo bem. O telespectador percebe pelo diálogo que houve um acidente. Ria desce. Lá fora, está mais claro: paráfrase do encontro do “eu” com o “Outro” na metrópole separada pelas auto-estradas. Apesar do excesso de luzes piscando, consegue-se ver nitidamente as personagens que ilustram o primeiro conflito, não só pelo acidente em si, mas pelas diferenças de nacionalidade, tidas como antagônicas. A motorista asiática já está fora de seu carro e grita no confronto com a latina Ria, acusando-a:

Korean woman: Mexicans **no** know how to drive.

Ria: (*debochando da estatura baixa da chinesa, de seu sotaque e improficiência gramatical na língua inglesa, no acidente de carro*): Maybe you see over the steering wheel, you “**blake**” too.

A discussão vai ao sabor do desequilíbrio. Enquanto isso, Graham sai do carro para saber o que aconteceu. A tomada é interceptada pela tela escura (grifo nosso) com o nome dos artistas e o título do filme. A situação é da mesma forma obscura para Graham; sabe-se apenas que um menino fora morto, até que Graham se depara com algo inusitado; sua expressão facial denota espanto, mas os elementos imagéticos nos são velados e só serão descobertos na retomada desta seqüência, no final do filme.

A tela vai embranquecendo gradualmente (*fade out*) e só fica nítida no momento que mostra “ontem” escrito sobre a paisagem da cidade em plano geral. Inferimos que a opacidade ou ausência de foco desperte poeticamente para a representação de *confusão* do momento ou apenas acena a vestígios,

onde o aparelhamento digital não implica alta resolução, ou seja, podemos até pressupor que o desfocamento da imagem implique em alguma intenção do diretor, mas tal efeito provavelmente denuncia recursos digitais não tão avançados até meados de 2003, bem como escassez de verba, com a qual o diretor teve de lidar.³⁰

O telespectador, então, se depara com o *flashback* que narrará a estória. A fórmula para a construção de um filme *multiplotting* é o recurso do *flash black*, momento em que diferentes pontos de vista compõem uma mesma história - mecanismo que proporciona a reinteração e temporalidade ao filme.

Quase no final do filme, a mesma cena é retomada com um *take* aéreo do *setting* e temos ciência de que voltamos para o dia seguinte ao conflito inicial, prosseguindo até o desfecho da trama. A câmera foca o percurso do olhar de Graham; os mesmos subsídios, isto é, o tênis e o santinho de São Cristóvão abandonados no chão são oferecidos ao espectador para que ambos descubram que o menino assassinado mencionado na primeira cena era, na verdade, irmão de Graham. A presença carregada de praticamente um único valor cromático enseja dúvida, obscurantismo, negatividade, indiscernimento, sombra. A tonalidade que nasce do equilíbrio entre luzes vermelhas e pretas - talvez alguma amarela- forma a dominante marrom, fazendo com que o tecido

³⁰ Entrevista concedida pelo proprietário da *Cinecidade*, José Macedo de Medeiros (Jamelão) e o técnico de iluminação Adston Mantovani Jr., em 14 de julho de 2010.

dramatúrgico adquira valor expressivo, carregado pelo contraste do claro e do escuro, da indefinição ou da nitidez dos eventos (SETARO, 2010).

O evento catalisador do acidente, que ecoa e modifica as seqüências, tem uma nova função de união ao final do enredo, quando algumas personagens apresentadas e outras sugeridas – mas típicas, porquanto ostentem categorias similares e reduzidas - se envolvem em um outro acidente de carro, protagonizado pela funcionária negra do plano de saúde, Shaniqua. Vítima de preconceito racial, ela “alivia” sua dor, insultando uma latina:

Shaniqua: Ahh! Oh, my God. What the hell is wrong with you people? Uh- uh! Don't talk to me unless you speak **American!** (grifo nosso).

A trama, entrecortada pela cena seguinte, segue sem linearidade na estética, ou seja, a história é interrompida pela cena de Farhad, querendo comprar uma arma de fogo para assegurar proteção à sua loja, único patrimônio adquirido. No entanto, há simultaneidade “sugerida” no que tange ao conteúdo formal, uma seqüência cronológica dos acontecimentos em vários núcleos (ANZATEGUI, 2003). A não-linearidade plástica causa-nos estranheza porque somos forçados a criar várias narrativas, na medida em que nos são fornecidos dispositivos que se agregam ao filme. Parece uma espécie de jogo com o espectador que só se encontra no exercício do “pensar”.

1.3.2 Diálogos (melo) dramáticos

É essencialmente através dos diálogos que o realizador, Paul Haggis, constrói significados, impulsionando a *storyline* e desenvolvendo as personagens que são, em sua concretude, diálogos intermitentes daquilo que as aflige mais. O universo argumentativo forma um caldo denso de falas explícitas e intensas, estatuto da diversidade cultural dos *plots*, junto à saturação da cor e da ação em si. Os diálogos do roteiro simétrico, no qual tudo está amarrado pelo destino que liga as histórias são a prerrogativa da estética melodramática. A câmera “nervosa” e o cruzamento das personagens

reforçam a temática da vida agitada de pessoas sem face, absortas em seus problemas individuais, descompromissadas com a coletividade, até o ápice dos conflitos nos quais se envolvem. Enfim, os diálogos direcionam a atenção do espectador na chave do melodrama que faz a ponte com a narrativa *multiplot* para que haja tensão crescente e rapidez na ação. Dentro desse movimento, é necessário que a mudança de cena para cena seja rápida e esteja unida a uma grande destreza no deslocamento e na mudança de cenários. Estas técnicas são a raízes da sintaxe cinematográfica, cujo parâmetro de continuação e ação não deixa perder a sensação de movimento espacial – resgata, sim, a ilusão de realidade; buscam também, por meio do desenvolvimento da ação dramática na projeção rítmica, o efeito emotivo na narração. O melodrama anda junto com o filme *multiplot*, colaborando para estruturar a sintaxe de aproximação gradual da cena, por intermédio dos cortes.

Desde o século XVI, o melodrama alocou a preocupação moralizante, por intermédio da estrutura ideológica das paixões suaves e da virtude recompensada. Segundo Ismail Xavier³¹, ao melodrama estaria reservada uma organização de mundo mais simples, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima. Se o realismo moderno e a tragédia clássica definiam os limites dos homens sobre seu destino, ao mesmo tempo em que os obrigavam a reconhecer a responsabilidade sobre suas ações, o melodrama, em contrapartida, formaliza um imaginário que busca dar sempre corpo à moral, quando ela parece ter perdido seus alicerces, dando à sociedade uma pedagogia do certo e do errado. Para Xavier (2003), o melodrama traz as reduções de quem não suporta as ambigüidades nem a carga de ironia contida na experiência social; o sujeito é alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado. Mas estamos falando da forma canônica do gênero, cuja premissa primeira é a de que o ser autêntico seja transparente, se exponha por inteiro; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras e exhibe sua duplicidade. Para Haggis, haveria a combinação entre a decepção com o desígnio dos projetos humanos e a bênção de algo que nos protege, ao passo que a virtude de

³¹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

caráter de um personagem não sanciona a sua posição política nem o desautoriza completamente.

É certo que para Daniel, malgrado os percalços, o bem triunfa - sua condição de vítima ganha corpo e visibilidade. No entanto, o mal triunfante também conforta quando se encarna numa figura de bode expiatório como Peter, cuja culpa nos purifica, pois ela reúne em si todos os sinais de iniquidade, ao passo que a dor da transgressão faz de Hansen um carrasco menor.

O melodrama é, desde Aristóteles, o gênero que veiculou o pranto, inspirando a piedade e o temor necessários para atuar como catarse legítima de tais emoções. As convenções do gênero são sublimadas em outras cenas pela indiferença ao próximo e em algumas delas, há a intensificação da emotividade. Quando estudamos suas origens, nos deparamos com três tipos: o romântico, o sobrenatural e o doméstico. Este último prolifera-se na segunda metade do século XIX, acentuando o amor, o medo, a paixão, o ódio. A agradável projeção psicológica nos leitores de diferentes classes sociais não designava a alienação desses, mas a caracterização de seus valores na época. O gosto pelo maravilhoso e pelo insólito prescreve a narrativa do herói romântico, solitário e com um destino superior. Na categorização das inovações em *Crash*, vimos que o melodrama não dá conta do hedonismo da sociedade de consumo, nem das aflições que o ser carrega na dualidade entre o bem e o mal. O herói é o cidadão contemporâneo que tenta superar seus medos, combatendo-os ou resignando-se.

Vimos, neste capítulo, como as narrativas compartilham alguns detalhes fundadores, tais como agentes e seqüências temporais. Vimos, também, como em *Crash* o enredo *multiplot* (re) cria novos sentidos. As personagens respiram seus desejos e crenças em um contexto histórico-cultural, do qual insurge uma nova lógica de causa e efeito. De igual forma, descobrem que não mais poderão debruçar-se nos patamares supostamente sólidos de sua(s) identidade(s), como veremos no segundo capítulo, ao discorreremos sobre a concepção de identidade e sua evolução. Afinal, não há garantias de uma identidade única, total e imutável (SOUZA, 2005).

CAPÍTULO II

II. Cristalino ou Lusco- Fusco?: A Questão da(s) Identidade(s)

2.1 A (Re) Construção de Identidades de *Crash*

O segundo capítulo tem por objetivo delinear a evolução do conceito de identidade, para que possamos içar aspectos de confluências e discrepâncias na(s) realidade(s) discursiva(s) de *Crash*.

Conforme Renato Mezan (1999), a sociedade precisa criar canais por meio dos quais o sujeito possa dispor de um estado psíquico interno, e uma das partes desse espaço interno é a identidade, a relação do indivíduo consigo, certas maneiras de sentir, de agir e de pensar.³² Tal afirmação nos faz adentrar a questão de sua antípoda, a alteridade. Referimo-nos à alteridade em nós a priori, para depois tocar na instância da alteridade que utilizamos para etiquetar os outros, usando estereótipos.

O roteiro do filme progride de maneira que estes estereótipos evoluem para seres humanos, com imperfeições e acertos em suas condutas, pois se a vida traz necessariamente consigo a desestruturação do **eu**, conduz também à construção de outros “sujeitos” que representam outros tantos modos de sentir. Os volantes avançam em todas as “direções” e promulgam a coexistência de híbridos (BHABHA, 2002) na sua incoerência, na sua irracionalidade, na sua sem-razão. Seria, então, possível conviver com tantas identidades dentro e fora de nós, de maneira harmoniosa?

A definição cartesiana de identidade ergueu-se sobre o silogismo “penso, logo existo” e de pressupostos lineares como o conjunto imutável de características que distinguem uma pessoa e graças às quais é possível individualizá-la. Contudo, a questão vem sendo reavaliada. As velhas concepções, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, como afirma Hall (2003) e novas identidades parecem surgir e fragmentar a definição de indivíduo moderno visto até então como um sujeito unificado. Fala-se de uma “crise de identidade” que abala os quadros de

³² MEZAN, Renato. *Psicanálise e judaísmo: Ressonâncias*. página 57

referência que sustentaram o mundo social de homens e mulheres por tanto tempo.

Mudanças estruturais ocorreram na aplicabilidade do conceito de gênero, classe, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade, destituindo definições de sujeitos integrados em seus lugares sociais e culturais (Hall: 2003), a exemplo do sujeito do Iluminismo, centrado, dotado das capacidades de razão, consciência e ação, logo ao nascer, desenvolvendo-se no percurso de sua vida. Por outro lado, o sujeito sociológico tomou forma no mundo moderno e refletia a percepção de que ele não era autônomo nem auto-suficiente, mas formado na relação com outras pessoas que mediavam valores, símbolos, sentidos nos ambientes em que habitavam. A interação entre o “eu” e a sociedade compunha o todo de sua identidade em um diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores.

A derrocada do “eu” coerente, de personalidade fixa, diante das narrativas que multiplicavam identidades possíveis, deu-se durante a modificação dos sistemas de significação e representação cultural. Em razão disso, alguns estudiosos definiram o sujeito moderno como “cindido” por várias subpersonalidades, algumas contraditórias, sem falar da miríade de formas pelas quais ele era (é) interpelado pelos outros.

De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais.³³

A noção do “eu” inteiro é também corroída pelas descobertas em diversos campos do conhecimento. A teoria de Marx do século XX, por exemplo, afirmava que os homens não poderiam ser agentes, dadas as condições históricas sob as quais eles nasceram (HALL, 2003). Não estando mais no centro, o sujeito sofre um deslocamento ímpar, agravando-se com a revelação do inconsciente por Freud: processos psíquicos operavam em uma lógica diferente da *Razão*, fazendo com que o “Penso, logo existo” do sujeito de Descartes entrasse em colapso. Ferdinand de Saussure, por sua vez,

³³ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós – modernidade, página 20.

alegava em seus estudos de Lingüística, que o ser humano não se faz autor de suas falas, já que a língua e seus significados são um sistema social e não individual e preexistem a eles. Foucault dissolve a noção de identidade inata, na menção do “poder disciplinar” das instituições coletivas que moldam a conduta identitária na modernidade tardia. Some - se a isto os movimentos políticos de inúmeras vertentes que brotavam de grupos como o das feministas, inicialmente concebidos por uma unidade que se desdobrava em especificidades e até mesmo em reivindicações divergentes.

Já, o conceito contemporâneo de identidade (HALL: 2003) passa pelo viés da multiplicidade:

As sociedades da modernidade tardia, são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas pelas diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” - isto é, identidades - para os indivíduos.³⁴

Em consonância com este pensamento, Bakhtin (1971) aponta para o fato de que a identidade se altera, assumindo nova significação a ela atribuída pelos aspectos semióticos da linguagem e da cultura em constante transformação; por conseguinte, os termos *construção e reconstrução de identidade*.

Se a identidade é uma construção social e a estrutura lingüística é dinâmica na relação com o Outro, o significado transcende o modelo saussuriano que o admitia vinculado à palavra. O significado está na atribuição do valor à determinada palavra (grifo nosso). No modelo Saussuriano, a aptidão para a comunicação depende do desenvolvimento pelo homem de um instrumento chamado dupla articulação, a saber: no nível da primeira articulação a variedade de frases ou discursos é transmitida por uma seqüência de monemas ou signos; isto é, unidades de duas faces. O *significado*, que é o sentido ou seu valor diferencial e o *significante*, que se manifesta fonicamente. (EPSTEIN, 1991) Essa manifestação é constituída por unidades da *segunda articulação*, os fonemas. No modelo Saussuriano temos:

³⁴ LACLAU apud HALL, 2003, p. 17.

Se a comunicação é a transmissão de variedade, esta variedade tem como veículo os signos, cuja essência parece ser a de um ente mediato, de “algo que está por outra coisa”. Contudo, Bakhtin (1971), explicando a natureza ideológica do signo e sua dimensão histórica, conceitua a linguagem a partir das formas de construção e instauração do sentido e a entende como interação social, um discurso intimamente ligado às suas condições contextuais de produção. Além disso, ele incorpora uma relação simbólica e dialógica entre o sujeito e seu mundo; ou seja, um sistema simbólico culturalmente construído e legitimado para representar o mundo de seus usuários, em que os valores sociais, os saberes, os poderes e as ideologias confrontam-se como em *uma arena*.

Decorrente dessa conceituação sobre a linguagem proposta por Bakhtin (1971), apreende-se que esse sistema simbólico organiza-se por meio de signos – construções e convenções sociais, em constituição com a realidade histórica dos sujeitos que as criam. É relevante ressaltar que esses signos nos preexistem, fazendo parte de nossa cultura antes mesmo de nosso nascimento. Não se remetendo diretamente ao objeto ou ao evento que representam, pois não estão em uma plataforma de correlação com o mundo ao qual se referem - os signos desempenham sua função comunicativa, dependem dos usuários da linguagem ou intérpretes que estabelecem, por meio de seu processo de interpretação, a relação entre a materialidade dos signos (o significante) e seu sentido (significado). Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também refrata uma outra; pode distorcê-la ou ser-lhe fiel.

Essa colocação contrapõe-se à visão “social” da linguagem de Saussure, visão chamada por Bakhtin (1971) de objetivismo abstrato, por tomar a língua como um sistema abstrato de formas lingüísticas usado por falantes idealizados, em contextos também idealizados.

A visão saussuriana da linguagem implica considerar tudo aquilo que é (está) comum a todos como social, levando-o a desprezar diferenças de usos que os diversos intérpretes da linguagem realizavam, uma vez que tal asserção o conduziria à individualização dessa língua. Isto posto, Saussure divide essa linguagem em *langue* – língua como sistema abstrato e recorrente – e *parole* – a fala, variação individual daquela –, criando um social ideal com falantes ideais em situações homogêneas de uso. Essa postura acaba eliminando o espaço do intérprete dessa língua e sua história, já que não há variações e a relação entre o significante e o significado é direta, apesar de arbitrária, como “se fosse os dois lados da mesma folha de papel” (SOUZA, 2007).

Assumindo que entendido o significante do signo, seu significado está garantido, Saussure explica que a relação interna entre os elementos que constituem um texto proporciona o significado inerente a esse texto.

Enfim, o parecer saussuriano ao silenciar as diferenças oriundas de usuários em coletividades diversas, não consegue dar conta dos conflitos de interpretações sobre um mesmo evento cultural. Refutando essa posição e ressaltando a contribuição bakhtiniana para este trabalho, observemos a figura proposta por Souza (2007) ³⁵.

³⁵ Figura e definição apresentadas e discutidas na disciplina Análise do Discurso (DLM-USP), 2007.

Não existindo uma relação direta, transparente e unívoca entre significante e significado, o signo é uma entidade aberta, dinâmica, mutável, de onde intérpretes/ leitores sempre contextualizados e ensinados culturalmente a ver, ler e comunicar estabelecem os elos de sentido (ou descartam esses elos) (SOUZA, 2007; BAKHTIN, 1971; RICOEUR, 1976) . Para fazer a ligação entre significante e significado é necessário que haja um intérprete no momento de produção de um texto (por meio de signos) e o momento de produção de sua leitura/visualidade. Se houver sobreposição entre o momento de produção deste e o momento de sua leitura (SOUZA, 2004), esse leitor por compartilhar das mesmas condições de produção desse texto, terá a sensação de que não precisa interpretá-lo por ter a **ilusão** de que ele é transparente, o que o levará a aceitar a leitura da legenda, eximindo-se da produção de outras interpretações. Ou ainda, devido à sobreposição desses momentos, o usuário não se esforçará (mentalmente) para usar sua memória discursiva e estabelecer a ligação entre significante e significado –, se esquece de seu papel catalisador no processo de significação/interpretação. Temos um exemplo desse processo na seguinte cena:

Anthony: You see any white people in there waiting an hour and thirty two minutes for a plate of spaghetti? Huh? And how many cups of coffee did we get?

Peter: You don't drink coffee and I didn't want any.

Anthony: That woman poured cup after cup to every white person around us. Did she even ask you if you wanted any?

Peter: We didn't get any coffee that you didn't want and I didn't order, and this is evidence of racial discrimination? Did you happen to notice our waitress was black?

Anthony: That waitress sized us up in two seconds. We're black and black people don't tip. So she wasn't gonna waste her time. Now somebody like that? Nothing you can do to change their mind.

Peter: So, uh... how much did you leave?

Anthony: You expect me to pay for that kind of service?

O significado nunca é completo sem passar pelo intérprete, cuja identidade se atrela ao referente por ele vivenciado (ideologias do grupo lingüístico, social, cultural entre outros.). Na conversa acima entre Anthony e Peter, ambos negros, vemos como há sempre uma negociação entre inúmeras identidades que os constituem. A escolha daquela que se manifestará, em uma determinada situação dependerá das contingências e prioridades em jogo, dadas às relações sociais. Anthony enxerga preconceito racial até na atendente negra, enquanto Peter, da mesma cor, interpreta os enunciados de forma completamente distinta. A ambigüidade de referência, termo usado por Bruner (2001) para explicitar a variabilidade na interpretação, ocorreu entre esses usuários do discurso quando ativadas suas memórias discursivas.

Utilizando seu conhecimento prévio/seu interdiscurso (s) para ligar significante e significado e criar elos de sentido, Peter acessa várias esferas de interpretação possíveis para o atendimento da mulher negra, delineados em suas falas e expressão facial: “ela não veio nos atender porque não nos manifestamos”, “esta atitude não é evidência de racismo”, “Anthony vê racismo em tudo” etc. Isto significa que Peter estabelece mais elos, mediado por um olhar situado (SOUZA, 2007).

As sociedades da modernidade tardia são atravessadas por antagonismos sociais que produzem uma variedade de posições do sujeito, articuladas conjuntamente, sob certas circunstâncias. Isto fica comprovado na mesma passagem do filme, quando novamente os dois parceiros mantêm visões opostas sobre o mesmo acontecimento:

Anthony: what that woman just did?

Peter: She's cold, man.

Anthony: She got colder soon as she saw us.

Peter: Here it comes.

Enquanto Peter avista Jean, a socialite branca, abraçando seu marido porque estava com frio, Anthony induz que a moça sente-se amedrontada ao vê-los. Nesta cena, a câmara e os holofotes transitam, ao ritmo da conversa dos amigos. Este recurso é chamado de *traveling* (METZ, 1971, p.159) e introduz para o espectador o lugar de conflito. O *traveling* na direção oposta fará o casal branco “colidir” com os garotos negros.

Deste modo, podemos inferir que o sujeito americano, em questão, pensa o mundo de acordo com o contexto no qual está inserido e que sua identidade se relaciona com o tempo e espaços analisados. Tal criticidade mexe com as estruturas de domínio, uma vez que relativiza verdades impostas.

2.2 Identidades em colisão: *Americans X The Evil*

“Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta,
tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada.”

Walter Benjamin

Enquanto a América se torna em tese a expressão do multiculturalismo, o “Outro” que se teme no filme, o “outro” que ameaça a supremacia, o “Outro” que incomoda sexualmente é figurado pelo negro, pelo muçulmano, pelo asiático, pelo latino.

O inimigo da civilização norte-americana está alojado bem perto, no âmago do solo pátrio e precisa ser controlado, silenciado, o que nos remete à lógica que Willis (2008) faz, traçando um paralelo entre o passado dos EUA e o ódio à alteridade depois dos atentados. Willis (2008) se serve da organização KKK³⁶ que proclamava a supremacia do homem branco protestante, de olhos azuis - e que se moldou conforme o momento histórico vigente³⁷:

Podemos dizer que os sentimentos de ódio temeroso e de inferioridade que encontraram expressão na KKK foram, em algum momento, extintos? Podemos dizer que os fatores sociais da ignorância e da pobreza, que forneceram o necessário combustível para o crescimento da KKK, já foram superados? ³⁸

A cultura nacional se tornou um dispositivo da modernidade e agrega valor de pertencimento ao sujeito (HALL: 2003). Ainda que na esfera simbólica, uma nação se traduz como uma “comunidade imaginada”:

A nação é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles [...] Imagina-se a nação limitada porque mesmo a maioria delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações [...] E, por último, ela é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal [...]³⁹

Tendo isto em vista, a era Bush, de acordo com Willis (2008), se empenhou em reforçar a tão chamada *identidade americana*, fazendo ressurgir alguns elementos-chave nos inúmeros discursos políticos, disfarçados de

³⁶ Criada logo após a guerra Civil Americana, a Ku Klux Klan agrupou soldados brancos vencidos, organizando-os em torno de uma rede secreta terrorista. Pregava o ressurgimento da supremacia branca contra as vitórias propostas pelos habitantes do norte reformista (os chamados *scalawags*) e os negros há pouco libertos que supostamente se beneficiaram com a situação. Rapto, estupro e tortura faziam parte dos métodos da KKK. In WILLIS, Susan, *Evidências do Real: os Estados Unidos pós-11 de setembro*. Tradução de Marcos Fabris, Marcos Soares - São Paulo: Boitempo, 2008, p.111.

³⁷ Sobre o surgimento e fortalecimento da KKK, ver o filme *The Birth of a Nation* (1915). Direção: D. W. Griffith.

³⁸ Idem, página 110.

³⁹ ANDERSON, Benedict R. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32;33;34.

religiosos ou nacionalistas, como o da ética protestante que preconiza o indivíduo escolhido por Deus, por extensão, o abençoado, o salvador:

Capítulo III (do Eterno Desígnio de Deus), nº5. Aqueles do Gênero humano que estão predestinados à vida foram escolhidos para a glória com Cristo por Deus, antes de efetuada a criação do mundo, segundo sua finalidade eterna e imutável, e secreta deliberação de arbítrio de Sua vontade [...] sem qualquer previsão de fé ou boas obras, [...] e tudo para louvor de Sua gloriosa graça⁴⁰.

O discurso presidencial traz em si reminiscências do Destino Manifesto⁴¹ que expressa a crença de que o povo dos EUA teria sido eleito por Deus para liderar o mundo e que a sua expansão seria, além do cumprimento desse desígnio divino, uma tarefa manifesta e inevitável. Este documento tornou-se doutrina política durante a segunda metade da década de 1840, incluindo a compra de Gasden e do Alaska no expansionismo que tinha como direção o norte. Caiu em desuso em 1850 e foi retomado em 1880 para legitimar dessa vez o expansionismo para além das fronteiras dos EUA.

Outra atitude da administração Bush foi a de aumentar o controle sobre os meios de comunicação. Conseqüentemente, as mídias, enquanto componentes da iniciativa privada, adequaram-se à forma e ao sentido dos discursos e ações políticas deste momento, reforçando as doutrinas identitárias de efeito homogeneizante em relação ao caráter grandioso do americano (vide páginas 18 e 19). Observemos com as narrativas contadas sobre a nação constroem sentidos, influenciam a idéia de identidade, em detrimento aos atributos do “outro”:

September 11, 2001 will always be a fixed point in the life of America. The loss of so many lives left us to examine our own. Each of us was reminded that we are here only for a time, and these counted days should be filled with things that last and

⁴⁰ WEBER, Max. A Ética Protestante e o espírito do capitalismo; tradução de M.Irene de Q.F. Szmrecsányi et al., 2 ed., São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005, página.55.

⁴¹ Intitulado “Annexation”, em 1845, o documento defendia a anexação do Texas pelos EUA: “Nosso destino manifesto atribuído pela Providência Divina para cobrir o continente para o livre desenvolvimento de nossa raça que se multiplica aos milhões anualmente.”, disponível em <http://web.grinnell.edu/courses/HIS/f01/HIS202-01/Documents/OSullivan.html>, acesso em maio de 2010.

matter: love for our **families**, love for our **neighbors**, and for our **country**; gratitude for life and to the Giver of life. (...)

The attack on **our nation** was also attack on the **ideals that make us a nation**. Our deepest national conviction is that every life is precious, because every life is the gift of a Creator who intended us to live in **liberty** and **equality**. More than anything else, this separates **us** from the **enemy** we fight. We value every life; **our enemies value none** -- not even the innocent, not even their own. And we seek the **freedom** and **opportunity** that give meaning and value to life. (...)

I believe there is a reason that **history** has matched this **nation** with this time. **America strives to be tolerant and just**. We **respect** the faith of Islam, even as we fight those whose actions defile that faith. We fight, not to impose our will, but to **defend ourselves and extend the blessings of freedom**⁴² (...)

O locutor- presidente- americano fala ao cidadão a respeito de uma dor que supostamente toda a nação sofreu, ou seja, a soberania fora ultrajada em seu próprio terreno. Bush vale-se desse referente compartilhado “por todos” para falar ao seu interlocutor.

De caráter puramente especulativo, a guerra no Iraque é a prova de como certas teorias estratégicas, baseadas em certezas pseudo-científicas e dados incompletos, representam um dano maior, se tivermos em conta que o poder político – a quem compete a decisão pela guerra – está rodeado por ‘consultores científicos e militares’ incapazes de assumir a impossibilidade de prever com rigor a evolução de um conflito armado (WILLIS, 2008). A invasão do Iraque, executada com eficácia, precisão e rapidez (segundo os mais exigentes e modernos parâmetros), acabou num cenário de violência cujo desfecho hoje, ninguém é capaz de intuir. O que havia sido programado como uma guerra rápida e de curta duração, transformou-se num conflito longo e sangrento.

O cômputo de uma guerra hoje implica na derrota de ambos (ARENDT, 1985), bem como na dissuasão da corrida armamentista. Os poderosos querem justificá-la como garantia de paz, sendo que a revolução da tecnologia

⁴² Pronunciamento de George W. Bush à nação, em 11 de setembro de 2002 Disponível em: <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/09/20020911-3.html>. Acesso: 5 de dezembro de 2007 (grifo nosso).

no conflito armado veste-se de árbitro final nas relações internacionais e transforma a planificação (militar e política) em falácias, dada a imprevisibilidade associada ao uso da violência, da falta de compreensão dos eventos e de controle. Arendt (1985) arremata:

O progresso técnico dos instrumentos da violência alcançou agora o ponto onde objetivo político algum poderia corresponder ao seu potencial de destruição ou justificar o seu emprego real em conflitos armados. Portanto, a guerra – árbitro definitivo e impiedoso nos conflitos internacionais – perdeu muito de sua eficácia e quase que todo seu *glamour*.⁴³

Em suma, a retórica da guerra almeja justificar o recurso à violência e os erros de previsão no uso da mesma. Os serviços de objetivos políticos visam o ‘branqueamento’ dos fatos. Numa invasão violenta como a do Iraque, os instrumentos de guerra aumentaram a força de destruição das forças invasoras, deixando o país em ruínas. O processo de dominação poderia ser visto como o confronto entre o poder de Saddam Hussein, por um lado, e a violência do invasor, do outro. No confronto entre violência e poder, o resultado nunca é incerto: a violência pode destituir o poder ‘com um cano da arma’, para utilizar a expressão de Arendt (1985), ou pendurando-o na forca, como foi o caso de Saddam Hussein. Como nota Arendt (1985), o que jamais poderá florescer da violência é o poder. O caráter destrutivo da guerra não constitui em si mesmo um argumento contra guerrear, a menos que se pense que a violência é sempre injustificável e coisifique toda pessoa sujeita a ela e não à condição de herói ou de mártir. E este parece ser justamente o drama das forças americanas no Iraque: o de serem incapazes de instituir o poder (democrático, ou outro) sem violência.

Vimos que a tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer experiência particular na continuidade do passado e na estruturação do futuro em práticas sociais recorrentes, no intuito de preservar o orgulho da nação. O discurso hegemônico do poder alicerça suas bases de domínio na interpretação literal da Bíblia, de cunho conservador e integrista, a

⁴³ ARENDT, Hannah. *Da Violência*. Tradução de Maria Cláudia Drummond Trindade. Editora Universidade de Brasília, 1985, p.45.

fim de influenciar as massas - constitui-se em pressupostos religiosos fundamentalistas, aos quais se fundem os princípios doutrinários dos terroristas árabes criticados atualmente. Estes também usam os dogmas como uma ferramenta do terror para declarar a si próprios “o braço vingador de sua religião, o Islã” ⁴⁴.

Se o terror estava perto dos habitantes (de *Los Angeles*), a lógica é persegui-lo por toda a parte. O discurso da guerra contra o terror manifesta exatamente o contrário do que alega: o choque entre civilizações, a arrogância e falsidade ideológica esmaecem o conceito de democracia. O terror compartilhado punha à prova um mundo que se pensava liberto, devido à sua diversidade de pensamento, classes e sistemas. A própria idéia de guerra contra o terror é um contra-senso e indica uma barbárie que tenta justificar outra.

Costurando os discursos factuais de Bush aos fílmicos, analisaremos o enunciado do vendedor da loja de armas, o americano branco Dirk, ao interlocutor persa Farhad:

Dirk: Yo, **Osama**, plan the **Jihad** on your own time; what do you want?

Sabemos que a nossa aptidão interpretativa dos enunciados requer o domínio das competências comunicativa, lingüística e enciclopédica (MAINGUENEAU, 2004) que devem ser mobilizadas, de forma adequada, enquanto nosso conhecimento prévio (VYGOTSKY, 1998) encadeia as ações e nos permite estabelecer relações. Desta forma, decodificamos esta fala que denota muito mais que preconceito e discriminação. Solidificado pelo processo ininterrupto de informações catastróficas veiculadas, o vendedor transpira o rancor, o medo “hipnótico” e a xenofobia, capazes de coibir sua habilidade de discernimento. A interpretação do espectador só é possível, mediante as implicações de outros discursos que dialogam com o texto acima citado. Esse jogo com outros textos, ou seja, a intertextualidade, denuncia o sujeito construído de um discurso que lhe precedeu e as condições históricas que o alimentam.

⁴⁴ WILLIS, 2008, p. 114.

“Osama” e “Jihad”⁴⁵ constituem designações anafóricas (MAINGUENEAU, 2004) e remetem ao 11 de setembro.

Farhad corresponde a uma espécie de significante flutuante que evoca emoções e a quem é atribuído o significado de representante vivo do terror por Dirk, ainda que farhad não se relacione logicamente com os objetos responsáveis, (por exemplo, a nacionalidade afegã, a Al Qaeda) pela emergência de tais emoções. Por analogia, o estranho anônimo e, mais acentuadamente o imigrante, é temido por não conseguir decifrar o conjunto de regras cívicas e humanitárias que alguns compatriotas infringiram nas incontáveis investidas militares afora e que desencadearam o revide em forma de atentados. O sentimento de ódio fundiu-se à falta de reflexão histórica.

Farhad reproduzirá o preconceito vivenciado no próximo “outsider” da trama. A engrenagem narrativa substitui o mocinho esbelto, culto e de traços inocentes na conformação do rosto e na contenção dos gestos pelo chaveiro latino, humilde, de bigodes, tatuagens e vestimenta rudimentar. Sua aparência o condenará, pois o mundo visível não é um espelho da moral, mas sua ânsia de sobrevivência o fará herói.

2.3 A Identidade do herói

O enredo a ser descrito está estruturado por coordenadas estanques ou figuras do imaginário, a saber: o (s) herói (s). A palavra “herói” tem origem

⁴⁵ Conceito essencial da religião islâmica, entendido como uma luta, mediante vontade pessoal, de se buscar e conquistar a fé perfeita. a “*Jihad* Maior”, é descrita como uma luta do indivíduo consigo mesmo, pelo domínio da alma; e a outra: a “*Jihad* Menor”, é descrita como um esforço que os muçulmanos fazem para levar a mensagem do Islã aos que não têm ciência da mesma (ou seja, daqueles que não se submetem à divindade islâmica e ao seu conceito religioso de paz). A interpretação feita pelo Ocidente de que a *Jihad* é uma guerra violenta destinada a transformar pessoas em islâmicas à força é fundada nos diversos ataques terroristas e militares sofridos pelo Ocidente em nome da religião islâmica e de suas crenças; entretanto há quem afirme que os atentados de homens-bomba ou as ameaças a meios de comunicação ocidentais que ousem fazer qualquer crítica aos pilares da crença muçulmana não seja exatamente a definição de Jihad, mas resultado de uma percepção equivocada e oportunista de alguns islâmicos. De acordo com as formas comuns do Islão, se uma pessoa morre em Jihad, ela é enviada diretamente para o paraíso, sem quaisquer punições pelos seus pecados. In KHADDURI, Majid. *War and peace in the law of Islam*. Baltimore: John Hopkins University, 1958, página 23.

grega e geralmente se refere a qualquer pessoa admirada por suas qualidades ou conquistas, vista como modelo ideal.

Independente da simplicidade ou complexidade de um plot, o herói deve passar por um processo de algum tipo, e esse processo se assemelha a uma busca. Mesmo compreendendo um texto fílmico inovador, o filme desempenha categorias canônicas do romance para o desenrolar da ação, cujos padrões procedem em três atos: o herói- protagonista recebe um chamado à aventura; inicialmente recusa; encontra seu mentor e acaba aceitando o convite. Então viaja ao mundo especial (oposto ao mundo normal onde a história começa), recebe a “chave”, ultrapassa um portal, enfrenta provas, conhece inimigos e aliados, desobedece ao mentor, enfrenta o antagonista, triunfa e regressa, transformado, ao mundo normal para dividir com seus pares (e com os espectadores) os frutos (o elixir) e descobertas de sua aventura.⁴⁶

Em consonância com Coutinho (2005), estão algumas funções narrativas definidas por Propp (1984). Caso consideremos o mexicano Daniel o possível herói desta sequência, perceberemos: o *afastamento de seu ambiente*, México, em busca de uma vida melhor nos EUA. Daniel é *rejeitado* pela comunidade onde agora vive. O antagonista (Farhad), por sua vez, procura *coletar dados* sobre Daniel para o ajuste de contas. A despeito da recusa da recepcionista no fornecimento de informações sobre o herói, Farhad encontra o nome do chaveiro na lata de lixo e parte ao encontro dela para sua vingança. O que ele não esperava era que a filha de Daniel, Lara, pulasse no colo de seu pai... Finalmente, sua *vilania* se materializa com o tiro disparado, atingindo a pequena Lara, de cinco anos (*situação de fragilidade*).⁴⁷

Outros elementos contribuem para a narrativa do herói: o protagonista da cena é marcado pelo estigma das tatuagens e possui uma capa invisível que protegerá sua filha de qualquer bala perdida. O lúdico e a fantasia são

⁴⁶ COUTINHO, Eduardo [et alii]. “O Sujeito (Extra) Ordinário”. In MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, página 101.

⁴⁷ PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

incorporados à realidade, muitas vezes insuportável, especialmente para a criança amedrontada pelos vilões do passado:

Lara: How far can bullets go?

Daniel: They go pretty far except sometimes they get stuck in something and they stop.

Lara: What if they don't?

Daniel: Are you thinking about that bullet than went through your window?

Zygmunt Bauman (2008) retrataria o medo de Lara como uma prerrogativa dos habitantes do mundo *líquido*-moderno que conhecem apenas uma certeza: a indefinição do amanhã - um ensaio diário de desaparecimento, sumiço, extinção e morte.

Daniel: She had these little stubby wings, like she could've glued them on, you know, like I'm gonna believe she's a fairy. So she said, "I'll prove it." So she reaches into her backpack and pulls out this invisible cloak and she ties it around my neck. And she tells me that it's impenetrable. You know what impenetrable means? It means nothing can go through it. No bullets, nothing. She told me that if I wore it, nothing would

hurt me⁴⁸. And I did. And my whole life, I never got shot, stabbed, nothing. I mean, how weird is that?

Há também a figura do “monstro” personificada, sob rasura, por Farhad que dá forma e nomeia a ameaça invisível, porém, sentida constantemente pelos americanos em seu discurso paranóico e linear de preconceitos que transitam de um estereótipo a outro⁴⁹. Prosseguindo com a estrutura da narrativa de Propp (1984), observamos que o conteúdo de ordem fantástica imprime sentido à cena para que a vida de todos siga sua trajetória após o trauma. É pela fantasia que obtemos uma outra dimensão do real. Daniel obviamente não acreditava no poder protetor de sua capa invisível quando a entregou à Lara; porém, a menina se valeu desta crença para pular no colo de seu pai e salvar a todos, direta ou indiretamente:

Lara: [referindo-se à capa impenetrável] He doesn't have it!

Elizabeth: [confusa] He doesn't have what?

Lara: I'll protect you, Daddy.

Lara: It's a really good cloak.

Lara e Dorri, filha de Farhad, são personagens épicas. Dorri se compraz na atitude prudente que tomara ao escolher balas de festim. Farhad, ignorando o fato, tem seu momento de epifania religiosa quando se vê protegido por sua *Ferishte*, a fada mágica que acompanha os mortais na trajetória do bem. Afinal, acreditar que alguma entidade sobrenatural lhe protege, compensa sua impotência pessoal, sua existência individual monótona, insípida e pouco atraente, privada da oportunidade de tornar a sua presença sentida e notada ainda em vida. A vida passa a ter um objetivo, uma causa que é a tão sonhada justiça, ainda que distante, efêmera ou póstuma. A crença em seres

⁴⁸ Embora a capa fosse impenetrável, inferimos que Daniel faça menção, talvez inconscientemente, a Nossa Senhora de Guadalupe e seu manto azul, compondo o conjunto de motes religiosos e míticos do filme. *Nuestra Señora de Guadalupe* é considerada pelos católicos a Patrona da Cidade do México (1737), da América Latina (1945) e Imperatriz da América (2000) in http://pt.wikipedia.org/wiki/Nossa_Senhora_de_Guadalupe, acesso em 4 de junho de 2010.

⁴⁹ O percurso de paranóia nos cidadãos americanos, atingidos pela política do terror, é bem pontuado no filme *Civic Right* (2006). Direção: Jeff Renfroe

sobrenaturais é transcultural, mesmo que os conteúdos variem de cultura para cultura:

Mesmo se podemos pensar que todas as culturas reconhecem algum tipo de diferença entre a imaginação subjetiva e a realidade – as coisas como existem lá fora -, essa asserção deve ainda responder à questão relativa ao significado da “realidade objetiva” para diferentes culturas: quando um europeu diz que “fantasmas não existem na realidade” e quando os povos indígenas norte-americanos dizem que se comunicam com eles e que, portanto, eles existem de verdade, “realidade” significa a mesma coisa para eles?⁵⁰.

Nem as verdades auto-evidentes do racionalista descreveriam o motivo pelo qual as pessoas realizam a extração de sentido de suas experiências (BRUNER, 2001).

Abrimos parênteses para esta leitura que poderia ser reescrita sob a ótica do interlocutor persa, pertencente a outros *loci* e/ou grupos. Releitura que indagará o que é ser ético para ele naquele contexto. Nessa teia de interligação de significados, as categorias acima mencionadas se inverteriam. Mesmo porque as personagens metamorfoseiam-se - segundo o momento, o espaço construído e as suas certezas - em mocinhos e vilões.

Após o impacto do ocorrido, cada um vai para sua casa, a fim de reconstruir a narrativa. Aprender a construir uma narrativa é crucial para entender o que ficou dissociado de uma experiência traumática, embora algumas partes dessa experiência teimem em ficar inarticuladas. Na verdade, é execrável a inabilidade do indivíduo em colocar-se eticamente através de um parecer sobre suas ações, que não apenas expliquem o que o sujeito faz, mas lhe permita assumir grande parte da agência nas tomadas de decisão.

Daniel e Farhad desempenham o papel de vetores do medo imaginário. Entretanto, é o último que abarcará a função do temível para ser vencido na batalha metafórica do bem. Eleva-se o patamar da narrativa no momento de

⁵⁰ ZIZEK, Slavoj. The Fright of real tears: Krzysztof Kieslowsky between theory and post-theory. Londres: British Film Institute, 2001, p.17 apud BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema – tradução: Maria Luiza Machado Jatobá, Campinas – SP: Papyrus, 2008, página 339.

tensão: a menina é atingida por uma bala... de festim! Se as narrativas têm como objetivo dar conta daquilo que não está equacionado, a cena surpreende pela incongruência dos fatos e ausência de falas. Por meio de tais recursos fílmicos, a ordem é aparentemente restabelecida.

O que aconteceria com Daniel, por sua vez? Teria ele igualmente experienciado um momento de epifania, ao olhar pela janela do quarto? Ou teria sido capaz de uma reflexão mais elaborada de que os homens cometem erros, quando desesperados, para citar o exemplo de Farhad, desvelam preconceitos, como no caso de Jean e concluído que fora abençoado pela providência? Ou, pelo contrário, adotaria, agora, uma postura mais preventiva, diante do medo da violência sofrida? Passaria a se precaver com o porte de uma arma ou extravasaria sua raiva contida num próximo entrave qualquer? Não se sabe. O sujeito silencia suas falas, pensamentos e posteriores tomadas de ação. O espaço de tempo delineado pelo filme nos deixa apenas vislumbrar o desfecho pacífico entre ambos, diante da negociação que Daniel propõe e a bala falsa que sai de uma arma - signo da ameaça factual e/ou imaginária que nos ronda frequentemente. O que estaria ele pensando, debruçado na janela que reflete cores cruas e brilhantes, de aspecto metálico, denunciando a invasão multicolor dos objetos a que o homem é sujeito na civilização tecnológica e a consequência reificante que tal invasão comporta relativamente aos sentimentos humanos? (SETARO, 2010). O desfecho apaziguador que o espectador presencia oscila em sua ambiguidade.

Tal procedimento opera na definição de faces, inicialmente explicitada por Maingueneau (2004) como dividida em face positiva e negativa. A primeira corresponde ao território de cada um (nosso corpo, intimidade), em

contraposição à segunda, a face negativa ou “fachada social” a qual procuramos preservar. Visto que uma mesma fala pode ameaçar uma face com o intuito de preservar a outra, os interlocutores são ininterruptamente levados a buscar um acordo, a negociar suas faces, ancorando-se no substrato contingente das coisas, onde até a noção de verdade se baseia no circunstancial. O terreno das relações sociais é, por fim, reorganizado de forma inquietante, a fim de que as personagens e o espectador possam formular hipóteses que expliquem o ocorrido.

A composição *multiplot* do filme e a fragmentação das cenas obliteram nossa memória visual e operam sensações contrastantes dentro de nós. Se, por um lado, a estória proporciona a constatação do conflito, por outro, exime as personagens da responsabilidade de negociá-lo, durante o tempo em que persistir o efeito mágico. Afinal, a fábula se esmaece quando lembramos que a filha de Farhad havia comprado balas de festim. As ações têm relações de significado umas com as outras, em um *continuum* (Heidegger, 2009). Dorri surge como heroína, neste instante, ou talvez os heróis de *Crash* sejam apenas os sobreviventes em suas jornadas; os que se mantiveram íntegros, de alguma forma.

Heidegger (2009) propõe a revisão da teoria metafísica, cuja base de pressupostos inquestionáveis trata os seres (*beings*) como um todo pré-definido. Porém, o que ele chama de *ciência cibernética* sustenta a determinação do homem como ser social, em constante movimento de *grounding* ou mudança na linha de tempo e espaço. Heidegger (2009), por conseguinte, defende que qualquer verdade pressuposta necessite ser um objeto de reflexão. Em sintonia com o estudo de Butler (2005)⁵¹, o filósofo aborda a importância de nos vermos como um contínuo de entes em formação para o Ser. Isto significa que o autoconhecimento é essencial. Há de se considerar como o *self* provido de escolha é formado, a fim de que ele possa se responsabilizar pelo “outro” também (BUTLER, 2005; HEIDEGGER, 2009):

⁵¹ BUTLER, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.

The ground is that from which beings as such are what they are in their becoming, perishing, and persisting as something that can be handled, and worked upon. As the ground, Being brings beings to their actual presencing. "The ground shows itself as presence."⁵²

Quem é este "eu" desconhecido capaz de atirar em uma pessoa? Não haverá total compreensão de si mesmo, a menos que Farhad, bem como os demais personagens, enxerguem o universo onde estão imersos, suas origens, seu *loci*. Terão de assumir responsabilidade sobre si, a fim de reconstruírem suas narrativas, transpondo limites e preconceitos.

The I ruins its own story, contrary to its best intentions.

I speak as an "I" but do not make the mistake of thinking that I know precisely all that I am doing when I speak in that way."⁵³

Crash é uma produção que interage conosco, na proporção que, como receptores criados na era da linguagem cinematográfica e compartilhando conhecimentos culturais, podemos nos ver parcialmente na representação construída na tela. Analisar as personagens do filme implica uma vasta gama de possibilidades de (re)interpretação do sujeito pós-moderno⁵⁴, suas impressões sobre o mundo em que habita, os elementos constitutivos que encerram narrativas sobre os outros e sobre si e a confusão de todas as demandas de seu tempo. Neste capítulo, transcorremos sobre como o sujeito é interpelado discursivamente; sua racionalidade, antes pressuposta, cede à conceptualização do cidadão mais social, enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno (HALL, 2003).

Ao levantarmos temas e subtemas imprescindíveis à discussão da contemporaneidade, sobretudo no tocante às questões acerca da identidade e crise do sujeito, categorias como medo e violência também aparecem

⁵² HEIDEGGER, M. *The End of Philosophy and the Task of Thinking*. Disponível em www.rajama.pl. Acesso em jan/ 2009.

⁵³ BUTLER, 2005, página 84.

⁵⁴ A identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é representado; a identificação não é automática, pode ser ganha ou perdida. O sujeito dono de capacidades humanas fixas e um sentimento estável de sua própria identidade e lugar da idade moderna está "descentrado" na modernidade tardia. Segundo Hall (2003), os postulados de Darwin, a teoria da socialização que complementa o sujeito e o sistema social contribuíram para alterar o quadro do sujeito e da identidade. "Nascimento e Morte do Sujeito Moderno" in HALL, 2003.

camufladas ou explícitas nos diálogos polissêmicos de personagens inseridas no contexto pós 11 de setembro. Elas estão em meio a significados morais de valores judaico-cristãos, em cenários povoados de motivos religiosos, especialmente presentes nas decorações natalinas. O aparente paradoxo entre violência *versus* o amor ao próximo, o medo *versus* o alívio advindo da fé revelam núcleos de conflitos que podem até proporcionar alguma catarse - chave que abre o caminho para a projeção ou identificação (OROZ, 1999). Contudo, o elo de identificação é efêmero diante de personagens que não constituem heróis ou heroínas clássicos do gênero.

No terceiro capítulo, pretendemos recortar algumas cenas que representam narrativas esculpidas pelo fenômeno do medo, do preconceito e da violência, no cenário atual. Este tema exige suprimento de argumentos sobre a sociedade contemporânea e seus temores agravados após o 11 de setembro de 2001. Ao definir características peculiares do cinema, sondamos hipóteses para a figuração deste contexto e buscamos fundamentação teórica para tanto.

CAPÍTULO III

III. Pelos Teus Olhos: Narrativas de Violência, Medo e Preconceito.

3.1 Colisão: eu X tu

A peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity.

DU BOIS

Neste capítulo, nos deteremos sobre como o “Outro” contemplado é o “Outro” que deve deixar de sê-lo ao converter-se aos modos de vida consubstanciados pelos valores dominantes. Atentaremos para os mecanismos da linguagem cinematográfica ao representar esteticamente identidade(s), violência(s) e medo(s).

Vimos que os mecanismos de representação alegórica das comunidades étnicas estão implicados na construção de identidades conflitantes. Contudo, na ideologia do *American Dream*,⁵⁵ o “Outro” é, a priori, o estrangeiro bem-vindo, pois contribui para a formação de um verdadeiro “caldeirão cultural”. Este significado é, sem dúvida, redimensionado, na medida em que o (i)migrante tem de apagar os traços de sua identidade de origem para se ajustar.

Na tela, vemos que a identidade de uma personagem se (re)constrói na zona de contato com alguém pertencente a um outro núcleo sócio-cultural e econômico e que o discurso sobre o outro segue por meandros que o categorizam como inimigo - indefinido, extraterritorial e extra governamental.

⁵⁵ Em geral, o **sonho americano** pode ser definido como a igualdade de oportunidades e de liberdade que permite que todos os residentes dos Estados Unidos atinjam seus objetivos na vida somente com seu esforço e determinação. Essa idéia, expressa pela primeira vez em 1931 por James Truslow Adams, refere-se à prosperidade de pessoas que dependem de suas habilidades e de seu trabalho, e não de uma rígida hierarquia social, embora o significado da frase tenha mudado ao da longo história dos Estados Unidos. Para alguns, é a oportunidade de se conseguir mais riqueza do que eles poderiam ter nos seus países de origem; para outros, é a chance de ver seus filhos crescerem com uma boa educação e, finalmente, alguns sonham a oportunidade de ser um indivíduo sem restrições baseadas em raça, classe, religião etc. Disponível em <http://memory.loc.gov/learn/lessons/97/dreamn>. Acesso em 11 de maio de 2010.

Esta tensão étnica e estereotípica reforça-se na memória popular, moldada pela experiência individual de eventos históricos e precede o indivíduo de certa etnia como uma aura que o circunda. Assim, a aplicação do juízo de valor sempre será incerta e a indicação de heróis e vilões vã.

Bertold Brecht ⁵⁶ já alertava:

Nós vos pedimos com insistência: não digam nunca: Isso é natural. Sob o familiar, descubram o insólito. Sob o cotidiano, desvelem o inexplicável. No visível, o invisível. Que tudo o que é considerado habitual provoque inquietação. Na regra, descubram o abuso, e sempre que o abuso for encontrado, encontrem o remédio”.

Brecht (2003) conclui que precisamos sempre buscar a solução sem desprezar o contexto da parte que se considera violentada.

O medo de um novo ataque terrorista e da guerra alastrou-se pelas veredas da *urbe Los Angeles*, com a sua já reinante violência urbana, terremotos e afins, entorpecendo os sentidos por onde se infiltram medos densos e catastróficos, imagináveis ou não, prudentes ou não e que nutrem a indústria farmacêutica, na ânsia de curar o sintoma, mas não sua causa. Desta forma, o discurso do **medo** se torna o fio condutor que legitima o terror, a dominação e a ausência participativa das massas nas decisões de cunho social. Contraditoriamente, a “sociedade líquido-moderna” (BAUMAN, 2008) funciona como um dispositivo que procura anular ou enfraquecer o medo, reprimindo o horror ao perigo em um silenciamento silencioso, tolerável, invisível, imperceptível. As sequelas pormenorizam-se em comportamentos, dentre eles a aversão pela alteridade. Afinal, nada melhor do que um inimigo comum para unir um povo.

O Estado, que sempre se beneficiou do medo para garantir a obediência, muda o foco para os perigos contra a segurança pessoal, já que o Estado não mais pode sustentar o básico como cadeia de empregos no mundo globalizado e renda justa para todos (BAUMAN, 2008; MICHAUD, 2001). A aversão à alteridade é tema recorrente no filme que expõe as feridas

⁵⁶ BERTOLD BRECHT *Apud* ANTELO, Marcela. “Mondo Cane. Notas sobre a violência no cinema”, 2003, p.226.

de uma sociedade amedrontada, muito mais pela espetacularização⁵⁷ dos ataques de 11 de setembro, figurado estrategicamente como um evento multimídia, do que pelo dado histórico em si.

Sontag (2003) aponta para uma mídia que atíça o ódio contra o inimigo, através de imagens de civis mortos e casas destruídas. Por mais incendiárias que sejam essas tomadas para o público, nada revelam que ele já não esteja treinado a ver e crer. Em contraste, imagens que apresentam provas que contradizem devoções acalentadas são invariavelmente descartadas como encenações montadas para as câmeras. Se as atrocidades são cometidas pelo lado que as pessoas pertencem, a reação-padrão consiste em reduzi-las a algo fabricado, inexistente ou de propósito sórdido. A barbárie arquitetada contra si mesmo ou não objetiva despertar a indignação de seus compatriotas e revigorar a resistência. O problema é aceitarmos a parcela de realidade que a imagem transmite como totalizante; elas apenas suscitam um clamor de vingança ou a consciência atordoada, continuamente restabelecida por outras imagens e/ ou informações. Portanto, os que dominam os canais de comunicação ou os procedimentos de arquivamento têm interesse em exagerar ou diminuir a violência de seus adversários ou a deles próprios, de acordo com a conveniência⁵⁸.

As personagens do filme estão inscritas socialmente nesse cenário, vieram dessa cultura da violência, telespectadores inertes de notícias, mas não tão imunes a elas para negligenciar sua reprodução no cotidiano de suas vidas. Cada uma delas desempenha o papel de figurar o todo de sua gente, uma identidade imprimida pela visão minimalista, a qual tipifica um grupo por qualificações imprecisas e desatentas. Farhad, de origem iraniana, naturalizou-se cidadão americano, sua filha não mais compartilha da tradição milenar do uso da *burka*. No entanto, seu sotaque e características físicas já o transportam para a zona fronteiriça entre o aceito e o “tolerado”. Daniel, concomitantemente, poderia ser qualquer *chicano*, a quem foram conferidas

⁵⁷ Sobre a tendência de transformar todo e qualquer evento em espetáculo ver DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto. Fiske, J. 1996. *Media Matters*: Minneapolis, UMPress., 1997.

⁵⁸ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*; tradução Rubens Figueiredo – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

atribuições etnográficas. Cameron, o produtor de cinema negro, alisa o cabelo, mas ainda assim, a elite dominante o faz lembrar de que sua cor o impedirá de ascender a determinadas esferas sociais.

Diante do que foi comentado sobre o cidadão em território estrangeiro, temos que a fronteira vai além do espaço geográfico Brydon (2009). Ela demarca barreiras simbólicas do colonialismo: uma violência epistemológica que nega a autoridade e a validade do conhecimento do colonizado, outra ontológica que recusa a assimilação do colonizado e de sua cultura na sociedade para qual ele imigrou e a violência simbólica e psíquica que silenciam sua voz e sua história⁵⁹.

3.2 Narrativas de violência: leituras

A força de um país está na não-violência.

Mahatma Gandhi

Um dos traços característicos da vida moderna é oferecer inúmeras oportunidades de vermos à distância horrores que acontecem no mundo inteiro: assassinatos, torturas, agressões, guerras, opressão, criminalidade, terrorismo. Sua faceta mais sórdida é contemplar alguém agindo contra sua vontade, coagido pela força ou intimidação. No primeiro caso, a violência opõe-se à paz, à ordem; no outro, é a força desabrida que desrespeita as regras e passa da medida. Françoise Héritier (2003) afirma que:

Denominamos violência toda coerção de natureza física ou psíquica suscetível de provocar o terror, o deslocamento, a tristeza, o sofrimento ou a morte de um ser vivo; todo ato de intrusão que tenha por efeito, voluntário ou involuntário, a usurpação do outro, o dano ou a destruição de objetos inanimados.⁶⁰

⁵⁹ BRYDON, Diana. "Difficult Forms of Knowing: Enquiry, Injury and Translocated Relations of Postcolonial Responsibility" in www.lynnmarioorientandos.googlegroups.com, acesso em julho de 2009.

⁶⁰ HÉRITIER, F. *Apud* in RUBIM, Antonio A.C. "Cinema e (Cultura da) Violência Nossa de Cada Dia", 2003, p.218.

Mas o que a representação da crueldade provoca em nós? Somos insensibilizados ou mesmo incitados à violência? Nossa percepção da realidade terá sido desgastada pelo bombardeio dessas imagens? Em *Crash*, a violência metamorfoseia-se no uso intencional da força física, do poder e das pressões sociais, resultando em lesão, morte, dano psicológico e privações que perpassam a história das personagens e não eximem ninguém de encará-las.

Como reação às humilhações imputadas, os fragmentos do filme vão mostrando que o desejo de vingança estampa o vazio interno das personagens que desconhecem o drama vivido pelos seus interlocutores / adversários. Isto é, a *mise-en-scène* privilegia a violência como modo de relação com o outro, quer seja a violência ferramenta da segregação, do racismo, da guerra, do tráfico de corpos operáveis, das contravenções ou a violência simbólica, da intimidade. A estética da violência é o instrumento artístico, pelo qual o texto imagético estabelece aqui seu *modus operandi*. A raiva de Farhad, o medo de Jean, a agonia do detetive Graham, a decepção de Hansen - que nada sabem sobre a vida dos que encontram - decretam o elo entre si e o espectador, coberto por facetas sombrias até o momento derradeiro do filme quando temos a visão pan-óptica dos eventos.

3.2.1 Uma visão sociológica da violência

O momento constitutivo de todos os poderes terrenos é a violência, a repressão e a falsidade, assim como o tremor e o medo dos subjugados.

Mikhail Bakhtin

Independentemente das definições acerca da violência, temos de nos ater ao fato de que a sua concepção muda de fisionomia e de escala porque é o produto de sociedades nas quais também a administração de todos os aspectos da vida social e dos meios de comunicação de massa mudou. Além disso, é preciso pautar as normas jurídicas e institucionais que descrevem a condição de vida e visões de mundo, nas quais a violência se insere.

De acordo com Michaud (2001), a maioria das sociedades comporta subgrupos cujo nível de violência é incompatível com os critérios em vigor na sociedade global. Porém, avaliar se a violência incorre com maior ou menor frequência implica dados confiáveis, de sorte que a apreciação quantitativa leve em consideração arquivos que não podem se revelar de maneira incompleta ou parcial. Com a revolução dos sistemas informáticos, o registro de dados sobre a violência muda de natureza. Há estudos estatísticos sobre o seu número, a sua extensão, o número de vítimas, sua intensidade e gênero desnudam um painel contemporâneo de *feedbacks* que respondem em um tempo curtíssimo, embora a apreensão e avaliação nunca sejam neutros - eles sempre desdobram identidades imaginadas sobre os adversários em documentos que acabam por sustentar as opiniões daqueles que detêm o poder. Da violência causal à violência banal, sua gênese conspira a favor do poder político e é, por vezes, abordada como corriqueira nas atividades humanas. Com isso, a violência arbitrária aproxima-se do cenário de guerra que se traduz para alguns teóricos, dentre eles, Clausewitz (2003) ⁶¹, na continuação da política por outros meios. Pode ser difusa (rixas, motins, revoltas), o anti-poder “de baixo” (levantes e revoluções) ou a violência do poder “de cima” (manutenção da ordem, repressão, terror, tirania, golpes), terrorismo e as relativas ao desmoronamento da comunidade política (guerras civis).

Sob a lente de Arendt (1985), as antigas verdades sobre o relacionamento entre a guerra e a política ou sobre a violência e o poder tornaram-se inaplicáveis. A correlação entre violência e poder – operada pelo pensamento moderno e que Hannah Arendt contesta – assenta-se na idéia do poder como dominação através da violência. Nesta perspectiva, força, autoridade, vigor e violência são tomados como sinônimos, designando a mesma função de dominação do poder. As premissas da autora na questão são radicalmente diferentes daquelas da tradição moderna. Para ela, o poder não se limita ao domínio do homem pelo homem, mas baseia-se no consenso da maioria, sem o qual o poder deixaria de existir.

⁶¹ *Apud* ARENDT, Hannah. Da Violência, 1985, página 6.

Investido de poder pela sociedade, o policial branco Ryan aborda um casal, molesta a mulher e exerce manipulação jocosa, por intermédio de coerção física e tortura psicológica. Suas opiniões, ainda que arbitrárias, não o constrangerão, pois as “cartas” já estão na mesa. Até mesmo o tenente da *Los Angeles Police Department*, Xerife Dixon, isenta Ryan da acusação de racismo, feita pelo parceiro novato Hansen, menos atento às normas subliminares do jogo. O tenente negro aprendera que as leis servem para honrar, sobremaneira, os brancos de seu distrito. Ele está consciente do *status quo* que só lhe permitiu galgar alguns degraus na carreira policial. Afinal, ser um xerife negro no bairro mais nobre de Los Angeles não implica manifestação de igualdade ou de complacência, mas da exceção da regra que justifica o sistema. O destino dele está implicitamente posto nas mãos de seu subalterno (Hansen), caso este resolva prosseguir com a denúncia numa relação de poder na qual o determinante é a cor da pele:

Hansen: I don't wanna cause any problems, Lieutenant. I just want a new partner.

Tenente: I understand. Your partner's a racist prick. But you don't wanna stir up any bad feelings with him.

Hansen: He's been on the force for a long time.

Tenente: So you don't mind that there's a racist prick on the force.

You just don't want him to ride in your car.

Hansen: If you need me to go on record about this, sir, I will.

Tenente: That'd be great. Write a full report. Because I'm anxious to understand how an obvious bigot could've gone undetected in this department for years. Eleven of which he was under my personal supervision. (...)

Tenente: Just like I'm sure you understand how hard a black man has to work to get to, say, where I am, in a racist fucking organization like the L.A.P.D. and how **easily that can be taken away**. Now, that being said, it's **your** decision. You can put your career and mine on the line in pursuit of a just

cause, or you can admit to having an embarrassing problem of a personal nature.

O diálogo toma forma com o xerife negro e o policial branco caminhando diante dos retratos do governador da Califórnia, Arnold Schwarzenegger, Bush e o vice, Dick Cheney até que os dois param de se movimentar; atrás está um pôster dos quatro presidentes esculpidos no monte Rushmore (George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt e Abraham Lincoln) com a palavra **integridade** em letras garrafais – o que imprime um ar irônico à conversa.

A relação ambígua entre poder e violência (e medo implícito) desvia-se para a plataforma em que o poder é a condição de possibilidade da própria violência, de maneira que, longe de ser o meio para a consecução de um fim, é realmente a própria condição que possibilita a um grupo de pessoas pensar e agir em termos de meios e fim (ARENDT, 1985).

Mesmo o poder mais autoritário e pessoal, em que a violência é tida como condição indispensável para a perpetuação do poder, não perduraria sem uma rede de cumplicidades, de organização dos interesses comuns de um grupo, sem toda uma complexa estrutura, capaz de certificar o poder por si próprio. Arendt (1985) esclarece que força e a violência agem como técnicas de controle social e persuasão que, para serem bem-sucedidas, precisam de amplo apoio social. A agressão é sempre uma resposta à outra violência, a dos tempos que apagam o massacre ofuscado pelos interesses das grandes corporações sem faces (BAUMAN, 2008): o policial Ryan externaliza sua raiva, por conta da precariedade do sistema de saúde, do qual seu pai depende e padece. Tendo solicitado uma nova consulta, indeferida pela funcionária responsável, Ryan dilui sua frustração, zombando do nome dela, usual em uma comunidade de afro-descendentes:

Officer Ryan: [ao telefone] I wanna speak to your supervisor...

Shaniqua: I am my supervisor!

Officer Ryan: All right well, what's your name?

Shaniqua: Shaniqua Johnson.

Officer Ryan: Shaniqua. Big fucking surprise that is!

Shaniqua: Oh!

[*Shaniqua hangs up*]

Ainda contrariado, Ryan sai e se vinga no casal de negros que avista dentro de uma *Navigator*, carro para clientes de alto poder aquisitivo, e apesar de não haver nenhum indício de envolvimento com o roubo anunciado pelo rádio da viatura sobre um veículo de modelo idêntico, aborda-os de maneira ofensiva. O telespectador nem percebe o “china” cruzando a rua em sua van branca, uma vez que a personagem que fala retém mais a atenção. A seletividade do olhar (função da mente) não afeta a não-seletividade do “ver” (função do olho), dentro do campo de visão e sua capacidade (BURCH, 1971).

Em um jogo de poder, no qual o vencedor é temporário, Ryan poderia até verbalizar a seguinte fala: “Se o sistema de saúde coloca uma “negra” para me dizer o que posso ou não obter, eu, autoridade do Estado, abuso igualmente do poder a mim concedido, sem risco de impunidade”. Afinal, ele reage em estado alterado.

Seguindo essa linha de pensamento, constatamos o desejo perverso de vingança e inferiorização da vítima, na cena que capta a vulgaridade obscena da tortura na molestação da personagem mais fragilizada pelas circunstâncias, Chris, alcoolizada, com baixa qualidade de julgamento, espírito crítico ou noção de perigo. Ele, exagerando na hora da revista frente ao marido, diretor prestigiado, mas impotente para impedir a atitude invasiva da mão do policial no corpo de sua esposa.

A figura da cena abaixo exhibe tonalidade deveras alaranjada tendendo para a coloração vermelha, exprimindo figurativamente o clima de torpor e de violência próximos da explosão que caracteriza o local, no qual se desenrola a ação narrada (SETARO, 2010).

O pornográfico é estetizado; a violência caracteriza-se como “plástica”, porque não transfigura golpes físicos, mas psicológicos. Ryan redige sua sentença de justiça com seu próprio código de normas, quer legislativas, executivas ou jurídicas, - no universo da mercadoria ou na competição de forças.

A feminilidade da mulher negra (mais branca que seu marido, como faz questão de salientar) é ferida pelo varonil policial que a humilha como o “Outro” mulher e o “Outro” negra. No mundo mítico, a inferioridade feminina do patriarcado (OROZ, 1999, p.74) deveria outorgar à Chris a “realização pessoal”, por meio da realização profissional de seu marido, em detrimento de seus direitos como cidadã. No entanto, até mesmo o protótipo da mulher sensual lhe foi negado pela cor da pele e pelo agravante de conduta inapropriada, causada pela embriaguez. Chris sente-se ultrajada como ser humano *não pertencente* – uma pessoa, cujas classes social e econômica de nada valem, perante sua etnia e gênero porque o espaço a ela reservado socialmente não lhe permite extravagâncias e negociação com alguém de outra esfera - no caso um policial branco. Ele aplica uma lição de disciplina como um meio de alocá-la hierarquicamente. A vigilância de Ryan correlaciona-se a do antigo xerife, que se porta como alguém superior e passa a acompanhar e classificar tudo que se faz na cidade. Ryan compara os movimentos, classifica os indivíduos, vigia os espaços, pois assim garante, na sua arrogância, que não ocorrerão infortúnios. A repreensão adquire um caráter de moralização que culmina em um processo julgamentoso entre bons e maus, aptos e inaptos.

Os perdedores aprendem que o mais forte sempre tem razão e que as vitórias são provas de mais poder ou de menos escrúpulos, não de mais sabedoria e justiça (MICHAUD, 2001). Os escrúpulos e inibições morais resultam em fracasso. Não há senso de coletividade, visto que cada membro é treinado para buscar a felicidade individual por meio de esforços individuais, livrando-se dos inconvenientes, do discordante.

Chris chega à sua casa e, ao seu modo, repercute a violência sofrida negando a bravura, o heroísmo de seu “macho”. A esposa paciente, cujas necessidades se confundiriam, em tese, com as do núcleo familiar destila sua ira, apontando a ineficácia e covardia de Cameron. A falta do reconhecimento simbólico da masculinidade de Cameron o afeta e o casal discute:

Cameron: What did you want me to do? Get us both shot?

Christine: No, what I need is a husband who will not just stand there while I'm being molested. Do you have any idea how that felt?
To have that pig's hands all over me?

(...)

Christine: That's good. A little anger. It's a bit late, but it's nice to see.

Christine: I just couldn't stand to see that man take away your dignity.

Cameron: Sooner or later you gotta find out what it is really like to be black.

Christine: Fuck you, man. Like you know...

A enunciação irônica apresenta a particularidade de desqualificar a si mesma; insere polifonia e encerra mágoa, deboche, ambigüidade (MAINGUENEAU, 2008).

Contudo, o equilíbrio do poder desloca-se para outras mãos novamente, no substrato das contingências. O cetro da autoridade passa à atendente Shaniqua que recepciona Ryan somente para humilhá-lo, após o discurso racista do agora cidadão subserviente:

Shaniqua: I believe we spoke last night.

Oficial Ryan: Oh, yeah. I wanted to apologize about that.

I haven't been gettin' too much sleep.

My father's in a lot of pain.

Shaniqua: Oh! I'm sorry to hear that.

Oficial Ryan: This doctor he's been seein' says he's got a urinary tract infection.

But he's been takin' this medicine for a month and he keeps gettin' worse.

(...)

Shaniqua: Mmm. If you're unhappy, your father's welcome to see a doctor outside the network. (...) I'm sorry. There's nothing else I can do.

Oficial Ryan: All right. You know what I can't do?

I can't look at you without thinking about the five or six more qualified **white** men who didn't get your job. (**grifo nosso referente à intonação**).

(...)

Shaniqua: It's time for you to go. Your father sounds like a good

man.

And if he'd come in here today, I probably would've approved this

request.

But he didn't come in. You did. And for his sake, it's a real shame.

Get him the hell outta my office.

Sarcasmo, revides e (re) sentimentos suspendem imagens repugnantes de assassinatos, carnificina, sangue e dor explícitos na tela. Mais uma vez, o rancor e o preconceito são sublinhados desta vez, na personagem do detetive Graham, que tem um prazer sarcástico ao humilhar a parceira de trabalho e de sexo, chamando-a de “branca” e “mexicana” e apropriando-se do discurso dominante do qual também é vítima⁶². O latino perde suas origens ao ser classificado como *chicano*, aquele a quem os EUA acolhem com desagrado em seu território e que sempre será um “outro”, não importando a geração de imigrantes da qual descenda. Os limites geográficos para o imigrante latino, asiático, árabe ou o migrante de pele escura se redefinem pelas fronteiras de

⁶² Entenda-se por “mexicana” qualquer definição que sugira o não-pertencimento ao lugar.

características sócio-culturais, resignificando o conceito de espaço e abrangendo interesses de outras ordens.

O “amor bandido” ou a compulsão desenfreada pelo sexo serve como catarse dentro de quatro paredes. O tormento se configura como linguagem fundamental do século, onde o homem amedrontado se sustenta pela dominação (BAUMAN, 2008). Se ele não tem a visibilidade na esfera pública de que tanto necessita, é no campo da sexualidade que busca se afirmar e na relação assimétrica de poder, colidem:

Graham: Mom, I can't talk to you right now, OK? I'm having sex with a **white** woman.

[*desliga e Ria sai da cama*]

Graham: OK, where were we?

Ria: I was white, and you were about to jerk off in the shower.

Graham: Oh, shit. Come on. I would have said you were Mexican, but I don't think it would have pissed her off as much.

Ria: **Why do you keep everybody a certain distance, huh? What, you start to feel something and panic?**
(...)

Ria: You want a lesson? I'll give you a lesson. How 'bout a geography lesson? My father's from Puerto Rico. My mother's from El Salvador. Neither one of those is Mexico.

Graham: Ah. Well then I guess the big mystery is, **who** gathered all those *remarkably different cultures* together and taught them all how to park their cars on their lawns? (grifo nosso)

Há violência na pornografia, definida aqui pelo desejo de posse de uma branca, como forma de transgressão. Ria não olha para Graham como membro de uma classe minoritária em direitos de igualdade pelo fato de ele ser negro, mas ele a tem como troféu daquilo que seus antepassados não poderiam possuir. O diálogo repercute em ondas a discriminação racial contra os latinos, contra o gênero feminino - objeto de cobiça masculina, afora o

desconhecimento geográfico que reconhece como autêntico o expansionismo norte-americano e a preeminência de sua cultura. Ria não admite ser chamada nem de branca, - conotação de superioridade em uma cultura racista, nem de mexicana, já que não o é.

A relação amorosa não se sustenta e a sexual equipara-se ao consumo instantâneo de um bem e é tão solúvel quanto este. Ela se dá por intermédio de compromissos fugazes e circunstanciais. A representação da violência aciona dispositivos operados no âmbito das “contemporâneas máquinas de fabricação de bens simbólicos”.⁶³

A violência, que é silenciada no dia-a-dia, ganha visibilidade na trama. Porém, a violência não é privilégio das classes marginalizadas. O mundo à margem aparece de outras formas, com perversões e normalidades. O filme revela, contundentemente e de igual maneira, o signo do medo na sociedade afluyente ou marginal. As falas das personagens produzem efeitos discursivos que denotam a sensação de paranóia, nas quais o medo estaria para a causa, ao passo que o ódio à alteridade e a violência legitimada ou gratuita para as conseqüências. A cultura da violência alinha-se à cultura do medo e do medo da violência, mais especificamente.

3.3 Narrativas de preconceito: nas entrelinhas, o Medo.

*Permitam-me afirmar minha crença inabalável de que
a única coisa que devemos temer é o próprio medo.*

Franklin Delano Roosevelt

Discurso de posse, 1933.

O medo é inerente ao homem, sendo um princípio da nossa constituição e preservação; a sensação inata e ancestral que nos alerta sobre os perigos da vida, desencadeando paralisia de movimentos ou a disposição para o enfrentamento e os ataques.

⁶³ ANTELO, Marcela. “Mondo Cane. Notas sobre a violência no cinema, 2003,p.215

Paralelamente aos medos sólidos de preservação da vida humana, existem os difusos, fluidos: medo político do poder, do futuro, das mudanças climáticas, da morte, da ciência, do desemprego, das doenças, da violência, do “Outro”, da palavra do “Outro”. O espectro do medo fora resignificado em nossa cultura, alçando dimensões exorbitantes que mais parecem destruir o sujeito social do que preservá-lo de algo terrível. O cenário descortina um panorama de coordenadas irracionais: por que estamos sempre dentro de *shopping centers*, condomínios fechados, com medo da violência das grandes cidades, da fúria da natureza, do terrorismo?

Barry Glassner (1991) afirma que a “cultura do medo” faz com que tenhamos as coisas erradas. Para ele, abordam-se tendências como fúria no trânsito, ao invés de irmos ao cerne de questões mais relevantes como a desigualdade social, a precariedade dos sistemas de saúde e educação porque o medo dá lucro:

Um dos paradoxos é que os problemas sérios continuam amplamente ignorados, ainda que causem exatamente os perigos mais abominados pela população. A pobreza, por exemplo, correlaciona-se com molestamento de crianças, crimes e consumo de drogas. A desigualdade de renda também se associa com resultados diversos para a sociedade como um todo. Quanto maior a diferença entre ricos e pobres em uma sociedade, maiores são os índices de mortalidade provocados por doenças cardíacas, câncer e homicídio.⁶⁴

Somos educados para ter medo, medo de ter, de não ter, do desejo, da falta dele. Parece-nos que qualquer caminho desembocará em alguma espécie de frustração. O panorama estadunidense concede o benefício da dúvida aos paranóicos e acossados pelo medo de que se vive uma epidemia de homicídios, seqüestros e banditismo; há de se deter sobre as conseqüências insólitas desse temor, pois continuamos a investir nossos medos nos alvos mais improváveis, a dissimular o que efetivamente nos inquieta.

⁶⁴ GLASSNER, Barry. *Cultura do Medo*; tradução de Laura Knapp – São Paulo, Martins Fontes, 1991.

Assim sendo, ao falarmos de medo urbano, acabamos nos referindo a outro tipo de medo, o da violência, seja ela criminal ou interpessoal, motivada por qualquer tipo de conflito ou desentendimento entre desconhecidos. No entanto, esse tipo de medo está estritamente atrelado ao poder de sedução de uma outra lógica, amplamente utilizada como recurso pelo governo e mídia que proclamam o risco supremo; sua intencionalidade deixa assente um profundo impacto sobre a vida social, cultural, econômica e política de um país.

A presença do medo da violência, dentro de uma sociedade reduz a disposição das pessoas para ações coletivas, aumentando a desconfiança entre elas, inibindo o exercício do diálogo e, portanto, a identificação de quais problemas têm de ser compartilhados.

Bauman (2008) ordena o medo em três categorias: 1- os que ameaçam o corpo e as propriedades; 2- os que ameaçam a ordem social e a confiabilidade nela, da qual depende a segurança do sustento, o emprego etc.; 3- os perigos que ameaçam o lugar da pessoa no mundo – a posição na hierarquia social, a identidade (de gênero, classe, étnica, religiosa) e a exclusão social. Conforme o estudo do filósofo, o “medo derivado” é desacoplado dos perigos que o causam. Não podendo dominar o mundo cada vez mais exigente. O homem moderno vive em ansiedade, com medo da exclusão, do desconhecido, da escassez, de perder o emprego, o parceiro, tornando-se vulnerável. A distinção dos medos oriundos de traumas concretos dos infundados e efêmeros fez com que Bauman (2008) concebesse o termo “medo líquido”. Invisível, ele existe, posto que se prolifera velozmente. No mundo *líquido*, os medos tomam volume quando experimentamos a morte, o medo primal de todos os outros, em três esferas:

- 1 A morte de primeiro grau
- 2 A experiência de segundo grau ou o fim do compartilhamento de um mundo eu - você produzido pelo falecimento de um companheiro;
- 3 O corte de um vínculo inter-humano pelo término de um relacionamento que porta o selo do fim.⁶⁵

⁶⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*; tradução, Carlos Alberto Medeiros – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008, p. 51.

O detetive Graham é mestre na elaboração desse tipo de sentimento motivado pelo medo. Ele mantém apenas vínculos provisórios, haja vista a fragilidade de seu relacionamento com Ria, sem perspectiva de durabilidade, como mencionado anteriormente e o distanciamento de sua família à margem da sociedade: o irmão Peter assalta, a mãe se droga. O choque fulminante vem-lhe ao encontro quando sua mãe o acusa de ter sido o responsável pela morte do irmão, ainda que indiretamente. A possibilidade de reconciliação entre eles é reduzida pelo calor do enfrentamento.

Proporcionalmente, vemos a personagem Rick Cabot indiferente às aflições de sua esposa, Jean. O promotor titubeia ao falar de Ann, sua secretária e provável amante que se sujeita aos encontros casuais. Ambos estão cientes de que o novo laço será cortado cada vez que a esposa telefonar. O alinhamento dos olhares no esquema clássico campo/contracampo tem o poder de comunicação que faculta cumplicidade entre os dois. Essa estrutura é construída com base nos ritmos de alternância, fazendo intercambiar tantos os espaços *in* e *off* como os personagens e suas reações faciais e corporais, típicas de interações humanas (BORDWELL, 2008, 65). Planos médios, *close-ups*, escala de planos e iluminação fazem a linha do olhar absolutamente evidente; os atores se olham fixamente (muito mais do que as pessoas na vida cotidiana) exprimindo o sentimento de “acordo” tácito. No caso de Graham e Ria, o olhar é breve porque prenuncia a frieza na relação. Abaixo, a foto da cena de Rick falando ao telefone com sua esposa, Jean - o que resultará no olhar abnegado de sua secretária-, seguida da cena em que Graham, passa por Ria sem lhe dirigir a palavra, no hospital.

Rick só se dá conta de sua vida vivida na superficialidade quando vê seu reflexo na janela da porta. Essa técnica de uso de imagens superpostas para que não apareça a câmera (BURCH, 1992) projeta o *eu real* e o *refletido* como metáfora de um sujeito cindido que se depara com as fechaduras novas de sua casa, com o novo, com suas máscaras. O olho que olha para o espelho capta o todo de uma narrativa ignorada e atribui às formas uma importância plástica igual (METZ, 1971, p. 55).

Para Bauman (2008), a morte de terceiro grau acontece à medida que os vínculos da era líquido-moderna se tornam claramente tênues, a vida vira um ensaio diário da morte, uma característica comum do cotidiano. Despida assim, de seu mistério, familiarizada e domesticada,, a fera selvagem se transforma num animalzinho de estimação.

A morte não é contemplada como uma passagem do transitório ao eterno ou o portal para a imortalidade. Estimulada pela ruptura de vínculos humanos é causada por uma ação premeditada; espelha o assassinato metafórico. O que é saudado por um dos lados como um ato de libertação, é tido, pelo outro, como rejeição. A vida líquido-moderna é saturada de mortes metafóricas, vigilância constante e medo da exclusão. Mais otimista, Pondé (2009) relê o medo como a paixão que comanda a vida individual e política, a experiência do gozo de estar vivo. Nunca deixaremos de senti-lo, de enfrentá-lo em inúmeras circunstâncias deflagradas pela vida. Refutá-lo seria o mesmo

que tentar sedar a consciência; só os desprovidos de juízo não têm medo. Seu caráter inexorável corrobora para o aprendizado em se lidar com ele. A verdadeira coragem existe ao lado do medo⁶⁶.

Doravante, o medo que abordaremos expõe universos de violência (o tráfico de seres humanos, mão -de- obra barata, drogas, indiferença à vida) e pontua a (in) visibilidade do ser.

3.4 A (in) visibilidade imagética do outro

An enemy is someone whose story you have not heard

Rodney King

O que nos interessa neste subcapítulo transcende o entendimento sobre a incapacidade dos governos e da sociedade, em geral, em enfrentar a violência urbana, divulgada excessivamente pelos meios de comunicação, ou a violência multifacetada e sua representação imagética; abarca o sentimento de **temor** causado pelos conflitos oriundos das desigualdades sociais, investigando, sobretudo, os propósitos que sustentam pavores de natureza impalpável, sua funcionalidade no mundo contemporâneo:

“... não é verdade que haja grandes crescimentos nas taxas de crime. O que eu particularmente descobri e o que me interessa é que o nível do medo do crime em uma população não se assemelha às reais taxas de crime⁶⁷”.

A violência pauta também o modo pelo qual alguns segmentos públicos ganham notoriedade, existência social. Em outras palavras, **é pela violência** que as personagens são encaradas, humanizadas, exorcizadas, redimidas.

Muitos indivíduos sentem-se coagidos a fazer o bem por medo do mal. Se, outrora, a razão abordava o mal como fruto do pecado e a punição como contrição para expiá-lo, hoje, rompeu-se o vínculo que os unia, transformando a aleatoriedade em regularidade (BAUMAN, 2008):

⁶⁶ *Café Filosófico* com Luiz Felipe Pondé. TV Cultura, 12 de julho de 2009.

⁶⁷ GLASSNER, 1991.

Ela só se dirige às classes superiores através das forças de manutenção da ordem que são o lugar limite sobre o qual se fixa a cólera do pobre contra os poderosos.⁶⁸

A idéia que o outro tem de si mesmo subjaz à idéia de domínio do outro. Mesmo que não queiram, as vítimas da estereotipia não conseguem se mostrar de outra forma que não a esperada pelo colonizador.

3.4.1 O negro, o latino, o árabe, o asiático... : processo de estereotipia, apropriação e negação.

Cultures are like linguistic prisons with no escape

Rorty

É pela figuração do negro que *Crash* cria empatia com o espectador, naquilo a que se propõe articular imagetivamente: a potencialização das relações ficcionais, buscando dar conta, na chave dramática da ação violenta e de revelações transcendentais, dos lugares de enunciação de cada personagem e da reflexão cúmplice com os espectadores, nos jogos de identificação. É, por meio dos *african-americans*, que o filme traça do começo ao fim, a trajetória dos “**Outsiders**”.

Quais os procedimentos adotados por Haggis para a conceituação do “outro”, de sua alteridade? Seguramente, o diretor vale-se das posições do sujeito, mas principalmente da estereotipia que assinala a tipologia física, os maneirismos gestuais, os jargões e assim por diante: Graham tem um comportamento com sua mãe, completamente oposto à maneira pela qual age com Ria; é aparentemente negligente com o irmão (na visão da mãe), mas se deixa corromper justamente para salvá-lo. A autoridade dele como detetive é ora respeitada, ora colocada em cheque pelo ambicioso promotor, Rick Cabot, o qual tenta distorcer o resultado da investigação do assassinato de um detetive negro, morto a tiros por outro policial (branco). O negro era corrupto,

⁶⁸ Farge,, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Col.”Archives”, Paris, Gallimard,1979, p.124-125. in MICHAUD, 2001, p. 13.

tinha ligações com traficantes de droga, mas isso reforçaria a oposição entre raças que Cabot almejava ocultar, mesmo tendo sido assaltado por dois homens afro-descendentes no dia anterior. Na verdade, Rick precisa persuadir a comunidade, da qual arrecada mais votos, reorganizando os fatos e lhe concedendo um herói da mesma cor de pele. Para tanto, mobiliza uma cenografia “maquiada” por ele e seus aliados, quanto aos eventos da noite anterior.

Voltemos para a estrutura fílmica para discorrer sobre a percepção e a construção de significados realizados em projeção - muito mais frutos de regras intelectuais do que a reprodução ingênua de estruturas. A câmera, nada mais seria do que um sistema de registro tão artificial como qualquer outro, não fossem as edições de imagem, som, trilha sonora e textos, cuidadosamente estudados, afora o comprometimento ideológico dos realizadores da indústria cinematográfica. E mesmo que desconsiderássemos o fato arbitrário durante o processo de feitura e exibição do filme, ele sempre capturaria o real, mais ou menos fiel, mas sempre real, para a esmagadora maioria do público (METZ, 1971).

Todavia, *Crash* não parece valer-se de arbitrariedade, ao passo que Haggis não se exime de tocar nas feridas, posto que expressa uma linguagem sintetizadora de conceitos ocidentais - que categorizou o branco como civilizado e se baseou em um duplo critério de hierarquização. De um lado, um critério econômico, de desvalorização da atividade manual em favor da industrial e comercial; de outro, um critério moral, de bons hábitos e de boas maneiras em prejuízo do modo de ser rústico. Desta forma, o espectador consegue compreender por que Cameron é humilhado pelo policial branco, mesmo tendo adquirido notoriedade: a lembrança de seus antepassados nas plantações escravagistas persistirá pelo tempo que alguns processos de formação de identidades estejam atrelados a fatores históricos e culturais de um passado que não revisa suas narrativas.

Desnecessário dizer que o negro americano anseia, desde a época da escravidão, pela igualdade de direitos, refutando qualquer referência histórica que o colocara em um patamar inferior, por meio de estigmas diversos como o

do transgressor, de natureza diferente, valores divergentes etc. Os afroamericanos ainda enfrentam as sequelas da segregação racial, desde as leis *Jim Crow*⁶⁹.

Do lado de fora das casas muradas e protegidas estão Anthony e Peter, representantes do núcleo negro e pobre do filme. As personagens de pele escura trazem à tona questões como a posse de arma, racismo, desigualdade social e econômica, utilização de drogas, interceptação de veículos roubados, perseguição e desconfiança. Peter é o assaltante carismático que provoca risos no telespectador ao apresentar traços contraditórios aos esperados de um assaltante negro e pobre. Afinal, Peter diz gostar de componentes da cultura dominante, tais como *hockey*, música *country* americana e patinação no gelo em pleno bairro luxuoso de *Brentwood*. Após o término de cada roubo, sua personagem apegase à fé, colocando um santinho no painel do carro roubado, para lhe proteger. Cheio de trejeitos, mais humano, menos politizado e, por vezes, debochado, Peter busca sincretizar a cultura religiosa, musical e esportiva dos brancos com a sua e, por isso, é desacreditado pela “sua” gente e pelos demais. Isto ocorre porque o processo de construção de uma identidade discursiva não é algo unívoco, transparente, homogêneo, pois ao mesmo tempo em que certos sentidos são mobilizados, outros são ocultados.

Por sua vez, Anthony carrega elementos mais prolixos na composição de uma personagem que representa não só o afroamericano injustiçado socialmente, mas alguém que se pretende crítico, embora não imprima o papel de nenhum líder com algum sonho de liberdade...⁷⁰:

Anthony: Look around! You couldn't find a whiter, safer or better lit part of this city. But this white woman sees two black guys, who look like UCLA students, strolling down the sidewalk and her reaction is **blind fear**. I mean, look at us! Are we dressed like gangbangers? Do

⁶⁹ Leis locais e estaduais em vigor entre 1876 e 1967 no sul dos EUA. Pregavam a segregação racial, sobretudo de negros, em todos os locais públicos. In WILLIS, Susan, 2008 p.113.

⁷⁰ Referência feita a Martin Luther King e à sua frase “*I have a dream*”, no discurso proferido em Washington, DC, em 1963.

we look threatening? No. Fact, if anybody should be scared, it's us: the only two black faces surrounded by a sea of over-caffeinated white people, patrolled by the trigger happy LAPD. So, why aren't we scared?

Peter: Because we have guns?

Anthony: You could be right.

Na contramão, Anthony apropria-se do estereótipo que lhe foi atribuído e assalta, sem nenhuma crise de consciência moral, os brancos endinheirados de *Brentwood*, já que sua única convenção ética implica não cometer crime contra irmão (pessoa da mesma cor). Anthony discursa sobre quão vil é o negro que assalta negro:

Anthony: That nigger will steal teeth from a cripple, man.

Peter: You callin' him a thief? And we do what?

Anthony: The man steals from black people.

Only reason black people steal from their own
is 'cause they terrified of white people.

Peter: Oh, man, please.

A personagem imbuí-se de fazer a ponte contextual com a condição de meninos negros e pobres e o restante da existência histórica e social dos negros nos EUA: a classe dos excluídos, o mundo da ausência de possibilidades e liberdade de escolha. A sua violência da discriminação, exclusão, exploração, de opressão, de destruição dos sentidos e dos valores da vida não vai incomodar a sociedade existente, organizada, burguesa, branca até que se transforme em violência do crime. Sua invisibilidade social converte-se em visibilidade, mediante a violência positivada, ainda que por valores invertidos, pelo heroísmo do sujeito poderoso, armado, viril e pelo reflexo do que a elite espera dele. Anthony endossa os valores capitalistas ao se projetar como excluído do *American Way of Life*. Sua marca aparentemente distintiva reitera seu ódio, medo e afirmação da ideologia dos brancos prósperos e letrados.

Em outro discurso, de naipe “engajado” sobre o *hip hop*, desde suas origens nos anos 60 até sua estruturação nos anos 80 e posterior declínio -

Anthony lança luz sobre o sistema vigente. Barreiras de exclusão e discriminação impediram a inserção dos negros na cultura dominante, o que os levou a expressar seus valores e o desejo de sobrevivência através da música, por exemplo. E assim, seguindo a trajetória do *jazz*, *blues*, *soul*, *rock*, *break*, *rap*, o *hip hop* se consolidou como uma forma de expressão que aumenta a coesão interna do grupo, a solidariedade cultural e a tomada de consciência. O *hip hop* corroborou, em certo grau, para a temática e preocupações com a opressão, propondo reflexão e resistência contra a desigualdade social. O estilo nada mais era do que um movimento da contra cultura, um apelo político ao testemunhar a discriminação, a violência simbólica dos estereótipos que são imputados à minoria, sob rasura; um *ethos* que envolve roupas, um jeito de falar e andar, uma atitude política e com frequência uma postura filosófica de desafiar criticamente visões e valores estabelecidos (DARBY, 2006). Anthony corporifica a voz da testemunha que estabelece a ligação entre o “eu” do presente e o “eu” de sua raça, em diálogos de sobrevivência (BRUNER, 1997). O *hip hop* faz Anthony reconstituir sua história e (re) descobrir o passado simbólico como uma tentativa de voltar às raízes, curar feridas, desmistificar identidades e exaltar heróis...

Todavia, na cena a seguir, ele critica o parceiro “curtindo” *hip hop*, atualmente, travestido em música do opressor, indicando que a proposta inicial do gênero havia sido deglutida insipidamente pelo poder político, através da indústria radiofônica, no intento orquestrado de uniformizar e ou minimizar a cultura de contestação desta linha artística. Generalizado por líderes, cuja reputação se calca em atividades ilícitas, os *rappers* de hoje lembrariam mais os *gangsters* de outrora – assim como Anthony, no paradoxo de sua crítica.

Anthony: It's just black people **demeaning** other black people, using that word over and over. You ever hear white people callin' each other "honky" all the time? "Hey, honky, how's work?" "Not bad, cracker, we're diversifying!"
(...)

Back in the sixties we had smart, articulate black men. Huey Newton, Bobby Seale, Eldridge Cleaver, Fred Hampton; these brothers were speaking out and people were listening.

The FBI said: "Oh, we can't have that." "I know! Let's give the **niggers** this music by a bunch of mumbling idiots and they'll all copy it and sooner or later no one will be able to understand a fuckin' word they say! End of problem!"⁷¹

Composto por um conjunto de dados, tais como DJs, MCs, responsáveis pela rima, a dança do *hip hop* evoluiu do *Break* - o grafite da representação cênica - no intuito de abraçar temas polêmicos presentes no universo da periferia: o acesso fácil às drogas e às armas, em um linguajar informal, recheado de palavrões e indignação contra a vivência de pobreza e violência aos quais foram relegados.

Na postura do anti-herói que rouba, ao mesmo tempo em que negocia com o aparato, salvando imigrantes ilegais vietnamitas, realidade e ficção se misturam. Anthony é interpretado pelo ator e *superstar* do *hip hop* americano, Ludacris, o que lhe confere, a princípio, credibilidade na eloquência de alguém de dentro do sistema e com conhecimento de causa. Em contrapartida, sua música esvazia o protesto de sua personagem, a partir do momento que suas letras sustentam o *establishment* em três esferas: na atitude descomprometida e oposta de seus antecessores do gênero *hip hop*; quando se rende ao universo da mercadoria pela fama e dinheiro e, finalmente, quando impregna e reproduz o preconceito do qual também é vítima, nas letras compostas para uma cultura de massas, feita de clichês que definem mulheres negras e brancas como vulgares e interesseiras. (Vide anexo V-1). Por certo, alguns eruditos do *Hip Hop* realmente endossam idéias e valores hedonistas, materialistas, sádicos e misógenos propagados pela maioria dos artistas do gênero, pós direitos civis⁷¹.

Ludacris é também reconhecido como filantrópico pelos artistas do ramo – o que indica certa preocupação com o mundo ao seu redor. Seu discurso

⁷¹ DARBY, Derrick & SHELBY, Tommie. *Hip Hop e a Filosofia*, Madras, 2006.

poderia ser visto sob a lente de alguém que usa a força comercial somente como mecanismo de sobrevivência no universo do capital e da Indústria cultural, contraposto ao da ficção que tem em sua personagem a possibilidade de exaltar a postura dos adeptos, em detrimento da falta de posicionamento dos cantores atuais:

“These brothers were speaking out. People were listening. And the FBI said “We can’t have that”.

Provavelmente o cantor vê no papel fílmico de sua personagem o caminho para o ativismo que lhe falta na produção fonográfica, fruto do sistema econômico, baseada em relações de produção e consumo e muitas vezes considerada acrítica. Não deve ser surpresa o fato de que jovens negros têm diferentes visões dentro dos Estados Unidos (...) e eles podem ganhar mais dinheiro em poucos anos do que muitas famílias conseguiram desde que chegamos à América (DARBY, 2006).

O conhecimento especializado que faz de Ludacris uma voz “de dentro”, um interlocutor cidadão do sistema projetado na película se estende a todos os atores, moradores de *Los Angeles*, na vida real, o que lhes garantiria uma apropriação dos mecanismos de produção do filme. A experiência autêntica dos atores que moram na cidade legítima, até certo ponto, o relato sobre ela. Mas não devemos nos iludir quanto ao mecanismo de fidelidade da representação. Esta provavelmente espelha relações desiguais de poder (do diretor, roteirista) e distorcidas - realizadores e representados, “situando o imaginário no contexto de fenômenos contemporâneos”.⁷²

Vimos que, mesmo se submetendo aos incessantes remodelamentos para que seja aceito, o negro de *Crash* tem ciência de que joga um jogo de cartas marcadas. O tenente da *LAPD* ignora o racismo escrachado em seu departamento; o detetive Graham não resiste à corrupção do poder paralelo da elite branca e acaba cedendo ao sistema do mais forte, omitindo o que sabe sobre o colega de profissão e sua conduta ilícita em troca da liberdade do

⁷² HAMBURGER, Esther. “Políticas da Representação: Ficção e Documentário em *Ônibus 174*” in MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, página 215.

irmão; Cameron, da mesma forma, resolve abraçar prontamente o sistema e se desculpa com a autoridade policial que molesta sua esposa. A passividade forjada gera uma paz artificial, que sufoca a necessidade vital de expressão, reprimindo afetos e tensões e que explodem na atitude desvairada que ele tem, horas depois, ao enfrentar os assaltantes e policiais em outra ocorrência infortunada.

Cameron: Say it again, huh!
Call me a **nigger** again!

A objeção moral quanto ao uso lingüístico do adjetivo pejorativo “nigger” faz com que Cameron chegue ao limite e desencadeie um acesso de fúria como resposta a todo preconceito e pressão que vinha sofrendo. O termo carrega conotações racistas, pejorativas que remontam às ofensas históricas de perseguição, como por exemplo, as da *KKK*, ao queimarem cruzes na frente de casas de famílias negras com dizeres: “Pretos (niggers) não são bem-vindos aqui”. Obviamente que a palavra, sendo proferida por um outro negro, não deveria causar tanto impacto. No entanto, ainda que a intenção de Anthony não tenha sido absolutamente a de ofender Cam, o cuidado seria imperativo considerando-se pessoas, histórias, contexto e circunstância.⁷³

As figuras clássicas do medo se contrapõem à idéia e percepção do terror. Cameron parece decantar o sentimento de medo como um desafio de

⁷³ In DARBY, Dereck et al. “Vadias e pretos de Chapelle” in *Hip Hop e a Filosofia*, MADRAS, 2006, página 154.

enfrentamento às humilhações que sofrera e que o encadeamento dos fatos provê. A apresentação visível e ameaçadora dos policiais o leva a atitudes descabíveis de desacato à autoridade. Hansen procura reparar o erro da noite anterior; Cameron enfatiza que não precisa de sua complacência:

Cameron: You fucking want me?

Here I am, you pig fuck!

(...)

Hansen: I know this man! I know this man!

- Get back.

He's a friend of mine, okay? He's a fucking friend! This man is not armed!

Cameron: I'm not sittin' on no curb, I'm not puttin' my hands on my head for nobody.

Hansen: I'm trying to help you.

Cameron: I didn't ask for your help, did I?

O *close-up* foca a face de Cameron e o policial Hansen de costas, mostrando mais que o enfrentamento de polícia e suspeito; é também o enfrentamento de raças. A música tem aí uma presença apenas sonora, mas que se revela indispensável (BURCH, 1992) para medir o ritmo das imagens.

Cameron não perde a chance de desonrar Anthony pelo que faz e gera:

Cameron: [para Anthony] Look at me. You embarrass me. You embarrass yourself.

Por sua vez, os assaltantes Anthony e Peter se apropriam do estigma que lhes é dado pela condição do preconceito intrínseco e executam crimes, dado que confirma a estereotipia de periculosidade, ao mesmo tempo em que só se tornam visíveis na calada da noite.

Foto de Peter na cena em que ele aceita a carona do policial branco Hansen. O figurino do gorro circunscreve sua invisibilidade social e seu modo de ganhar voz e forma, ainda que fantasmagórica, pela transgressão, tornando-o emblema de qualquer negro que se vê encurralado e forçado a sobreviver desta maneira.

Não obstante a estratégia que adota, o negro do filme terá de aceitar o lugar que lhe é outorgado pela sociedade. E ainda que haja um momento de revelação para todas as personagens que se confrontam umas com as outras, balanceando perdas e ganhos, além da mudança de perspectivas, somente Peter (negro e pobre), de todos os conflitos engendrados entre as personagens do filme, é punido com um tiro que o extermina, justamente por Hansen que se proclamava anti-racista, mas que coopta para o fortalecimento do regime; afinal, Hansen ignora os preâmbulos de sua mente, as forças e fraquezas de seu inconsciente. Nesse sentido, a personagem desvela sua arrogância, isto é, mostra-se exageradamente confiante sobre quem pensa ser/crer/ver. Porém, a mente é mais complexa e menos aberta à percepção consciente do que podemos perceber. Darby (2006) endossa que devemos ver, com clareza, e

apagar a dúvida e o medo de nossa mente para apreciar o modo como percebemos com ela.

Recurso vastamente explorado em *Crash*, a utilização de várias câmeras nos fornecerá subsídios para compreender o relacionamento dos planos e, por conseguinte, das sequências. Na cena em que o policial branco e racista que havia molestado a mulher negra anteriormente e que, agora, vê-se em uma situação de emergência, pois precisa salvá-la de um terrível acidente de carro, a tecnologia cria uma relação de percepção inovadora com o telespectador, através do abuso de planificação: geral, do conjunto, do close-up, além dos movimentos de câmera de dentro e de fora do carro, da visão que constrói o ponto de vista das personagens envolvidas no momento (câmera de mão) e da visão panorâmica do contexto (*travelling*, quando o percurso do vazamento de combustível é focado). O movimento das câmeras gera tensão, ante a possibilidade de explosão do carro, bem como salienta a aflição das personagens e a empatia que a mulher, outrora ofendida pelo policial, desenvolve por ele, devido à sua conduta moral de autoridade imbuída de seu dever, em um outro contexto. No plano médio, o enquadramento da cena aponta para o desfecho bem-sucedido, onde os dois sobrevivem.

A construção de significado se completa na cena acima, após o agenciamento dos fragmentos, na categoria de montagem que leva planos mais curtos ao plano mais longo final, quando o espectador pode, enfim, relaxar pela obtenção da harmonia, ao som da trilha sonora reconciliadora

Sense of Touch, elaborada por Mark Isham, em idioma gaulês (Vide anexo V - 2).

O abraço entre os dois funciona como metáfora que elabora, não somente a associação estética entre vítima e algoz em posição de igualdade e intimidade, provocadas pela situação que os interliga diante do medo da morte, mas a metáfora construída sutilmente no significado que aponta para a união entre todos os segmentos sociais e a aceitação da alteridade, *a priori*. Os ruídos funcionais e a música suscitam outras ligações; o acaso não gera artificialismo porque o universo de contingências habilita o espectador a estabelecer vínculos com a própria vida e as licenças poéticas do filme (BURCH, 1992, p.132).

No trecho a seguir, Ryan é filmado em primeiríssimo plano, em função da ênfase em sua expressão atônita; a imagem fixa ou congelada prepara o espectador para a composição da personagem na profundidade do olhar. Aumont (2007) explana esta técnica: a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro e parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário, contida dentro do quadro que chamamos de *campo*.

O olhar mais atento de Ryan revela seu desejo de redenção, ao contrário de Chris, que ainda não tem tempo de elaborar sua raiva e o olha com indignação por ter sido molestada, anteriormente. O acidente foi uma consequência indireta do abalo emocional de Christine perante a forma como Cameron lidou com a situação de abuso.

A parada cênica (*freeze*) e o *close-up* que acentua o rosto de Ryan correspondem à parada que o policial, no seu abatimento moral, precisa para digerir o acontecimento.

O reconhecimento e respeito à alteridade não acontecem no mesmo nível, uma vez que a estória alheia nunca é a minha estória. Mesmo que haja similaridades, ainda não nos reconhecemos no outro e, muito menos, no coletivo nós.

Na esfera pública, as personagens são expostas ao lidar com o outro e não são as mesmas depois deste enfrentamento. Contudo, nem toda experiência compartilhada é portadora do mesmo poder de revelação, esclarecimento e ensinamento. Fica difícil, às vezes, ver-se e criar uma narrativa de si mesmo em situações onde são postas em prova questões de honra.

Ryan reconsidera seu perfil racista, machista e caráter abusivo, até porque experimenta o sentimento de impotência, no momento que a solicitação de uma segunda consulta médica lhe é indeferida pelo plano de saúde e ao presenciar a impotência física e, sobretudo, masculina do pai que está doente. Se, por um lado, sentiu-se superior como homem e autoridade policial, por outro, ensaiou a experiência da inércia e da suscetibilidade humana, inerente ao homem, independente de gênero, classe social ou distintivo. Como na cultura ocidental o amor permite alcançar o perdão divino (OROZ, 1999), Ryan já pode ser redimido pelo seu sacrifício altruísta. Na cena seguinte, ele vai se reconciliar com o pai, abraçando-o. Ambos estão fragilizados pela dor e humanizados pelo laço que os une; ambos vestem jeans e camisa branca – técnica que parece espelhar o que Ryan será no futuro.

Fora da zona de conforto, a personagem de Sandra Bullock, Jean Cabot, treme quando avista os garotos negros, os quais geralmente habitam a periferia, longe dos centros urbanos e de suas facilidades. Os estereótipos que Jean sustenta legitimam o racismo. Importante lembrar que Jean vive em um

país em que há poucas décadas a segregação racial era regulamentada por lei⁷⁴.

Eles, por sua vez, reconhecem a prática velada de racismo e satirizam:

Anthony: ... her reaction is **blind fear**.

Jean, desconfortável e submissa, vê-se acuada, desprotegida, após ter sido roubada, ameaçada de morte e jogada ao chão. A violência física e psíquica que sofre repercute nas demais tarefas diárias que desempenha. No entanto, Jean age na esfera da paranóia. Em consonância com o ensaio de Susan Willis (2008), a imprensa desova outra versão da feminilidade em perigo, a *security mom*⁷⁵. A despeito do evidente conforto em suas vidas (filhos bem vestidos, bairros agradáveis, carros e boas escolas), ainda professam o profundo temor em relação à sua segurança, são predominantemente retratadas como defensoras de George Bush⁷⁶, onde a decisão de empreender a guerra é interpretada como resgate.

Jean se comporta de maneira vulnerável, metáfora de uma América inocente e vitimada. A elite branca não se responsabiliza pela desigualdade social, assim como os EUA não se assumem como uma nação beligerante ou fomentadora da guerra. Jean, de princípios assentados no neoliberalismo não se abstém do preconceito que faz inúmeras famílias desconfiar de todos os colegas dos seus filhos, mesmo os de famílias conhecidas - pois, nunca se sabe quem é que está com o nosso filho, quem se revelará um pequeno delinqüente. Indagações e medos imaginários, tendo em vista a construção da mídia sobre a fragmentação social e a exposição a um mundo maldoso e sem lei, povoam a cabeça dos pais que não sabem se o filho pode se envolver com brigas ou se vai ser objeto de chantagem, vítima de estupro, assaltos, intimidações por outros jovens "de rua" ou por gangues compostas por marginais ligados ao tráfico de drogas (BAUMAN, 2008).

⁷⁴ Cf. Ku Klux Klan: Passado e presente do Terror, ano II, nº. 18.

⁷⁵ Termo recente na língua inglesa se refere às mães norte-americanas extremamente preocupadas com questões ligadas à segurança e ao terrorismo (N.T.) in WILLIS, Susan, p.119.

⁷⁶ Ibidem, página 119.

Oprimida pela presença de qualquer pessoa que considera estranha, Jean traduz/ reproduz seu preconceito contra o chaveiro mexicano que vai trocar as fechaduras de sua casa; acaba operando na chave dos arquétipos, representações de valores socialmente aceitos. Ela se debate com o racismo que percebe em si e com o discurso do não “politicamente correto” na discussão com o marido:

Jean: I want the locks changed again in the morning.

Rick: You what? Look, why don't you just go lie down, huh?

Have you checked on James?

Jean: **Well of course I've checked on James. I've checked on him every five minutes since we've been home.** Do not patronize me. I want the locks changed again in the morning.

(...)

Jean: I would like the locks changed again in the morning. And you know what, you might mention that next time we'd appreciate it if they didn't send **a gang member...**

Rick: A gang member?

Jean: Yes, yes.

Rick: What do you mean? That kid in there?

Jean: **Yes. The guy in there with the shaved head, the pants around his ass, the prison tattoos.**

Rick: Those are not prison tattoos.

Jean: [*Interrompendo*] Oh really? And he's not gonna go sell our key to one of his gang banger friends the moment he is out our door?

Rick: You've had a really tough night. I think it would be best if you just went upstairs right now and...

Jean: [*Interrompendo*] And what? Wait for them to break in?

Jean: [*Yelling*] I just had a gun pointed in my face!

Rick: [*Agitated*] You lower you voice!

Jean: [*Yelling*] **... and it was my fault because I knew it was gonna happen. But if a white person sees two black men walking towards her and she**

**turns and walks in the other direction,
she's a racist, right?**

[*Furiosa*]

Jean: Well I **got scared** and I didn't say anything and ten seconds later I had a

[*pressionando com o dedo o peito de Rick*]

Jean: gun in my face. Now I am telling you, your **amigo**⁷⁷ in there is gonna sell our key to one of his homies and this time it'd be really fucking great if you acted like you actually gave a shit!

Se o sentimento de **medo** era conhecido como uma resposta emocional às ameaças e perigos, uma reação natural - denota atualmente uma sensação de impotência absoluta. O medo pelo medo extrapola a esfera da simples precaução e atinge a dimensão característica de qualquer doença psíquica e, posteriormente, somatizada. Ele se difunde na sociedade e é gravado no inconsciente dos indivíduos, enquanto os silenciados o sentem como irremediável e os demais cidadãos o sentem como irrefreável, justificando-o.

O que se esconde por trás daquele sentimento vago e obstinado de algo terrível que poderia acontecer? Jean padece do medo da morte e o transfere para alvos imaginários, construções ideológicas que aprendeu sobre os outros. Tornou-se extremamente sensível a uma insegurança que nunca foi tão fraca.

As condições de vida e de sobrevivência transcendem a violência ligada a uma relação religiosa com a existência e a morte. Fanáticos fundamentalistas, a brutalidade urbana apregoada pela mídia, grupos organizados de celerados que exploram a mão-de-obra barata dos países desfavorecidos, a marginalização de grupos desenraizados pelas transformações agrárias, as catástrofes naturais, epidemias, negligência de medidas preventivas contra certas carências pelo poder público, violências sexuais, entre cônjuges, economia precária, custos astronômicos com saúde e educação, e uma indústria alimentícia que fabrica obesos – eis o universo que gravita na imaginação dos acossados. O que está claro é devidamente

⁷⁷ Grifo nosso para salientar o medo e o racismo de Jean em diálogos entonados com veemência.

negligenciado; o que está difuso é pavoroso, indistinto, sem motivos claros (BAUMAN, 2008); (GLASSNER, 1991).

O perigo real permite o enfrentamento; o medo aguça nossas incertezas, suscitando fuga ou agressividade. Porém, há o medo de outra constituição que deriva de uma percepção do mundo e orienta, condiciona o comportamento humano. Este tipo de medo funciona como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça e sobrevive como vulcão adormecido, mesmo que o terror já não exista mais. A pessoa se sente suscetível ao perigo, a qualquer instante:

Jean: I am angry all the time... and I don't know why.

Glassner (1991) teoriza este mecanismo. A promoção exagerada do medo é quando incidentes isolados de violência são tratados como tendências. O que acontece é que um evento assustador ocorre e se dá um foco bem além do que ele merecia ter. Então, políticos, mídia e outros grupos usam o incidente para seus próprios interesses, sugerindo que aquele incidente particular ou um número pequeno de incidentes indicam que existe uma tendência muito maior, a qual a população deveria temer, quando, na verdade, normalmente não há tendência alguma.

Jean personifica a cultura ocidental capitalista que decodifica mecanismos calculados para tornar a consciência da morte suportável. E, para tanto, vive uma mulher apavorada, com amigas fúteis. O medo da morte camufla-se na indefinição do amanhã - um ensaio diário de desaparecimento, sumiço, extinção.

O mais insuportável para Jean não é o sofrimento, sua ânsia em controlar tudo, porém, a falta de sentido para esse sofrimento, a razão que lhe supriria algum alento. A sociedade hedonista moderna não supõe o entendimento do sofrimento e a convivência com ele. A angústia torrencial que a devasta, suas inquietações em relação a seu lugar no mundo encontram alívio no consumismo como subterfúgio. Em nível inconsciente, Jean age como o sujeito moderno perambulando em um mundo onde a perspectiva de

catástrofe é particularmente difícil de evitar porque a civilização deve seu potencial mórbido às mesmas qualidades de que extrai suas grandezas e glamour: o desrespeito a todas as fronteiras e limites, especialmente os derradeiros (BAUMAN, 2008).

3.4.2. A estética de *Crash*: O medo da violência difusa na tela

A minha alma tá armada e apontada
 Para cara do sossego!
 (Sêgo! Sêgo! Sêgo! Sêgo!)
 Pois paz sem voz, paz sem voz
 Não é paz, é medo!
 (Medo! Medo! Medo! Medo!).
 O Rappa

Talvez o super consumo da violência na tela funcione como antídoto para ignorá-la na vida real (ANTELO, 2003); o cinema já não mais se caracterizaria como a técnica do imaginário, pressuposto defendido por Metz, mas o espaço onde aprenderíamos o que a experiência cinematográfica pode ensinar sobre a produção do inconsciente, sobre os pesadelos da consciência⁷⁸. O debate em torno da questão da estética perpassa a *glamourização*, naturalização, despolitização e banalização da violência.

A respeito da essência dessa violência, podemos dizer que o que era muito bem definido antigamente, não o é mais no mundo moderno, *líquido*.

Líquido-Moderna é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir - uma sociedade de 'valores voláteis', descuidada do futuro, egoísta e epicurista; as pessoas que circulam perto do topo da pirâmide do poder global vêem as novidades como inovações, a instabilidade como imperativo (BAUMAN, 2008). O medo é a

⁷⁸ *Apud* ANTELO, Marcela. "Mondo Cane. Notas sobre a violência no cinema", p.226.

resposta para o mal incognoscível, relegado ao espaço obscuro, quando nos eximimos de ferramentas racionais para equacionar problemas. Depois dos acontecimentos de 11 de setembro, uma guerra incansável de irmãos inseparáveis começa a reinar: o medo e o mal, ininteligível, inefável.

As personagens prosseguem dentro do molde de tipificação pelas origens diversas e pela intolerância; o medo cede à lógica do trauma, suprimindo diferenças fulgentes entre culpados e inocentes, em prol de uma narrativa social que busca razões que justifiquem transgressões. O policial é também vítima de um sistema de saúde burocrático. Não podemos acusar Jean Cabot de racismo, uma vez que ela realmente fora assaltada e agredida, no caso, por homens negros. O encadeamento dos fatos para o persa o leva apenas a uma conclusão: Daniel agira de má fé. Deste modo, as vítimas são, ora culpados e candidatos a justiceiros - mesmo que contra suas crenças e valores -, ora reféns de seus medos, de acordo com o lugar de onde falam. A prática moderna do mal e seus efeitos colaterais nem sempre se calcam na intenção racional de cometê-lo.

O filme nos exime de catarses, já que não há intencionalidade ou premeditações do mal. As violências (verbal, física, simbólica) coabitam e, por isso, tornam-se parte do cotidiano.

Rick, ao seu modo, refugia-se do medo da morte, através da busca desenfreada pelo poder que almeja na carreira promissora de promotor. Questões éticas não são imperativas para ele; no entanto, as de ordem étnica podem comprometê-lo:

Rick: What we need is a picture of me pinning a medal on a **black** man.”

Rick: “Bruce, the firefighter who saved the campers in Northridge?”

Bruce: “He’s **Iraqi**.”

Rick: ”He’s Iraqi? He **looks** black.”

Bruce: “He’s dark-skinned, sir, but he’s Iraqi”

(...)

Rick (irônico sobre o bombeiro iraquiano sendo homenageado nos EUA): That's good, Bruce. I'm gonna pin a medal on an Iraqi named **Saddam!**⁷⁹

Rick Cabot, enquanto sujeito-pai não é idêntico ao sujeito-promotor ou ao sujeito-marido. Considerado omissor pela esposa, exerce sua autoridade implacável sobre os subordinados; seu linguajar diverge em cada situação ou esferas de poder distintas (*subject positions*). Não há nada que seja produzido fora das relações de poder; as demais personagens também moldam suas narrativas, de acordo com as experiências de dominação ou subordinação que lhe aferem seu lugar no mundo, mediante as relações de poder (FOUCAULT, 2006, p.183); (BRITZMAN, 2010). As seqüelas desse terror não garantem redenção, já que as pessoas continuarão expostas às contingências e fragilidades do ser. Rancière (2007) nos mostra que o produto do medo pode resultar em indiferença, negligência ou até mesmo em barbárie; no entanto,

“[...] não se trata de um crime a ser punido ou da garantia de um julgamento imparcial, mas de um caso de doença que não tem começo nem fim”.⁸⁰

O pretexto para a eliminação de Peter vem de encontro à atmosfera religiosa que perpassa o filme através de vários componentes como o presépio, enfeites nas portas, a figura de Papai Noel. É Natal, o mundo relembra Cristo e suas palavras de amor ao próximo; todavia, é latente que as falsas promessas de felicidade, por meio da aquisição de bens de consumo que pulverizam o ar do bairro luxuoso não mitigam a violência das ruas e dos substratos das relações sociais.

No caso de Peter, o mote religioso é o santo que porta e, cuja força simbólica transformada em totem para protegê-lo, acaba por matá-lo. A

⁷⁹ Nossa competência comunicativa (Maingueneau: 2004) nos permite estabelecer o elo irônico de coincidências infelizes para Rick, a quem toda pessoa de pele escura é negra; ele precisa homenagear um cidadão honroso, cuja origem não pode ser, de forma alguma, iraquiana, pois se os EUA estão em guerra com o Iraque, esta homenagem seria desaprovada, além do fato de que Saddam é o mesmo nome do ex-presidente procurado pelos Americanos.

⁸⁰ RANCIÈRE, p. 57.

imagem de São Cristóvão⁸¹ é algo da ordem do sagrado, emblema de uma cultura imperialista, da qual este afro-americano *não pode* se apossar totalmente. Tanto que, ao invés de salvaguardá-lo, sendo este santo encarregado dos motoristas e viajantes até seu destino, o objeto funciona como metáfora de condenação às transgressões cometidas (ou não) pelo jovem, já que Hansen imagina que o santo se trata, na verdade, de uma arma no bolso de Peter e, sem titubear, atira para matá-lo. E como num presságio de mau agouro feito por Anthony, é assassinado ao cair da noite:

Anthony: No, no, no, take that voodoo-ass thing off of there right now!

Peter: I know you just didn't call St. Christopher voodoo. Man's the patron saint of travelers, dog.

Anthony: You had a conversation with God, huh? What did God say? Go forth, my son, and leave big slobbery suction rings on every dashboard you find? Why the hell do you do that?

Peter: Look at the way your crazy ass drive, then ask me that again!

Cada um vê o que pode ver. Hansen viu uma arma onde não havia nada. A mãe de Graham acha que o filho, Peter, é quem leva comida pra ela. Anthony vê em Jean preconceito; Peter, não. Se o signo é algo que está por outra coisa, temos que o santo escondido no bolso do rapaz corresponde ao elo de uma mediação que traz pelo menos dois (ou mais) entes que intervêm no processo semiótico para o policial. Deste modo, significados ou sentidos transitam na cabeça de Hansen que tenta se certificar de suas hipóteses. Esse processo, pelo qual os signos se organizam em códigos ou linguagens se

⁸¹ São Cristóvão é o protetor dos motoristas e dos viajantes. Viveu provavelmente na Síria e sofreu o martírio no século III. "Cristóvão" significa "aquele que carrega Cristo" ou "porta-Cristo". De acordo com uma lenda, Cristóvão era um gigante com mania de grandezas. Descobriu que o maior rei do mundo era Nosso Senhor e resolveu trocar a sua mania de grandeza pelo serviço aos semelhantes. Uma noite, um menino pediu-lhe que o transportasse à outra margem do rio. À medida que vadeava o rio, o menino pesava cada vez mais às suas costas, como se fosse o peso do mundo inteiro. Diante de seu espanto, o menino lhe disse: "Tiveste às costas mais que o mundo inteiro. Transportaste o Criador de todas as coisas. Sou Jesus, aquele a quem serves". Disponível em www.conamor.com.br. Acesso em 12 dez 2008.

encerra quando a mente do policial conclui que o objeto no bolso só pode ser um revólver. O signo é algo (EPSTEIN, 1991) que - acima e fora da impressão que causa nos sentidos - faz algo diverso aparecer na mente, como consequência de si. Um outro signo equivalente e interpretante do primeiro (arma) fora criado e estabeleceu a reação do policial, ao analisar o rapaz sacando algo escondido de dentro do bolso. O signo fora pensado, neste caso, como elemento semiótico, que pensa uma imagem representada (arma) a partir do objeto (santo). O referente estereotipado do *negro* renitente em sair do carro, abre o precedente de que Hansen carece para atirar, em legítima defesa (exclusividade privada do direito de se preservar e pública, como executor da lei). Na pressa, não há tempo para descobrir até que ponto sua suspeita se justifica. O medo exala o mal e intercambia os papéis de mocinho e vilão.

Nenhuma testemunha, nem mesmo o telespectador. Só depois que o *take* aparece de dentro do carro, é que sabemos quem levou o tiro. Podemos inferir que a fé que salva a menina latina, condena o negro à morte, banalizando-a como corriqueira, enquanto a questão da fé engendra o que a ciência jamais dará conta de suprir.

Hansen e Peter encarnam o padrão do sujeito moderno, criminosos e humanizados, ao mesmo tempo. Ambos resvalam para o melodrama e dele escapam: o policial anti-racista assassina uma pessoa de cútis negra, ao passo que o assaltante pobre tem senso de humor e gosto “refinado”. A cordialidade de Hansen é efêmera diante de algo que não se consegue explicar, pois a personagem luta contra o racismo, não obstante as fraquezas ou tendências culturais internalizadas em sua *psiqué*, desde cedo. A análise fria que faz, em poucos segundos, de supostas evidências servem-lhe de respaldo racional para matar um rapaz, baseando-se em alguns poucos elementos: negro e pobre, ténis velhos, provavelmente portando arma, *outsider*, morador de outra região... Obviamente que os trejeitos de Peter e seu gosto “duvidoso” pelo *hockey* e *country* acentuam a suspeita sobre ele.

Vemos que Hansen, apesar de se sentir ameaçado, guarda em si resquícios de uma cultura discriminatória, reafirmando, como que em uma outra premonição, o que o policial Ryan havia lhe dito anteriormente:

Officer Ryan: You think you know who you are?

[*Officer Hansen balança a cabeça*]

Officer Ryan: You have no idea.

Hansen constata seu duplo, no processo de individuação. Mesmo com a dor de consciência aplacada pela evidência do equívoco, tem de prosseguir e admitir silenciosamente o veredicto de seu ex-parceiro “racista”.

A segregação fora silenciada na representação da imagem que não mostra o tiro, nem se utiliza de música de fundo. A eliminação de Peter reafirma um mundo que não inclui o negro. Peter é personagem tipo: aquela que estampa um membro de um grupo; poderia ser qualquer jovem, cuja morte definitiva, irreversível e irreparável faz apenas jus a estatística do cotidiano, familiarizada e domesticada.

O mal administrado não se distingue somente pela aleatoriedade, mas pela ausência de racionalidade que o redime, dissecando, em retrospecto, seres humanos, cujas dores de consciência estão desgastadas. O privilégio de se sentir moralmente superior converte-se em arrogância, seguida de perplexidade para Hansen. Bauman (2008) ressuscita a questão da contingência. No momento em que as condições se tornarem “adequadas”, qual o grau de resistência ao mal de cada um de nós? Hansen não parecia suscetível ao mal, mas sucumbiu no teste.

Há, acima de tudo, a quebra de expectativa do *gênero policial* e seus detalhes peculiares, a partir do momento que o criminoso não é morto executando crime e o policial e homem honesto mata, não estando em serviço. O que antes se suspeitava, vem à tona: a inevitabilidade da eliminação. A eliminação não se constata apenas na morte física do sujeito, mas no mundo *líquido*, onde a exclusão nem sempre tem justificativa plausível (BAUMAN, 2008).

A cena do assassinato de Peter escancara o ponto mais fraco do aparato que se revela no dia-a-dia de uma realidade cruel de massacres, injustiças e negligências, tanto da sociedade em geral, no que tange o enfrentamento do problema, quanto do poder público, na falta de medidas

eficazes para solucioná-lo. O discurso de vítimas da sociedade injusta em que vivem cede lugar às cenas escuras que evidenciam, mais profundamente, a responsabilidade de todos, de alguma forma, nossa omissão pura e simples ao compactuarmos com o estereótipo que associa negritude, pobreza, bandidagem e violência. A pobreza faz com que haja a distribuição desigual dos medos: Peter também está ressabiado em aceitar a carona do policial à paisana, Hansen.

Todo “conto moral” de nossa época atua espalhando o medo. No entanto, cremos que o filme proponha a dialética⁸² entre o que fazemos com esse medo, seguindo a fórmula de outrora – um medo redentor (aquele que vem com uma receita para afastar a ameaça que o origina, e, portanto, para uma vida livre dele)⁸³, e o medo impiedoso que pode ser suspenso, esquecido ou reprimido por algum tempo – característica irrefutável da modernidade – mas não exorcizado. Para esses medos não se encontrou nenhum antídoto. Eles penetram e saturam a vida como um todo, alcançam todos os recantos e frestas do corpo e da mente, e transformam o processo da vida num ininterrupto jogo em que um momento de desatenção resulta numa derrota”.⁸⁴

Os dois temem esse encontro aparentemente amistoso, mas somente um deles será eliminado. Apropriando-se da fala de Bauman:

“O problema todo é que não é preciso fazer alguma coisa para merecer a eliminação. Esta não tem nada a ver com justiça”.⁸⁵

A (in) justiça realizada, seja pelas mãos de autoridades, seja por cidadãos comuns, reforça o espírito da guerra ao terror, ou da sensação de onipresença dele, em cada uma das personagens. O terror dilui inocentes e culpados, a diferença entre o objetivo e subjetivo, entre causa e efeito, ficção e realidade⁸⁶. Antigamente, o espectador era inserido no jogo ficcional do medo, tomava partido, pois havia a relação do verdadeiro e do falso. Mesmo que a

⁸² Consideremos a acepção original do termo, cujo significado pressupõe a arte do diálogo, da contraposição de idéias que levam a outras idéias. In <http://www.algosobre.com.br/sociofilosofia/dialetica.html>, acessado em março de 2009.

⁸³ BAUMAN, p. 43.

⁸⁴ Ibidem, p. 44

⁸⁵ BAUMAN, 2008, página 38

⁸⁶ Vale lembrar a quantidade de filmes que supuseram hecatombes mais sutis nos detalhes de planejamento do que os arquitetados supostamente pelo Talibã no “evento” terrorista. “Nova Iorque sitiada” por exemplo, se encaixa nesse perfil.

ficção espelhasse o terror social difuso da época, o medo era encadeado no jogo das expectativas do espectador. Atualmente, é a justiça privada, a justiça secreta que triunfa.

Hansen não assume seu erro, joga o corpo e queima o carro. O público fica desamparado de suas convicções morais, já que espera o desfecho de um melodrama tradicional que desenvolva os mitos da sociedade judaico-cristã e patriarcal (OROZ, 1999, p.47) e, desta forma, possa confirmar a idéia de mundo assimilado pela sociedade. A dualidade ilustra um mundo de dissonância e não de harmonia (OROZ, 1999, p.47). A ordem e a segurança são as bases da vida social, mas as fraquezas do aparelho repressivo deixam uma margem de liberdade em torno de atos criminosos nas mais variadas escalas de poder. Os castigos espelham a severidade ou são esmaecidos, intermitentes, casuais. No campo da narrativa, o efeito se produziu pelo contraste com a expectativa do herói que faz as escolhas certas e é incapaz de prejudicar um inocente, ao mesmo tempo em que o espectador incita-se pela narrativa não-canônica (BRUNER, 2001), as fábulas do povo determinam fantasias sobre vingança e o castigo do culpado.⁸⁷

Para Nietzsche, esperamos por ética, derivada de uma cena terrível de punição de onde vem a elaboração de uma moralidade:

“the will of man to find himself guilty and reprehensible to a degree that can never be atoned for”⁸⁸.

Já, para Foucault, a reflexão da moralidade não é uma redução à consciência da punição, mas o código de condutas historicamente estabelecido. O papel de agente acontece dentro de um contexto, ou seja, nem completamente determinado, nem radicalmente livre⁸⁹.

⁸⁷ Cf Oroz, 1999, página 48.

⁸⁸ Cf NIETZSCHE, On the Genealogy of Morals in BUTLER, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.

⁸⁹ *Apud* BUTLER, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.

A idealização dos EUA como o país da cordialidade inter-racial se esfacela na cena em que Hansen atea fogo no carro para destruir não só as provas do crime, mas as provas inconscientes do preconceito que carrega e da ingenuidade que nutria, por meio do discurso anti-racista. Tudo acontece à noite, signo da obliteração dos sentidos, da cessação de vida. Hansen é agora “um dos nossos”; em outras palavras, faz parte da corregedoria que privilegia os erros de uma polícia incorporada a um sistema corrupto.

Até mesmo o espectador se indigna com a morte do jovem, já que, naquele instante, ele está sendo julgado por sua cor, roupa, gestos e falas. A cidade de *Los Angeles* silencia, com o fogo e a neve, as marcas das suas feridas.

Cam é fotografado em plano médio ou americano; isto é, da cintura para cima, ao mesmo tempo em que está ao fundo, coadjuvando com os protagonistas, em primeiro plano, a saber: o fogo e a neve. O primeiro configura o arquétipo das paixões, principalmente o amor e da cólera, além da purificação e regeneração. Na tradição do taoísmo, o Buda recupera o papel do

fogo de liberação do condicionamento humano e acrescenta o significado de conhecimento penetrante, iluminação e destruição do invólucro. Já a neve implica a confluência do simbolismo de renascimento, Natal etc., também agregando valor de indeterminado, de uma fase da evolução - quando as formas não se distinguem ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas (CHEVALIER, 1996, p.440). A neve também desperta para uma outra narrativa: vem apagar o fogo da ira com gelo claro e “puro”.

O efeito da cena, então, é o resultado da estilização alcançada através das estratégias apontadas por Kress e van Leeuwen: a beleza se superpõe à crueldade:

... turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous. This builds up the physical beauty of the object transforming it into something satisfying in itself.⁹⁰

Em *Crash*, a bala não atinge a menina de cinco anos por conta da providência divina, na visão do persa Farhad; da capa mágica, do ponto de vista da garota ou simplesmente da astúcia de Dorri, ao comprar balas de festim. O policial se redime do assédio contra a moça negra após salvá-la de um acidente; a *socialite* preconceituosa cai da escada e lhe é revelado um bem maior; o detetive negro que se omite, descobre o corpo do irmão assassinado. Todas as personagens vão para o limite ou ultrapassam-no e voltam; vivenciam a trama ardilosa que as coloca defronte de seus próprios limites e medos. Quem quer que participe desta teia de significados não sairá ileso dos momentos de percepção, estejam elas conscientes disso ou não.

Iniquidades antigas e maldades futuras são igualmente perdoadas. O que margeia o *plot* não é a justiça aparente dos homens, mas todas as revelações que fazem com que eles evoluam em suas trajetórias como

⁹⁰ IN FESTINO, Cielo. *A imagem como tropo narrativo no cinema*. Contribuição à pesquisa sobre a multimodalidade, s/d.

cidadãos, após a troca com o “outro”. A instância de reflexão, o reconhecimento, é um ato no qual o “retorno para si” é alterado depois do encontro que se teve com o outro. O mais instigante é saber precisamente no que consiste esse reconhecimento do “outro” ou do que “ele” e “eu” possamos ser. O que nos tornamos? É fato que cada personagem apreende algo, mas podemos garantir que ela aprende com a experiência? Aplicado à aparente proposta do filme, está o que Butler (2005) argumenta quando diz que somos seres expostos ao outro em nossa vulnerabilidade e singularidade e que nossa situação política consiste em aprender a lidar e honrar esta constante e necessária exposição.

A questão que impera no final do filme se assenta no pavor desconhecido sobre o outro em uma sociedade individualizada pelo afrouxamento da ação solidária.

Chela Sandoval (2000) aborda a assunto sob o prisma de uma intervenção social no processo de conscientização contra a metodologia do *oprimido*, por meio de uma série de procedimentos e tecnologias de descolonização da imaginação. A desconstrução do imaginário colonialista pretende uma investigação mais criteriosa e de resistência à hierarquia social dominante. Na mesma linha, Alcoff (2009) desperta para um raciocínio que releia a idéia de que a identidade cultural não é ameaçadora, se pensarmos além de termos mono culturais e reconhecermos a existência de identidades e realidades multi-culturais.

Sandoval (2000) e Butler (2005) pontuam a magnitude das questões éticas. Estas residem na base que ressuscita a moralidade, caracterizada pelas condições históricas, em oposição à idéia de um indivíduo isolado de seu contexto. Obviamente não há moralidade sem um “eu”, mas quem seria esse “eu”, senão um sujeito prescrito em suas condições sociais de emergência, em um conjunto de regras morais? Se a referência para o ser ético vai pela vertente da aceitação de um contexto como base para a moralidade, é mister uma investigação de onde a mesma moralidade surge para que possa ser a condição primeira de diálogo entre o sujeito e as normas.

Diametralmente oposto ao silogismo da contemporaneidade onde, segundo Bauman (2008), os contos morais de nossa época nos dizem que os

desastres ocorrem de forma aleatória, sem motivo ou explicação - há apenas um elo deveras tênue entre o que os homens fazem e aquilo que lhes acontece - e que pouco ou nada se pode mudar para que esse sofrimento seja evitado, *Crash* trabalha na esfera da correlação entre ações e reações entre as personagens.

3.4.3 Seqüência árabe-latino: O Oriente na visão ocidental

*It was a while before we came to realize that our place was the
very house of difference rather than the security of any one particular
difference.
Audre Lorde*

Farhad e Daniel protagonizam uma das cenas mais emocionantes do filme, tendo em vista o *gap* na comunicação entre os enunciadores que não se entendem.

George W. Bush no seu discurso político lança mão de estratégias argumentativas para desqualificar o “Outro”, legitimar sua própria posição e viabilizar seu projeto político de empreender uma guerra; Bush subordina todas as formas de diferenças, de divisões e contradições internas à idéia de identidade nacional (HALL, 2003, p.65):

Bush: “Ou vocês estão conosco ou contra nós”

De um modo geral, entendemos que os discursos (políticos ou não) constroem realidades, e eles são importantes em um mundo, no qual as ferramentas de comunicação fazem com que esses discursos cheguem rapidamente a outros lugares do planeta. As definições de verdade, ética, moralidade são concebidas por noções universais e abstratas em detrimento da acepção que cada categoria assume no decorrer do tempo. A crise da Verdade e da Moral reflete um mundo calcado em critérios que almejam a totalidade das coisas, o controle sobre tudo na natureza.

Nessa dinâmica, algumas pessoas refutam as vicissitudes da vida e combatem ardentemente qualquer idéia que ameace suas convicções, o que talvez explique uma das causas da *violência* e do *medo*.

Os princípios norteadores para a manifestação do sentimento de medo, ainda que inconsciente, reúnem elementos estratégicos que se escondem nas entranhas da mente, exaltados pela mídia televisiva, jornalística, cinematográfica e virtual. Eles provocam sensações de impotência no indivíduo, dados sua imprevisibilidade, anonimato, aparente descontrole ou constância de situações que distorcem a percepção de realidade, embora se tornem parte do senso comum. Além disso, desagregam toda uma sociedade com valores e conceitos intransigentes, oriundos da generalização do inimigo presente que deve ser exterminado, minimamente, “tolerado”.

Em outras palavras, o medo aceito como real assola as pessoas e exerce nelas a inércia almejada provocando a manipulação de suas atitudes, num âmbito cada vez maior. Potencializado a níveis exponenciais, o sentimento de medo permearia a malha da sociedade, seja de maneira imposta ou subliminar que, diante de riscos consistentes ou de meras falácias, anunciadas em disparate, faz com que a máquina do poder ganhe sustentação, paralelamente à sistematização deste aparato de cunho psicológico como um dos mais eficazes instrumentos de coação. A *War on terror* disseminou informações de aeromodelos carregados de explosivos, coletes de proteção, enfim, uma parafernália tecnológica capaz de induzir qualquer cidadão ao sentimento de medo.

Bush: “Good evening everyone, America is on high alert tonight, just four days before Christmas”.⁹¹

“Be on the lookout for model airplanes, packed with explosives.”⁹²

Bush: “The world has changed after September 11th. It’s changes because we’re no longer safe”.⁹³

⁹¹ MOORE, M. *Fahrenheit 9/11*. Fala proferida por John Siegenthaler, âncora da NBC, página 50.

⁹² Idem, página 51.

⁹³ Idem, página 52.

Donald Rumsfeld: “We have entered what may very well prove to be the most dangerous security environment the world’s known”.

Dick Cheney: Terrorists are doing everything they can to gain even deadlier means of striking us”.

Sempre houve medos sendo promovidos nas sociedades, ao longo da história. O que é diferente agora é que existem grupos bastante poderosos que estão fazendo isso e um grande aparato da mídia eletrônica dominante para levar pânico à população, de forma bastante rápida e eficiente. A consequência da cultura do medo é que recursos sociais são gastos em problemas menos perigosos, o que também contribui para divisões e tensões entre grupos sociais (GLASSNER, 1991).

O povo submete-se ao poder, sob a aura da ameaça eterna. Em um mecanismo de alerta e descanso, o indivíduo mistura os comandos entrando em stress, paranóia, letargia. O terror não é apenas um medo mais forte que responde a uma ameaça; é uma maneira de nomear o que causa perturbação em nós, na tentativa de explicar o mundo para pensar as relações entre causa e efeito.. Em *Cultura do Medo*, Barry Glassner (1991) menciona que, historicamente, políticos têm usado o medo do crime e da violência para varrer da mesa de discussões outras questões, como sistemas públicos de saúde. É mais conveniente para um político lançar luz sobre grupos que são presumidamente perigosos. O componente simbólico do medo é mais importante do que a experiência real com a violência.

O medo que serve para manipular, justificar e servir de pretexto para outras chaves como a sustentação do preconceito em bases mais concretas e a conseqüente violência que surge desta postura é a faceta que nos interessa para explicar o conflito entre Farhad e Daniel. A crítica contra o fundamentalismo religioso de um segmento do Islã tornou opaco o discernimento do povo estadunidense e de seus aliados ou “novas colônias”, do ponto de vista econômico. O Ocidente subscreve a democracia como valor

universal, cujo ideal liberalista reitera o mote principal na construção identitária norte-americana, na qual todos os homens são iguais⁹⁴:

E um dos efeitos de construção de uma identidade mono cultural pode ser o fundamentalismo:

To me, the United States' present external War on Terrorism is a reflection of an internal war between two camps adhering to these opposing visions of America—camps that unfortunately seem to be evenly divided and thus deadlocked.⁹⁵

Temos que o outro configura o perigo constante: Farhad sente-se excluído, ao mesmo tempo em que sua realidade discursiva reproduz sentimentos de desconfiança para com Daniel.

Situado em um contexto também hostil para o imigrante latino, Daniel procura sobreviver honestamente. Após ter se mudado para um bairro tranqüilo, o pai de família ainda se defronta com o medo da filha. Seu tipo físico reforça a generalização do “amigo” imigrante e seu sotaque, além das tatuagens, lhe agregam valor pejorativo. O imaginário coletivo das pessoas que vêem Daniel o coloca na posição de estrangeiro, provavelmente ilegal, membro de gangue, seja na fala ácida de Jean ou na acusação direta de Farhad.

A fala incompreendida do latino ressoa muitas outras vozes que o precedem e transformam sua experiência. Ainda que diga a verdade, de nada adiantará:

”the subject is capable of truth, such as it is, but the truth is not capable of saving the subject”⁹⁶

⁹⁴³ Frase presente na Declaração da Independência dos EUA em 4 de julho de 1776:

⁹⁵ MARQUEZ, Ivan. *"Knowing Self in Power and Truth"* An Interview with Linda Martín-Alcoff

⁹⁶ Foucault in *L'Herméneutique du sujet: Cours au Collège de France*. Paris-Gallimard, 2001.

Daniel, habitante da Califórnia, fronteira com o México expõe um panorama de uma forma de hibridização das culturas mexicana e norte-americana. O “chicano” é o intruso, em território estrangeiro, ironicamente, fundado por hispânicos em 1781 com o nome de *Pueblo de Nossa Senhora de Los Angeles*. Controlado pelo México depois da independência da Espanha, passa a ser legado da América em 1846. Sua identidade se dá às margens de uma cultura hegemônica, padronizada pelo branco anglo-saxão e protestante sobre latinos, indígenas, africanos e asiáticos. O latino não está mais no México, mas também não é reconhecido em sua nova pátria, plena de preconceitos contra sua etnia; sequer pertence a uma comunidade minoritária dentro dos EUA ou mais particularmente, em *Los Angeles*.

Daniel é relegado à condição invisível de serviçal, dentro do espaço *diaspórico* que alocou desconfortável e analogamente o negro escravo, o asiático e o branco colonizador. Por conseguinte, os que fracassaram nos conflitos travados, os vencidos, os que não estão mais lá têm toda a chance de cair no esquecimento e perderem seu lugar na história. O enfrentamento entre culturas contesta a posição do sujeito que invoca o acolhimento do novo país escolhido. À revelia, os EUA apagam, convenientemente, medidas imperialistas como o embargo econômico contra Cuba, ao longo de décadas, invasões e sanções por todo o planeta.

Tomando emprestado o raciocínio de Michaud (2001), inferimos que o paradigma dos conservadores resida no fato de tomarem como ameaçador o reagrupamento intelectual e político, através dos quais diferentes minorias poderiam se tornar maioria. Apesar de serem “toleradas”, precisam ser excluídas, pois promulgam uma coalizão intercomunitária. A idéia subverte o conceito de nação, fronteiras e da ordem vigente e, por isso, Daniel, assim como os representantes das demais etnias é rechaçado.

Afinal, a sociedade parece necessitar de “monstros”, indivíduos que escapam à organização, não estão no lugar certo e representam um estorvo ao modo de vida da sociedade em questão.

A recepção do discurso de Daniel é sempre mal interpretada. Não importa o que tem a dizer, seus enunciados estão envoltos de significados

aderidos pelas condições históricas, o que lhe condena preliminarmente. O julgamento pernicioso de Farhad, apenas reproduz o sistema, no qual o persa também está inserido, sob um signo pejorativo que levará alguns a reagir. Nem todos se portam pacificamente às agruras da vida:

The demand that has become more insistent since 9-11 that Latinos here in the U.S. should assimilate and be loyal is so clueless about the conflicting feelings we so often have about living in the north. How can one be loyal to a country that oppresses our families?⁹⁷

Para Alcoff (2009), as identidades híbridas de Latinos com Americanos deram aos mestiços uma vantagem, no que concerne a promoção de uma forma de vida na América do século 21. As identidades importam epistemologicamente e sua saliência política é derivada de sua saliência epistêmica. Para os Latinos, as questões de imigração e dupla cidadania no coração e, às vezes no passaporte, agregariam mais valor, não fossem as condições deploráveis de pobreza e discriminação.

3.4.3.1. Gênero terrorismo na forma intimista de uma discussão: os *gaps* da comunicação.

Farhad tem um estabelecimento comercial que é arrombado. Para se defender, compra uma arma, mesmo insultado pelo dono da loja. Parênteses feitos para apontar o quão fácil é a compra de armas de fogo nos EUA. Ele chama o chaveiro (Daniel) para arrumar a fechadura, mas o rapaz latino diz ser necessário trocar a porta. Farhad acusa Daniel de oportunista. No dia seguinte, sua loja é invadida novamente e palavras ofensivas, que aludem ao ódio pós 11 de setembro contra o cidadão do Oriente Médio, são escritas na parede. Farhad contata o seguro que não lhe reembolsa, alegando negligência por não trocar a porta. Ultrajado, vai em busca de Daniel para o ajuste de contas, pois o

⁹⁷ In MARQUEZ, Ivan. *"Knowing Self in Power and Truth"*. An Interview with Linda Martín-Alcoff, 2009.

recorte que ele faz do Real⁹⁸ lhe permite apenas deduzir que o chaveiro teria sido o único responsável por sua tragédia pessoal. Além disso, sua indignação sublinha fatos nada pontuais de (re) sentimentos como a raiva e o ódio. A música de fundo acentua esta atmosfera e funciona como auspício dos acontecimentos futuros (OROZ, 1999).

Farhad não consegue juntar as peças do quebra-cabeça da realidade, estratificada por camadas outras que definiriam o todo pretendido, nem está hábil a sublimar as frustrações e contrariedades da vida; a situação limite escancara sua imaturidade emocional e fragilidade para se colocar no lugar de uma outra pessoa. A possibilidade de sairmos do mundo concreto, constituído pelos fatos, nos permite imaginar os sofrimentos dos outros, formulando hipóteses.⁹⁹ Mas, o ser humano imaturo age em outras esferas que não a da racionalidade.

A incapacidade da comunicação, do raciocínio lógico, a falta de inteligência inter-pessoal e a de se situar no meio ambiente expõem o persa à cortina de fogo do medo que produz a reação sedimentada no desejo de vingança.

⁹⁸ Leia-se Real, de acordo com a definição aplicada por Lacan: o Real constitui a massa de onde retiro um recorte. O conjunto de recortes (realidade) é uma malha onde nós nos locomovemos através das palavras. Malha é, portanto, o imaginário como a realidade é construída – explicação dada na aula da disciplina Ciências da Linguagem: A Ordem Simbólica: Fundamentos das Reflexões Sobre Linguagem, ministrada pela Profa. Mayra Rodrigues Gomes, ECA-USP, em março de 2008.

⁹⁹ GIKOVATE, p. 14.

Cena de tensão entre ambas as personagens marginalizadas por sua alteridade étnica e a criança que simboliza inocência, fantasia e esperança, ao mesmo tempo em que denota a maculação precoce dessa ingenuidade pelo receio de ser novamente vítima da violência urbana.

Parênteses feitos para a técnica usada, com o objetivo de envolver o espectador emocionalmente: a trilha sonora é marcada pela tensão, pelo suspense, e mesmo por uma sensação de desconforto; o *plano americano*, aquele que permite a visualização geral das personagens é o que possibilita a representação do diálogo (ou da ausência dele). Esta cena é filmada de vários ângulos e distâncias focais - campo e contracampo, a fim de simular a interferência do acaso (BURCH, 1992, p.163). A altura e o ângulo da câmera fazem o papel do espectador ideal, colocado na altura e no ângulo de visão similar aos de um espectador em situação cotidiana.

O caos urbano e o imagético da trama em si os força ao confronto de si mesmos.

Mais uma vez, longe de espelhar a noção “*melting pot*” apregoada pela ideologia do *American Dream*, Farhad personifica o temor insólito que o discurso oficial pós 11 de setembro legitimou, por certo tempo, contra a diversidade étnica, por exemplo. Tenhamos em mente a retórica inexorável de Bush que apela para o imaginário do oriental associado ao do terrorista:

“*We ´ve seen the terror and the enemy*”

Tomando de assalto o raciocínio de Bauman (2008), o Estado necessita de seus súditos como patriotas da nação, prontos a sacrificar suas vidas individuais pela sobrevivência da “comunidade imaginada” da nação. Vidas são submetidas pela imortalidade da nação ou a imortalidade impessoal das mortes anônimas. É preciso que a identidade nacional seja representada como primordial (HALL, 2003). Se estiver adormecida, será acordada.

Por conta desse processo, Farhad torna-se o alvo; é o tempo todo lembrado que não pertence ao lugar onde habita, representa o outro que ameaça a identidade da nação, por ser de origem persa:

Vendedor de armas: “*Is that your closest to **English**?*”

Farhad: “*Yes, I´m **American** citizen. **I have right** to buy gun*”

Vendedor: “*Not in my store, you don´t. Andy, get him outta here*”.

3.4.4 O asiático

A idéia de pluralidade cultural se vê novamente ameaçada pela presença dos asiáticos que, ora se adaptam ao sistema capitalista do Império onde habitam, ora são subjugados pelo mesmo. O preconceito reproduzido por eles contra os latinos se desloca para os compatriotas “contrabandeados” de outros países e lhes atinge, posteriormente como em um pêndulo:

Kim Lee: I call immigration on you. Look, what you do my car.

Ria: Officer, please write down how shocked I am to be hit by an Asian driver.

Officer: “Ma’am!”

Ria: “Ma’am, no, see, it’s detective (impondo-se com o poder de autoridade)”.

Em outra cena, o marido de Kim Lee é atropelado e jogado abruptamente em frente ao hospital, o que expõe a indiferença pela vida na modernidade *líquida* e a banalização da violência (BAUMAN, 2008), principalmente contra um idoso. Afinal, os garotos só o deixam no hospital, por medo de serem perseguidos pela polícia. Embora tenha um nome (Choi) e um país de origem (Coréia), o asiático é generalizado como *China*, que veio para atrapalhar os planos dos afro-americanos:

Peter: You ran over a China man.

Choi: Help me!

Anthony: Hold up. Get back in the van. We gonna drive away and he gonna let go.

Peter: If we leave, he dies and we’re up for murder charges.

Quando a sobrevivência é a lei, não há mais regras sociais a serem respeitadas, “com as possíveis dores de consciência aplacadas pela evidência de que os equívocos do outro tornaram seus veredictos uma conclusão inevitável”.¹⁰⁰

Os vencedores são aqueles que escaparam da sentença da eliminação. Segundo Bauman (2008), os vínculos entre a virtude e o pecado, de um lado, e entre a recompensa e a punição, de outro, são tênues e fortuitos.¹⁰¹ Mas a desaprovação do espectador diante da cena bruta espelha o que os garotos de guetos vêem cotidianamente nas ruas; já não é mais digno de espanto um corpo ferido ou morto no chão (DARBY, 2006).

Já a violência que Choi pratica como traficante de mão-de-obra escrava está solapada nos escopos da mercantilização de tudo, da reificação¹⁰² do seres humanos. Os imigrantes ilegais, por sua vez, enquadram-se na utopia que poderiam ter condições de vida melhor em outro país, mas vivem precariamente e sempre com medo. Após a segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e a invasão do Vietnã sobram os rastros que o desejo de dominação não apagou. As narrativas que constroem o “Outro” colonial enquanto objeto de conhecimento fazem dele um sujeito subalterno. De acordo com Said (2007), o que move a narrativa colonizadora é a curiosidade e a fascinação pelo “Outro”, visto como estranho e exótico e o impulso de fixá-lo e dominá-lo como objeto de saber e poder. O “Outro” é, pois, menos um dado objetivo e mais uma criatura imaginária do poder, reduzido ao estereótipo do outro asiático, imigrante, ilegal.

Libertados por Anthony (Ludacris), continuam subjugados pelo *establishment*, diante dos aparelhos tecnológicos que vêm na loja e não podem comprar.

Anthony: Come on now! This is America. Time is **money**.

¹⁰⁰ Bauman, p.42.

¹⁰¹ Ibidem, p. 43.

¹⁰² Segundo Georg Lukács (1885-1971), alargando e enriquecendo um conceito de Karl Marx (1818-1883), processo histórico inerente às sociedades capitalistas, caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado. In HOUAISS (2004).

As câmeras captam a expressão extasiada do homem que se depara com o artefato cultural do capitalismo, maravilhado, denotando o processo cultural orientado por relações sociais assimétricas.

Há neste modo de vida uma mistura de culto à livre iniciativa que acompanha a ideologia do *self-made man* e do seu oposto rotulado *loser*.

A cosmovisão “primitiva” dos povos nativos precisa, até então, ser convertida à visão européia e “civilizada” de mundo expressa através da religião, da ciência, das artes e da linguagem e convenientemente adaptada ao estágio de “desenvolvimento” das populações submetidas ao poder colonial. Em virtude disso, nem o termo Oriente nem o conceito de Ocidente tem estabilidade ontológica; ambos são partes da identificação do Outro e rematam a mobilização do medo, ódio e asco (SAID, 2007).

A respeito dessa questão, vale ressaltar que o outro me constitui fundamentalmente para o meu senso de mim mesmo (SOUZA, 2009). Poderia Farhad se ver em Daniel, depois de quase tê-lo matado em nome da perseguição imaginada, o que lhe conferiria o álibi da defesa de sua honra?

Vimos, neste capítulo, como o “Outro” é construído, ora reproduzindo o que sobre ele se conjectura, ora desnutrindo expectativas pré-concebidas. O sujeito, portanto, deve ser sempre revisitado e projetado com contornos mais nítidos. O entendimento de eventos históricos, a partir de dados criteriosos contempla-nos com a possibilidade de reconstruir identidades sobre si e sobre o outro. Sendo assim, nossa hipótese sobre o estudo do *loci* de enunciação fortalece-se quando o vislumbramos como um ponto de partida para atenuar conflitos calcados em preconceito, medo e sua repercussão violenta.

CAPÍTULO IV

A Visão de Guerreiro a Guardiã: A (Re) construção de Narrativas e Identidades

4.1 Momentos de Revelação: Epifanias, Apreensão ou Aprendizado?

A transcendência do homem é o cuidado.

Heidegger

No capítulo anterior, discorremos sobre como o sujeito, até então visto como entidade fixa (HALL, 2003), reage às circunstâncias da vida, em razão do seu pertencimento a vários núcleos e do movimento dinâmico das relações de poder. A separação nebulosa entre o “ético” e o “condenável”, o que “pertence” e o que “não pertence”, o discurso político presidencial versus enunciações que denotam sentimentos de intolerância, sob o espectro do medo e da(s) violência(s), perfazem a tônica que sustenta as ações das personagens e do intercâmbio entre os diferentes papéis sociais que desempenham.

O filme se insere na temática que se nutre da matéria social, da condição humana afetada, indo além das diferentes visões, pois denuncia ora sutil, ora espessamente os jogos políticos, a arbitrariedade do poder, a irresponsabilidade da polícia, a desigualdade social, a injustiça, a impunidade e as intransigências. Há o branco com preconceito em relação aos negros e latinos; há os negros com preconceitos dos brancos e dos próprios negros; há os árabes (categorização que inclui no filme todos os muçulmanos, mesmo que a maioria islâmica do mundo não seja falante do árabe ou nascida na Arábia Saudita) com preconceito contra os latinos; há os chineses, os porto-riquenhos, os tailandeses, os pobres, os ricos, os bandidos, os policiais... O realismo da obra reitera que todos nós, independentemente de raça e classe social, já possuímos uma pré-compreensão do mundo que nos circunda e que é por intermédio dela que escolhemos nossos círculos de amizade, os ambientes que freqüentamos e as pessoas que costumamos evitar. Não se trata de algo racional, fundamentado em teorias eugênicas, mas sim a própria constituição nossa, enquanto seres humanos, de julgar o próximo e lidar com ele através deste julgamento. O outro, o diferente tornou-se o alvo das desventuras

vividas. O caos reside exatamente na nossa inabilidade em saber coexistir com a diversidade que a globalização negligencia ou pretende dizimar. O desamparo nesta constatação recorre à arte como um modo de voltarmos nosso olhar sobre nós mesmos e percebermos que também fazemos parte desta miscelânea de pensamentos e atitudes. Manifestamos, igualmente, o ensejo de (re) construção de narrativas que não definam o “Outro” por meio de categorizações duais (bem/ mal; certo/errado; cristão/fundamentalista). Em seguida, temos por objetivo analisar como o Letramento Crítico, pelo viés do *locus* de enunciação, aliado às teorias pós-coloniais, pode nos ajudar a estabelecer a interconexão entre preconceito, medo e violência, a fim de intervir neste círculo potencialmente vicioso.

No filme, o etnocentrismo é o principal mote e, se há *revelações* para cada personagem, há também o dilema em lidar com as diferentes *subject positions* que todos assumimos, de acordo com o lugar, o status social, o gênero, a profissão, o momento. Ao dialogar com suas identidades múltiplas, o indivíduo repensa seus “papéis” nos diversos contextos pelos quais transita. Deste modo, em vez de demonstrar o maniqueísmo característico dos discursos oficiais, o filme expõe uma cortina de fumaça, não-linear, em que as díades *Bem/Mal*, *Branco/Negro*, *Insider/Outsider*¹⁰³ e *Vítima/Algoz* são desconstruídas ao longo da trama, demonstrando que pensar responsabilidades envolve uma profunda auto-reflexão do próprio modelo civilizacional e de seus registros; é necessário detectar as manobras ardis do “poder paralelo” e a fragilidade das informações veiculadas, na tentativa de culpabilização desse “outro” como antípoda de nossa (s) identidades (s). Sob a evasiva de proteger os indivíduos da nação¹⁰⁴, precisam acreditar que o outro é, sente, pensa diferente e que sua cultura o diminui, de alguma forma. Nas palavras de Yves Michaud, é preciso contar com as mentiras e omissões dos

¹⁰³ Leia-se por *outsider* o que é estranho, estrangeiro, intruso; a pessoa que tem poucas chances de vencer, tendo seu antônimo em *insider*. In Dicionário Michaelis Escolar, Ed. Melhoramentos, 2005.

¹⁰⁴ Entenda-se por nação a comunidade de indivíduos que estão unidos por identidade de origem, costumes, religião ou, ainda, grupo de pessoas com características comuns, esp. de pessoas ligadas por afinidade de caráter, de índole; tipo, natureza. In Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, Editora Objetiva, 2002.

documentos oficiais.¹⁰⁵ Caputo (1993) atenta para uma hermenêutica particularmente voltada para os moldes aparentemente benignos de representação do Outro, despertando-nos para o cuidado que devemos ter quanto as formas superficialmente vistas como multiculturais, nas quais o Outro é “visitado” de uma perspectiva que se poderia chamar de “perspectiva de turistas”, superficial das culturas alheias, descaracterizado e deturpado por imagens que se desenham no imaginário como sendo representativas de um grupo cultural.

Bakhtin (1971) já dizia que, como os seres humanos interagem em diferentes contextos, criam regras para serem seguidas nesses contextos; regras, cujo arcabouço não são apenas as escolhas lingüísticas ao produzir a linguagem para razões específicas, mas comportamentos sociais, tendências que expressam o modo de ser de idéias partilhadas em um movimento histórico singular. De fato, as identidades transmutam em um mesmo sujeito (significante), aos quais infinitos significados lhe são atribuídos ao longo do tempo (do filme e da vida real). O sujeito tem a ilusão de ser origem do seu discurso, esquecendo-se que quando ele “entrou” na linguagem, ela já existia, trazendo consigo sua maneira de funcionar inscrita em uma historicidade. Ao mesmo tempo em que o indivíduo é assujeitado pela ideologia, e dela não podendo escapar, ele tem a ilusão de ser livre, pois lhe é dada certa autonomia no sistema discursivo. A partir do momento em que entramos na linguagem, nossa relação com o mundo passa a se dar através dela pela cultura, práticas sociais e ideologia.

Concomitantemente, a questão da sustentabilidade de uma única identidade do sujeito e por extensão, verdades eternas, palpáveis, ressurgem, posto que se assentam em pressupostos universais, em contraposição à doutrina relativista que invalida qualquer ponto de vista pautado em axiomas absolutos.

Nosso entendimento não se define nem como “relativismo”, o qual proclama que qualquer verdade cabe em qualquer espaço e tempo, nem subentende a metafísica de bases universais e atemporais. O contexto ancora as possibilidades de significar, identificar e conhecer; a solidez é localizada.

¹⁰⁵ MICHAUD, Yves. *A Violência*, – tradução de L.Garcia. São Paulo, Editora Àtica, 2001.

Assim, não há garantias de compreensão: há ambigüidades, mal-entendidos, leituras múltiplas. Porém, em cada contexto (espaço-temporal, sócio-cultural) certos significados e identidades são firmados, a partir da relação que se estabelece com **Outros** possíveis. O conhecimento é sempre relacional e interconectado a tudo e todos com quem constantemente partilhamos nossos relacionamentos, diálogos e aprendizados.

Esquadrinhada pelo italiano Gianni Vattimo (1983), a tese sobre o "pensiero débole", "weak thinking" ou "pensamento fraco" concebe a verdade como "fraca", a despeito de ser necessária. A fraqueza do pensamento não deve ser equivocadamente pensada como fragilidade, mas como algo dinâmico que aponta para a argumentação que se realiza em um horizonte histórico, cultural, lingüístico. A ordem vale por uma construção arbitrária que muda conforme os interesses e necessidades; o sujeito não pode ser concebido enquanto unidade imutável, cujas características identitárias permanecem inerentes a ele: *o ser que pode acontecer* não possui os traços do *ser metafísico* com o único acréscimo de "eventualidade"; ele se configura, dá-se ao pensamento com traços radicalmente diferentes; o ser não é, ele acontece, é destino, envio, transmissão, tramandamento. Um novo tipo de racionalização contrapõe-se ao esquema metafísico que dissemina o fundamento único; o *pensamento fraco* se remete às relações de domínio e opressão dentro e fora do sujeito. Para Vattimo (2005), o caráter decisivo da tomada de consciência reside na capacidade de olhar o mundo além das aparências, dos procedimentos discursivos e das formas simbólicas, que são vistos como o lugar de uma possível experiência do ser.¹⁰⁶

A maioria das pessoas acredita que essa dualidade nos caracteriza de forma absoluta, que somos constituídos por duas facções antagônicas. Reiterando, Souza (2009) coloca questões intrínsecas às identidades e narrativas humanas, de onde extraímos subsídios plausíveis para analisar as personagens do filme, cujo ponto de vista construído, no decorrer de suas histórias, está, a priori, subjacente à dialética entre o "certo" e o "errado", evoluindo para uma releitura mais consciente do mundo, a posteriori:

¹⁰⁶ "História do ser e "pensamento fraco" In PECORARO, R. *Nihilismo e (Pós)Modernidade*, p.37.

Where does the critical reading of the histories of both sides- used by both to justify the use of violence – begin? In whose reading of history?¹⁰⁷

Já, o bem e o mal não são entidades efetivas. São construções, quase mitos, que foram elaboradas ao longo dos milênios e, de certa forma, transformadas em uma dualidade tida como inevitável: o bem depende do mal para se definir e ter existência, da mesma forma que o mal é definido por comparação com o bem (GIKOVATE, 2005). A ausência de compaixão e de entendimento vai além das diversidades lingüísticas ou culturais, ocorre no próprio núcleo familiar, entre marido e mulher, mãe e filho, empregados e patrões etc. As zonas limítrofes estão dentro do indivíduo pós-moderno, fragmentado e deslocado de si próprio. Daí, a importância de recorrermos ao *locus* de enunciação, especialmente em se tratando do Outro que nomeamos oponente. Novamente, apelamos para a retórica nacionalista que reformulou o discurso incessante contra o inimigo em comum dentro dos EUA, promovendo a supremacia do Ocidente, sob o véu turvo da tolerância - arcabouço de poder e prática de governo.

A questão central não é o que é tolerância ou o que se fez da idéia de tolerância, mas em que discurso político, com quais efeitos políticos este conceito se dá nos EUA? Sob quais parâmetros de discurso de liberalismo, colonialismo e imperialismo?

Há mobilizações de tolerância que parecem aliviar e promulgar o racismo, a homofobia e o ódio étnico, como exposto anteriormente, em **1.2.1**. A tarefa requer certo aprofundamento nos estudos pós-coloniais e de Letramento Crítico, para que exercitemos nossa habilidade em nos colocar no lugar do outro, como frisam Brydon (2009) e Souza (2009):

Where does postcolonial work stand in relation to the current fashion for reconciliation commissions and memorials to the suffering and atrocities of the past? ¹⁰⁸

¹⁰⁷ SOUZA, Lynn Mario Menezes. "GAZA 2009: notes on critically reading conflict" in www.criticalliteracy.org, acesso em 13 de outubro de 2009.

¹⁰⁸ BRYDON, Diana. "Difficult Forms of Knowing: Enquiry, Injury and Translocated Relations of Postcolonial Responsibility" in [www. Lynnmarioorientandos.googlegroups. com](http://www.Lynnmarioorientandos.googlegroups.com), acesso em julho de 2009.

...true injustice is always to be found at the precise point where you put yourself in the right and other people in the wrong ¹⁰⁹

Letramento crítico é perceber essa teia de interligações de significação, e perceber como essa teia não se fundamenta numa realidade concreta e objetiva, externa a ela, mas sim na interligação de interpretações/leituras feitas; isso aponta para a importância de compreender como nos servimos de uma interpretação/leitura como fundamento/origem para outras interpretações/leituras, muitas vezes usando a interpretação/leitura anterior como base para validar a interpretação/leitura seguinte (SOUZA, 2009); (VATTIMO, 1983). Com isso congela-se o movimento incessante de construção de significação (e de perspectivas contextualizadas diferentes) e assim corremos o risco de sermos dogmáticos como Bush na realidade ou como Farhad, Jean, Ryan, Rick, Graham, Anthony, Shaniqua, Hansen... na ficção.

Souza (2009) explicita que as pessoas pensam que se não existe mais um conceito "normativo", então passa a ser um vale-tudo, sem relevância social ou política. Porém, o que o pós-estruturalismo de Derrida e o *weak thinking* de Vattimo mostram é que precisamos buscar NOVAS formas de pensar o social e o político, dado tudo o que aprendemos com a experiência pós-moderna e pós-colonial - ou seja, a existência de culturas e valores radicalmente diferentes. Nesta realidade de diversidade, o normativismo - no sentido de estabelecer direitos (humanos, direitos das crianças, direitos femininos etc.) - não faz mais sentido uma vez que cada uma dessas categorias pode significar coisas radicalmente diferentes em cada cultura. Isso não é relativismo cultural que diz que cada cultura é diferente e fim de conversa. A "conversa" e o diálogo tem de existir e continuar. As diversidades co-existem; não há homogeneidades entre espaços e culturas. Muitos espaços são ocupados por diversas culturas; por isso o relativismo cultural não serve; tem de haver diálogos entre as culturas, porque muitas delas já estão (ou sempre estiveram) em conflito pela sua justaposição. E em muitos desses casos, muitos indivíduos transitam, e constituem suas identidades, entre várias dessas culturas simultaneamente.

¹⁰⁹ Idem, página 85.

Souza (2009) reincidente no fato de que o conflito, enquanto confronto/ encontro de diferenças, é mais “natural” do que a “paz” da homogeneidade e da uniformidade. No campo da interpretação, nosso interlocutor, autor ou leitor do texto também fala de um *locus* de enunciação - semelhante ou diferente do nosso – indicando possibilidades de diferenças ou conflitos à espera de um engajamento ético que busque compreender, inclusive, o nosso entendimento do outro no contexto de **nosso locus**, a fim de evitar ou, pelo menos, amenizar a violência. (SOUZA, 2009).

E se *Crash, no limite* esboça a profunda falta de entendimento, professa, por outro lado, doçura e justiça, sugerindo a possibilidade de mudança, através da tomada de decisão ou agência das personagens.

Algumas narrativas são reconstruídas no decorrer do(s) *plot(s)*, pelas vivências impactantes e pelos momentos de revelação, fruto dos rastros de dores, perdas e valores postos em cheque/ choque por cada personagem que sofre sempre um desdobramento de si e um deslocamento de ego. A linguagem cinematográfica utiliza o olhar perplexo das personagens para elucidar estes momentos. É o que acontece com a personagem de Sandra Bullock: ela evolui até o ápice de seu drama pessoal, após o tombo da escada, quando discerne, de fato, quem era a única pessoa que estava ao seu lado no momento mais difícil - a latino-americana Maria, sua empregada:

Jean: Do you want to hear something funny?

Maria: What's that Mrs. Jean?

Jean: You're the best friend I've got.

Jean é a única que expressa, com palavras, seu momento de revelação. Na figura da cena abaixo, Jean abraça Maria, reconciliando-se com ela e consigo mesma.

A linguagem fílmica, com seus recursos gestuais, imagéticos, narrativos e sonoros, dá conta dessa tônica dominante dos momentos de epifania das demais personagens.

Não sabemos se os interlocutores desempenharão desta vez a função de simples testemunhas dos fatos conflitantes ou se desenvolverão a propriedade de relacionar-se com eles. Contudo, o filme encerra com a música “Maybe Tomorrow” (vide anexo), cuja letra manifesta o desejo de melhora, quando amanhã talvez encontremos nosso caminho para solucionar os problemas. A canção é uma pontuação dos temas retratados pelo filme, mas aparece localizada em uma cena, disfarçando a intrusão do narrador (FOGLIA: 2003):

“So maybe tomorrow I'll find my way home”.

Partimos da premissa que nutre a intersecção de perspectivas, solapando definições consistentes por demais extremadas, a fim de costurar os deslocamentos sofridos pelo sujeito na trajetória híbrida do ser. A estratégia reside na transcendência do tempo e do espaço, desassociando o medo de exercitar nossa capacidade crítica na transposição de papéis. Passamos a enxergar de onde o outro fala, seu repertório histórico e refletimos sobre os pressupostos teóricos que, de acordo com alguns estudiosos como Hannah Arendt (1985), possuem o efeito hipnótico; fazem adormecer o nosso bom senso, o órgão mental que se destina a perceber, compreender e lidar com a

realidade e com os fatos. A transformação de idéias preconceituosas em palavras e de palavras preconceituosas em idéias, que só reforçam os estereótipos, geraria, ao contrário, níveis distintos de materialidade. Nossa habilidade de atenção aperfeiçoaria nosso crivo para questionar percepções contaminadas por valores culturais propalados pela mídia, por exemplo, que transforma os conflitos sociais em um simples show de polícia e bandido, visando à manutenção do *status quo* e do oprimido em seu lugar silente. Estamos na saga do conhecimento e da responsabilidade, da sua relação com o poder produtivo – múltiplo, capaz de gerar discursos outros - e o direito de pensar, refletir (pensar o porquê pensamos sob a égide de certos paradigmas), negociar e narrar (BHABHA, 2003):

How can we change our realities if we don't take responsibility over them? What is the use of being speechless within a context of violence if all we do is to be violent as a way to overcome violence? What is the use of fighting for a specific regime of truth as the one more real than another regime of truth, if we indeed NEED such variety, if we need to have several differently different regimes of truth in order to build our perspectives?¹¹⁰

Quando falamos de **responsabilidade**, falamos de **ética**¹¹¹, **agência** e **flexibilidade** nas negociações dentro de um contexto, onde nos colocaríamos no lugar do “Outro”, em detrimento de leis vigorosas ou ideologias ultrapassadas, pois somos formados dentro da vida social, mas a que preço? (Butler, 2005). O conceito de ética também precisa ser visto em sua magnitude:

¹¹⁰ SOUZA, Lynn Mario T.M. Position Paper: *Gaza 2009: notes on critically reading conflict*, University of São Paulo, Brazil in www.criticalliteracyjournal.org, 2009, acesso em 22 de julho de 2009.

¹¹¹ Ver mais sobre a questão no filme *Ética* (1998). Direção: Aïmar Labaki, Andrea Tonacci, Eduardo Nunes, Geraldo Iglesias

We do not need ethics, that there is something to be said for getting beyond ethics or even taking a stand against ethics".¹¹²

(...)

"For the names of "ethics", "morality", and "responsibility" are "fine names" and we regret losing them. But however congenial a task, the "remoralization of deconstruction" is too easy, too hasty a project. One needs to avoid generating¹¹³

Fundamentamo-nos no fato de que se outras versões do "eu" surgem, em determinadas experiências e registros, o processo de reconstrução de identidades é exeqüível - o que alocaria manifestações de medos e preconceitos em diferentes patamares. Os títulos do capítulo e do item 4.1 aludem, respectivamente, à passagem do homem guerreiro, disposto a se proteger e atacar para um ser humano que se coloca na condição humilde e, portanto, de aprendiz, analisando o contexto no qual está inserido até se tornar um guardião de suas próprias ações. O conhecimento adquirido por uma descrição é sempre relativo à perspectiva da qual a descrição procedeu e apenas chegarão a aproximações de algum tipo; precisamos entender o ambiente do sistema completamente, antes que possamos entender o sistema e o ambiente, complexo em si mesmo, uma vez que não podemos predizer o que interagiu com o sistema e o modificou. Apreender uma situação não significa aprender com ela; mas já é o passo inicial para trilhar novos caminhos. Mais que generosidade, aceitar seus próprios limites e os limites dos outros implica responsabilidade social e desapego de quaisquer conjecturas:

The lumen naturale, the light of reason, throws light only on openness. It does concern the opening, but so little does it form it that it needs it in order to be able to illuminate what is present in the opening. The task of thinking would then be the surrender of previous thinking to the determination of the matter for thinking¹¹⁴.

Citando Vattimo (1983):

¹¹² CAPUTO, *Against Ethics*, 1993, página 2.

¹¹³ Idem, página 3.

¹¹⁴ Martin Heidegger *apud* Butler (2005: 84).

A caridade corrói as pretensões da força, do poder, do domínio, do fundamento único; mostra a falta, a angústia. Mas ela sempre aponta, francamente, para um caminho.¹¹⁵

Infelizmente, não há garantias de sucesso na caridade à qual Vattimo se reporta; nem de diálogo, o que esvaziaria a faculdade de “agência”. Mas, ainda que não haja comprovações permanentes, apostamos na experimentação desta lógica, por meio da compreensão dos enunciados de cada interlocutor, de modo que assuntos conflitantes, geralmente obliterados, venham à baila para serem mediados, esclarecidos e ponderados.

...humanism involves the capacity of self-critique and that that critique must involve a consciousness about power as well as history and culture.¹¹⁶

4.2 Novas políticas: *An Augmented Feeling*

There can be no social justice without cognitive justice

Boaventura de Sousa Santos

Said (2007) insufla o desejo de utilizar histórica e racionalmente o intelecto para chegar a uma compreensão reflexiva, um desvendamento genuíno. Aprender a conviver com o conflito empresta nova significação ao diálogo, mais abrangente, porque se correlaciona à percepção dos acontecimentos como se estivéssemos analisando um fractal, enxergando além do aparente nas telas interpretativas de nossa estrutura psíquico-social. A articulação de novas possibilidades ao ver algo pré-estabelecido faz com que

¹¹⁵ VATTIMO, 1983 apud PECORARO, 2005. página 59.

¹¹⁶ Ibidem.

exercitemos nossa capacidade de interpretar criticamente o (s) universo (s) de contextos relacionados, proporcionando maior autonomia do pensamento.

Essa teia intrincada de relações sócio-culturais é tão elaborada quanto à multiplicidade de enredo e a profundidade do roteiro no filme que desenha as intersecções entre personagens pertencentes a diferentes etnias e que vêm suas vidas colidindo. Cada comunidade cria e recria seu senso de veracidade, de realidade e de identidade após as experiências vividas.

Provavelmente de forma despretensiosa, mas não obstante intuitiva e perspicaz, o filme retrata uma cultura que se moldou por contornos de medos sociais e *crashes* históricos. Na tela, esses *crashes* (colisões) apontam para a disparidade econômica que há entre as diversas classes sociais. Isto não é novidade para um povo vive a “crédito”; na tradição capitalista, as pessoas anseiam por uma prosperidade súbita que se dá pela aquisição de bens de consumo e desigualdades de renda. Fora da tela, os orçamentos desequilibrados entre receita e despesa fazem com que a bolsa norte-americana começasse a cair, a partir de 2005 e despencasse de forma avassaladora em 2007. Mais do que uma face da sociedade americana, *Crash* descortina fractais da contemporaneidade que repercutem em ondas o *Crash* financeiro de 2007, por exemplo, até conseqüências ainda não previstas.

É fato que importantes reações capitalistas se contrapõem às depressões. Dentre as medidas governamentais, temos aumento da produção e das despesas com armamentos. Como resultado, o isolacionismo e intervencionismo estadunidense. Segundo Martins¹¹⁷, o aumento da exploração imperialista é irmão gêmeo de outra reação capitalista à depressão global: o desemprego e a redução dos salários da classe trabalhadora mundial. Martins (2005) também insiste na co-relação entre crise e fases de expansão: no período de 1945 a 1991, foram registrados nove ciclos econômicos; cada um deles aconteceu indiscriminadamente em todas as décadas do pós-guerra. O estudo do Departamento do Comércio salienta também que, em épocas de grandes guerras – guerra civil americana, as duas guerras mundiais do século

¹¹⁷ MARTINS, José Antônio. Império do Terror: Estados Unidos, ciclos econômicos e guerras no início do século XXI. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2005, página 31.

XX, a da Coréia e a do Vietnã -, os ciclos do capital são marcados por fases de expansão e crises muito curtas.¹¹⁸ Isto posto, aferimos que ações bélicas neutralizam as crises econômicas, provocadas pela superprodução do capital. Já no final do terceiro trimestre de 2001, o governo americano percebeu que o combate ao terrorismo teria maior impacto na economia do que qualquer medida na área econômica.¹¹⁹

Se a população tivesse consciência desse mecanismo e das articulações empreendidas pelo complexo militar-industrial na fabricação de “verdades” sobre os fatos, teria a chance de dissuadir-se do caráter do regime histórico de produção, em que a destruição da humanidade é uma condição necessária para seu desenvolvimento.

Eis que a narrativa americana parece mudar assumidamente para o mundo, em novembro de 2008, solidificando-se, enquanto discurso, em 20 de janeiro de 2009, durante a posse de seu maior porta-voz - o 44º presidente eleito, Barack Obama. Com um discurso que jamais ofendera a elite branca ou expusesse suas feridas, o então senador de Illinois cunhou sua retórica nos princípios identitários que exaltavam as qualidades de um povo que já não mais sabia se definir pelo orgulho de outrora. Obama se impôs, desde o início, como alguém que significava mudança; suas palavras abrangiam os diversos micro-cosmos culturais dentro dos EUA, assim como pregavam a união de todos os países. Sua própria origem multiracial, fora explorada para substanciar sua plataforma governamental de uma nova era de “responsabilidade”.

Mas, ainda que Obama encarne o arquétipo da multiculturalidade, é cedo para falarmos do preconceito como resquício de uma era de segregação, racismo, perseguição, exclusão. Mais prudente seria dissecarmos as entranhas dos discursos que ressuscitam outras narrativas bem-sucedidas de esperança, inovação, recuperação da economia, paz, nas exímias retóricas de líderes como Martin Luther King, nos anos 1960 ou de Abraham Lincoln, no século

¹¹⁸ MARTINS, 2005, página 33.

¹¹⁹ MARTINS, 2006, citando o ex-secretário do Tesouro de Clinton, Robert Rubin, página 120.

XIX, das quais Obama faz uso: “Não pergunte o que os Estados Unidos podem fazer por você, mas o que você pode fazer pelos Estados Unidos”.¹²⁰

A frase de impacto aproveitada do discurso presidencial de Kennedy pretende levantar o moral dos americanos, em meio a maior crise financeira desde 1929 (*The Great Crash*). “*In God we trust*” representa o deus de um dólar desvalorizado. Desmoralizados, no que tange ao escândalo da prisão de Guantânamo, a impopularidade gerada em Kyoto, dentre outros fracassos do governo obscurantista de Bush, os Estados Unidos personificou a esperança na figura do advogado que rechaçou (sem causar danos) o discurso hegemônico de séculos. Sob uma nova ótica, as diferenças eram mencionadas como proposta de paz, não de guerra - muçulmanos, ateus, católicos, protestantes foram trazidos à baila da narrativa democrata. A retórica atual alicerça-se em forças oriundas de segmentos distintos. Em outro grau, Obama absorve os excluídos, os imigrantes e o povo americano, que amedrontado pela possibilidade de remoção das bases elementares da vida civilizada em meio à crise econômica, elege o primeiro presidente negro dos Estados Unidos. O medo de uma desarticulação em grande escala dos serviços urbanos é agora endêmico - momento propício para a emergência de um líder que, como o povo que pretende governar, não suporta mais tanta guerra, a despeito de sua diplomacia tenaz face à questão do poder Talibã:

We will not apologize for our way of life, nor we will waver in its defense, and for those who seek to advance their arms by inducing terror and slaughtering innocents, we say to you now that our spirit is stronger and cannot be broken; you cannot outlast us, and we will **defeat** you.

Apesar de diálogos oscilantes entre os que execram tensões raciais e disparidades econômicas e aqueles que ressuscitam velhas narrativas do *establishment*., Barack se apropria, até meados de 2010, de dispositivos específicos de fala, lugar e memórias discursivas para uma política da diferença na chave da ética.

Alcoff (2009), por exemplo, refere-se à política de Obama como “política epistemológica” que explora o potencial das relações sempre presentes entre

¹²⁰ Frase discurso de posse de John F. Kennedy.

conhecimento e o conhecimento de si. Em se tratando dos latinos, a autora agarra-se à idéia positiva na diferença de origem:

Because *America* encompasses a lot of territory, two continents, a plethora of nations, and several languages and cultures. Latinos are less likely than any other minority group to shed completely their old identities. Our nationalities are closer in geographical location to the U.S. than any other grouping save Native Americans. There is an inordinate amount of movement of bodies and monies between the U.S. and *home*.¹²¹

Para Alcoff (2009), os Latinos deveriam aprender duas coisas com Obama: que eles não são os únicos com identidades complexas e, assim, fazer alianças com os outros e que identidades múltiplas podem transitar, de acordo com as justificativas de manutenção do *status quo*.

A visão de ameaça cede à percepção de uma cultura plural; o que é heterogêneo está diametralmente oposto a uma política identitária monocultural e possivelmente fundamentalista. As translocações pós-coloniais nos convidam a fazer a ponte entre o colonialismo europeu e as práticas (de discursos) imperialistas, em busca de um futuro melhor.

Nas palavras de Mendieta (2008), o confronto de conhecimentos tornou-se mais lícito com a globalização. Mas os eventos do passado reverberavam o modo pelo qual a América Latina foi concebida - por ela mesma, pelos Estados Unidos, pela Europa e, mais recentemente, pelos Latinos:

This Latinamericanism juxtaposed the United States in terms of their distinctive and opposite cultural and spiritual outlooks. One is depicted as crass, materialistic, utilitarian, soulless, and without cultural roots, while the other is characterized as the inheritor of the European spirit of culture,

¹²¹ ALCOFF, Linda-Martín. *Reclaiming Truth* in www.alcoff.com, acesso em 13 de setembro de 2010.

civilization, and the idealistic principles grounded in love and tradition.¹²²

Após a Segunda Guerra Mundial, a América Latina se tornou o grande foco de estudos geopolíticos sobre um lugar subdesenvolvido, ou seja, ausência de modernização tecnológica, esferas públicas debilitadas pelo caos político e assim por diante. A Revolução Cubana (1959) situa a América Latina em oposição aos EUA e seus regime imperialista. Finalmente, um outro tipo de *Latinamericanism* começa a vigorar, nas últimas décadas, em decorrência da diáspora latina nos Estados Unidos e a emergência de uma consciência crítica por parte de movimentos simultâneos de “chicanos”.

Sobre o *locus* de enunciação, Mendieta (2008) nos previne que o ato de observar implica se observar observando e que, se não podemos ver o lugar do qual se observa algo, que o façamos consciente de onde e como observamos.

Sua proposta busca conciliar “conhecimento” e Letramento Crítico. Afinal, se a leitura é uma prática social, temos de saber o que fazer com ela:

There is not one agent, one society that globalizes, but a plurality of agents, both cultural and social that transform in unexpected ways the directions and telos of globalization¹²³

E ainda:

This speaking subaltern confronts the master with his own voice and answers back: I do not recognize myself in your caricatures of me. The goal is to acknowledge that we are always objects of a fantasy of control and that this control materializes if we agree to live under the fictions of the master and his discourse¹²⁴

Aquilatamos o argumento com a conclusão de Britzman (2010):

Where does the subject of global enquiry and injury stand or speak from? This subject is not easily defined. Who is this person,

¹²² MENDIETTA, Eduardo. “Remapping Latin American Studies: Post-colonialism, subaltern studies, post-occidentalism, and globalization theory” in MORAÑA, Mabel et. al. *Coloniality at Large*. Durham & London: Duke University Press, 2008.

¹²³ MENDIETTA, Eduardo. “Remapping Latin American Studies: Post-colonialism, subaltern studies, post-occidentalism, and globalization theory” in MORAÑA, Mabel et. al. *Coloniality at Large*. Durham & London: Duke University Press, 2008, página 298.

¹²⁴ Idem, página 302.

the knower or the known, and what are the conditions giving access to speech? These have been postcolonial questions for some time, but they have changed their shape over the years. How we frame these questions shapes our answers.¹²⁵

Enfim, o evento (do ser) ao qual o pensamento tem como tarefa corresponder, na época da democracia é o modo em que o ser se configura na experiência coletiva. De outra parte, o controle do preconceito não será possível sem a investigação das causas do medo (da violência) e da violência institucionalizada sem que se tenha uma maior efetividade do sistema legal punitivo; uma dotação de serviços públicos em áreas carentes de infraestrutura estatal; políticas sociais com redução das desigualdades sociais; melhoria da qualidade de vida, por meio da luta contra a pobreza e diminuição do desemprego e programas com efetiva assistência às vítimas de crimes violentos. O conflito se instaura quando o “você” é ignorado, em detrimento de um “eu” com todos os direitos e nenhum dever. A reflexão crítica compreende a noção de temporalidade, recuperação, reconstrução de narrativas ininterruptamente, onde o “eu” institui-se no campo aberto para discussões de novas éticas, uma vez que sem o “outro” nossa estória se torna impossível.

O juízo de valor sobre as pessoas prejudica a observação objetiva; a interpretação do *locus* presume ler se lendo, ouvir, ouvindo-se, refletir sobre as próprias leituras e opiniões:

... where does postcolonial work stand in relation to the current fashion for reconciliation commissions and memorials to the suffering and atrocities of the past? If the goal is to establish a reciprocal relation of shared enquiry that seeks at minimum to do no harm, to what extent is this direction in the discipline proving helpful. We know that colonialism is not the only disabling inheritance contemporary scholars must confront. How does postcolonial critique connect to other modes of scholarship committed to social

¹²⁵ BRITZMAN, Deborah. “Tangles of Implication”, York University in www.lynnmariogroups.com, acesso em fevereiro de 2010.

justice? How is it relocating itself within the
globo?¹²⁶

É deste modo que o Letramento Crítico opera em nosso trabalho: resgata o conceito de narrativa como construção (SOUZA, 2009). No que concernem a(s) narrativa(s) predominantes(s) nos EUA da era Bush, procuramos confrontar os pontos de vista/perspectivas co-existent, deixando sempre claro que essa análise em si é uma narrativa feita a partir de um outro “ponto de vista” (*locus*), para que depois fizéssemos uma leitura das narrativas fílmicas, novamente confrontando a perspectiva proposta por seus autores e a nossa interpretação dessas narrativas sob o nosso *locus* (individual, social e coletivo); por fim, a interligação dessas várias narrativas deixa claro que tudo isso é sempre (e) feito a partir de um outro contexto (o nosso).

Submersos em inúmeras fontes de informação, o homem pós-moderno experimenta o contrário do que Sandoval (2000) sugere em seus pressupostos, os quais defendem que a fragmentação do ser é um estado natural às comunidades minoritárias, oprimidas e/ou colonizadas. A representação mental de fragmento vem em razão de não podermos definir nada mais precisamente – nem nossa (s) identidade (s) - (*selves* ou totalidades incompletas), nem conhecimentos outrora hierarquizados. No entanto, refutamos as vantagens que o sujeito tem, ao se descobrir híbrido: em um mundo de possibilidades.

Na nossa leitura, o filme é basicamente um ataque frontal ao racismo, oculto ou dissimulado. *Crash*, que parece local, majora sua temática porque se assemelha a várias cidades, urbes prolíferas de vidas afetadas por dramas concernentes à infidelidade, sexualidade, indiferença, enfrentamento da morte, tédio. O filme sublinha, sobretudo, a questão da incursão em um universo que transita pelo padrão dicotômico entre o eixo do bem e outro do mal, de valores inconsistentes e do vácuo sem âncoras, no mundo pós-moderno. Certamente, concluímos que alguns perigos são remotos e improváveis e os afastamos de nossa mente; outros ganham consistência maior, uma vez que representam

¹²⁶ BRYDON, Diana. “Difficult Forms of Knowing: Enquiry, Injury and Translocated Relations of Postcolonial Responsibility” in [www. Lynnmarioorientandos.googlegroups. com](http://www.Lynnmarioorientandos.googlegroups.com)., acesso em julho de 2009.

riscos calculáveis, com uma relativa dose de probabilidade. Já os imprevisíveis, minam nossa autoconfiança. O cérebro desenvolve, portanto, um estratagema de focalizar a atenção para aquilo que se pode prever e reagir, no intuito de preservar sua saúde mental, ao passo que a profusão de catástrofes supostamente iminentes e demonizadas como atos terroristas, conspira contra a lógica racional e a esperança de uma ordem civilizada.

Os postulados que insurgem releituras de enunciados pautam o conteúdo deste capítulo, possibilitando uma visão mais equilibrada das relações de poder. Negociar além das dualidades, do certo e do errado, condescender sobre as causas e os efeitos, parece ser a empreitada “ativista” de Haggis, cuja obra corporifica a arte em dever, estética em ética. A exemplo do cineasta, ousamos dizer que podemos nos tornar artífices de nossa história, ao refletirmos sobre questões antagônicas; o trabalho do crescer, porém, não tem nada de trivial. Seria dar mostras de grande ingenuidade crer que o universo às voltas de alguém possa ser homogêneo, harmônico, com apenas “alternativas únicas” a se “optar”, nos moldes de um lago calmo e cristalino, um paraíso social de concórdia. Pelo contrário, tal universo assemelha-se mais a uma constelação de interesses conflitantes, de disputas de idéias, de embates de resoluções entre o desejo, o dever e a possibilidade.

Esse estudo envolve, por “razões de coexistência e alargamento de horizontes¹²⁷”, certo despojamento ao buscar uma interpretação sobre outras culturas; combina as abordagens cognitivas e a análise das estruturas lingüísticas. Implica, sobretudo, a responsabilidade em assumir que se está interpretando uma ação em um mundo social, no qual as conseqüências importam. Buscamos elucidar o quão relevante estas questões são para a análise de *Crash* e de suas personagens. Somos condenados a construir sentidos para efetivamente existirmos. A ideologia de nossas narrativas, porém, carecem de mediação, de gerenciamento e resolução de conflitos, ao contrário de sua negação. Em outras palavras, o conflito começa a ser destituído quando

¹²⁷ SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo: Companhia de Bolso (tít. Original: *Orientalism: Western conceptions of the Orient*). 2007, página 15.

atrelado à responsabilidade pelas interpretações que o sujeito faz; sem ter de passar por experiências tão traumáticas como em no filme porquanto viabiliza o direito de narrar (Bhabha: 2001), de contar uma narrativa a partir da sua perspectiva de sujeito e não de um constructo do outro. O poder de agência do sujeito lhe confere um sentimento de grandeza – *an augmented feeling*.

Considerações Finais

*Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
 Teus ombros suportam o mundo
 e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
 As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
 provam apenas que a vida prossegue
 e nem todos se libertaram ainda
 Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
 prefeririam (os delicados) morrer.
 Chegou um tempo em que não adianta morrer.
 Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
 A vida apenas, sem mistificação.
Os Ombros Suportam o Mundo
(Carlos Drummond de Andrade)*

Evidentemente o trabalho não esgota todas as possibilidades de leitura; no entanto, a abordagem histórico-social que procura sublinhar o *loci* de enunciação dos envolvidos permitiu percebê-lo a partir de diferentes olhares. Afinal, a compreensão de qualquer narrativa é hermenêutica (BRUNER, 2001, 132), o que implica que nenhuma história possui uma interpretação exclusiva. “Seus significados são, a princípio, múltiplos”.¹²⁸ Bruner assinala a relevância de uma leitura de um texto não por referência ao mundo observável ou às leis da razão, mas por outras leituras alternativas que compõem a rede de acessos do leitor. As releituras só podem acontecer quando lançamos mão de certezas irrefutáveis e passamos a enxergar certas verdades provisionais (nem permanentes, nem universais ou fixas). Ao sabor das circunstâncias históricas, sociais, políticas e culturais subjaz a idéia de contingência¹²⁹, ou seja, qualquer axioma ou pragmatismo obedece a construções ideológicas, peculiares ao contexto em questão e às suas necessidades. Se a produção de significado é social, parcial, contextual e histórica, se língua é discurso, interação,

¹²⁸ BRUNER, J. “A Interpretação Narrativa da Realidade” in *A Cultura da Educação*, Tradução de Marcos Domingues. Artmed, Porto Alegre, 2001, página 132.

¹²⁹ *Contingência* é usado conforme SOUZA (2009), no sentido de algo “historicamente variável, dependente de contexto”.

heterogênea e plural, então cultura, identidade e educação são plurais, parciais, dinâmicas e nunca estáticas, unas ou homogêneas. (SOUZA, 2004). A partir do momento que esses contextos sofrem alterações, velhos paradigmas são re-significados e novas verdades emergem verticalmente. Valores de ontem atravessam a dimensão espaço-temporal, trajando novas vestes.

Sob a ótica pretendida, todo conhecimento, na medida em que se constitui um sistema de significação, é cultural. Além disso, está estreitamente vinculado com relações de poder. No que concerne este estudo, as culturas são examinadas em suas várias perspectivas em um jogo que amplia os ângulos de observação sobre o tópico: o branco é observado; há o momento em que o negro, o asiático, o latino tornam-se o foco; em um outro, é a visão do estrangeiro que se direciona para si próprio. Todavia, não haverá necessidade de colisão, quando o “pensar” crítico imbuí-se de sua tarefa política, ou seja, nos leva a crer que podemos, sim, melhorar o lugar em que vivemos dadas as condições de análise, conhecimento sócio-histórico e respeito sobre o assunto.

Espera-se, portanto, que o trabalho tenha contribuído, sobretudo, no sentido de promover novas formas de leitura que assinalem expressivamente para a questão do conhecimento em conexão com critérios essenciais como os de identidade, medo e violência.

Vimos que o título dado ao trabalho ressalta a problemática dos combates identitários, na chave da representação da elite hegemônica estadunidense e dos “Outros”, sejam asiáticos, latinos, árabes ou negros que lá, mais precisamente em *Brentwood*, bairro sofisticado de *Los Angeles*, co-habitam, se encontram e/ou colidem. Já, o termo “percurso do olhar” alude ao processo de renovação de nossas perspectivas, pela abrangência da consciência que as nossas vivências nos permitem. Os títulos dos capítulos fazem menção à nossa (in) capacidade de ver: **Lentes Compostas** remetem à justaposição das lentes ópticas para se obter a correção de cada uma das distorções adquiridas pela visão. Tratam-se das narrativas multifacetadas que elaboramos sobre os eventos, nossa interpretação ameaçada ou complementada pela visão de outra pessoa. O termo **Cristalino** metaforiza o cristalino do olho, cuja função é participar dos meios refrativos, sendo capaz de

aumentar o grau para a focalização de imagens de perto. Alterações na estrutura do cristalino levam a dificuldades para enxergar de perto, situação que pode ser corrigida com o uso de óculos.¹³⁰ **Lusco- Fusco?** versa sobre a transição entre o dia e a noite, a obscuridade e a lucidez de nosso olhar permeado por valores, sentimentos etc. **Pelos Teus Olhos** conota, por sua vez, o modo pelo qual somos percebidos pela ideologia dominante ocidental e as lutas travadas por conta desse mecanismo. A alteridade é re-definida, uma vez que olhamos para o outro e somos olhados com o olhar treinado culturalmente, muito mais do que pela visão objetiva do aparelho ocular, sob a lente de pressupostos narrativos, traçados ao longo dos movimentos históricos de colonização. A metáfora do olhar do outro se acentua como a contra-imagem do que o indivíduo acredita ser o real sobre si e do que lhe é acrescentado, fragmentado, excluído nesta construção emprestada, referenciando toda a multiplicidade de olhares imagináveis. Por fim, **A Visão de Guerreiro a Guardiã** encerra o desejo de que, depois das análises feitas, abandonemos a armadura do guerreiro cotidiano que se empenha intensamente para conseguir defender seus pontos de vista e passe a enxergar outras esferas do conhecimento, da cultura, do modo de se ver a vida, como um guardião, sempre disposto a resguardar sua postura investigativa e mais ampla do pensamento e a negociar.

Crash toma, então, uma dimensão maior que transpõe os cuidados de análise e confecção de uma dissertação de mestrado. Suas narrativas espelham algumas das minhas e, longe de sucumbirem pelo desânimo na constatação de uma sociedade violenta e apavorada, apontam para feixes de luz, através da reflexão constante sobre o outro, o outro em nós, o *loci* de cada um e o conhecimento de que narrativas e identidades podem ser (des) (re) construídas ininterruptamente em prol de uma sociedade mais respeitosa.

Intrigante, divertido, didático: *Crash* significou mais que um trabalho acadêmico; revelou-se uma experiência espiritual.

¹³⁰ In <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cristalino>, acesso em 21 de abril de 2010.

BIBLIOGRAFIA

- AARONOWITZ, Stanley. *False Promises: a History of the Working Class in the United States*. Durham, Duke University Press, 1992.
- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- ALCOFF, Linda-Martín. *Reclaiming Truth* in www.alcoff.com, acesso em 13 de setembro de 2010.
- AMADO, Ana. “Michael Moore e uma narrativa do mal”. In MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANTELO, Marcela. “Mundo Cane - Notas sobre a Violência no Cinema” in MENDES, Afrânio et al. (org). *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Editora Panorama, 2003.
- ANZATEGUI, Sabina, “O multiplot cinematográfico da década de 90”, In Estudos de Cinema III, Org. Mariarosaria Fabris e João Guilherme Barone Reis e Silva et alii, Porto Alegre, Sulina, 2003.
- ARAÚJO, Inácio. *Cinema: O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- ARENDT, Hannah. *Da Violência*. Tradução de Maria Cláudia Drummond Trindade. Editora Universidade de Brasília, 1985.
- AUMONT, Jacques [et al.]. *A Estética do Filme*. Tradução de Marina Appenzeller- 5ª ed, Campinas: Papirus, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética – A Teoria do Romance*; tradução de Aurora Bernadini et alii -4ª ed - São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- “O Romance de Educação na História do Realismo” in BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*; trad. Maria Ermantina G.G.Pereira –São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. *Marxism and Philosophy of Language*. New York: Seminar Press, 1971.
- BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade – 4ª ed- São Paulo: Edusp, 1994.*

- BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*; tradução, Carlos Alberto Medeiros – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.
- BHABHA, H. K. Chakrabarty, D. (orgs) *Cosmopolitanism*, Duke University Press, 2002.
- BHABHA, H. K. *Local da Cultura*, Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema – tradução: Maria Luiza Machado Jatobá, Campinas – SP: Papirus, 2008.
- BRINDLEY, S. *Teaching English with ICT*. London: Open University Press & McGraw Hill, 2004.
- BRYDON, Diana. “Difficult Forms of Knowing: Enquiry, Injury and Translocated Relations of Postcolonial Responsibility” in www.lynnmarioorientandos.googlegroups.com, acesso em julho de 2009.
- BRITZMAN, Deborah. Tangles of Implication, York University in www.lynnmariogroups.com, acesso em fevereiro de 2010.
- BROWN, Wendy. *Regulating Aversion: Tolerance in the Age of Identity and Empire*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- BRUNER, J. (1997) *Atos de Significação*, Porto Alegre, Artes Médicas.
- _____(1986) *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard Univ. Press.
- _____. “A Interpretação Narrativa da Realidade” in *A Cultura da Educação*, Tradução de Marcos Domingues. Artmed, Porto Alegre, 2001.
- BRUNS, César B. *Curso de Atualização para a Renovação da CNH*. Curitiba: Tecnodata, 2009.
- BUCCI, Eugênio. “A Crítica da Televisão” in *Rumos da Crítica*. Org. MARTINS, Maria Helena. São Paulo, Editora Senac, 1999.
- BURCH, Noel. “A plástica da montagem” in *Práxis do Cinema*; tradução: Marcelle Pithon e Regina Machado – São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- BUTLER, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.
- CALLIGARIS, Contardo. “As identificações e a possibilidade de pensar”. *Folha de S. Paulo*, 10 de abril de 2003.

“Com quanta culpa se faz a modernidade”. *Folha de S. Paulo*, 19 de junho de 1994.

CAPUTO, John D. *Against Ethics: Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1993.

CHANCE, Kerry. *The Right to Narrate: Interview with Homi Bhabha*, 2001.

CHEQUI, Wilson. *A outra língua em um filme hollywoodiano: um espaço destinado ao estrangeiro em Nova York Sitiada*. Tese de mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
Orientador: Marisa Grigoletto.

CHEVALIER, Jean [et al.]. *Dicionário de símbolos*; tradução Vera da Costa e Silva- 10ª edição- Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

CHOMSKY, Noam. *11 de setembro*. Tradução de Luiz A. Aguiar- 8ªed- Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CHOMSKY, Noam. *O Império Americano: Hegemonia ou Sobrevivência*, tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

CILLIERS, Paul. *Complexity, Deconstruction and Relativism in Theory, Culture and Society* in <http://tcs.sagepub.com>, acesso em 24 de fevereiro de 2010.

CINEMAIS Nº36. *Especial Documentário. Objetivo, subjetivo*. Outubro/dezembro 2003.

CIRNE-LIMA, Carlos. *Dialética para principiantes*- 3ª ed. -RS: Editora Unisinos, 2002.

CORSEUIL, Anelise R. “O documentário pós-moderno: paródia e formas de representação do chicano em Frontierland”. In MENDES, Afrânio [et alii]. (Org). *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

COUTINHO, Eduardo [et alii]. “O Sujeito (Extra) Ordinário”. In MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COUCHOT, Edmont. “Da representação à simulação”, In *Imagem-Máquina*, Org. André Parente, RJ, Editora 34, 1995.

CUNHA, Fernando Whitaker da. *Representação Política e Poder*. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1981.

DARBY, Dereck & SHELBY, Tommie, tradução de Martha Malvezzi Leal. *Hip Hop e a Filosofia*, São Paulo: Madras, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto. Fiske, J. 1996. *Media Matters*: Minneapolis, UMPress., 1997.

DELEUZE, Gilles. "Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem", *Conversações*, RJ, Editora 34, 1996.

Dicionário Michaelis Escolar, Melhoramentos, 2005.

DIENST, Richard. *Still Life in Real Time*. Durham, Duke University Press, 2001.

DUBOIS, Philippe. "La question vidéo face au cinéma: déplacements esthétiques" dans *Cinema et Dernières Technologies*, Paris, INA et De Boeck Université, 1998.

EAGLETON, Terry. *A Função da Crítica*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. 4ª edição- São Paulo: Editora Ática. Série Princípios, 1991.

FESTINO, Cielo. *A imagem como tropo narrativo no cinema*. Contribuição à pesquisa sobre a multimodalidade, s/d.

FOGLIA, Rossana. "Multiplotting: sentido entre histórias" in FABRIS, Mariarosaria et al. (org). *Estudos Socine de Cinema: ano III*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 7a. ed, 1989.

FREUD, Sigmund. "O mal-estar na civilização". In: *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1978.

GERVAISEAU, Henri Arraes. "O movimento opaco e cego da cidade habitada" in MENDES, Afrânio et al. (org). *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

GIKOVATE, Flávio. *O mal, o bem e mais além: egoístas, generosos e justos*. São Paulo: MG Editores, 2005.

GLASSNER, Barry. *Cultura do Medo*; trad. Laura Knapp – São Paulo, Martins Fontes, 1991.

HEIDEGGER, *The End of Philosophy and the Task of Thinking*. In www.rajama.pl, acesso em janeiro de 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. (trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro). Rio de Janeiro: DP&A Editora (tít. Original: The question of cultural identity), 2005.

HAMBURGER, Esther. "Políticas da Representação: Ficção e Documentário em *Ônibus 174*" in MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Objetiva, 2002.

IVINS, Molly et DUBOSE, Lou. "Guerra de Classes" in *EmBushcados: A Vida nos Estados Unidos de George W. Bush*; tradução de Thais Costa- São Paulo:W11, 2004.

JAMESON, F. *The Cultural Turn*. London & New York, Verso, 1998.

_____. *The Political Unconscious*. London, Routledge, 1981.

KHADDURI, Majid. *War and peace in the law of Islam*. Baltimore: John Hopkins University, 1958.

KAPLAN, E. Ann. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey, London. Rutgers University Press, 2002.

KRESS, Gunther. *Literacy in the New Media Age*. London. Routledge, 2003.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed.34, 2000.

McKAY, Sandra Lee. *O Professor Reflexivo: guia para investigação do comportamento em sala de aula – tradução: Renata Oliveira*. São Paulo: Special Book Services Livraria, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo, Cortez, 2004.

MARQUEZ, Ivan. "Knowing Self in Power and Truth - An interview with Linda Martin-Alcoff" in www.alcoff.com/artic.html, acesso em 12/10/09.

MARTINS, José Antônio. *Império do Terror: Estados Unidos, ciclos econômicos e guerras no início do século XXI*. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2005.

MENEZES, Paulo. "A construção do "outro" como não civilizado em Nanook of the North" in MENDES, Afrânio et al. (org). *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

METZ, Christian. *A Significação do Cinema* – tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo, Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema* – tradução: Marilda Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1971.

MEZAN, Renato. *Psicanálise e judaísmo: Ressonâncias*. RJ Ed. Imago. 2ªEdição, 1999.

MICHAUD, Yves. *A Violência* – trad. L.Garcia. São Paulo, Editora Àtica, 2001.

MONTE MÓR, Walkyria. Eu e o Outro: imagens refletidas. Um estudo sobre identidade e alteridade na percepção das culturas. *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande: ABECAN, n. 8, 2008.

MOORE, Michael. *Stupid White Men: uma nação de idiotas*. Tradução de Laura Knapp, Patrícia de Cia e Ana Carolina de Carvalho Mesquita. São Paulo: Francis, 2003.

MOORE, Michael. *The Official Farenheit Reader 9/11*. New York, Simon & Schuster Paperbacks, 2004.

Mulvey, Laura. 1986. "Melodrama In and Out of the Home." in *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. ed. Colin MacCabe. Manchester: Manchester University Press.

NICHOLS, Bill. "O evento terrorista" in MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

OLIVEIRA, Glauce Rocha de. *Ver para crer: A imagem como construção*: 2002. Tese de mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte- Americana. Orientador: SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes. - FFLCH – USP. In: www.ead.unicamp.br/edulang/publicacoes-

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*, 4 ed., Campinas, SP:Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 4ªedição, 2002.

_____ *A Questão do assujeitamento: um caso de determinação histórica*. In

<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=26&id=296&tipo=1>, acesso em 5 outubro de 2009.

OROZ, Silvia. *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*- 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PECORARO, Rossano. *Nilismo e (Pós) Modernidade: Introdução ao “pensamento fraco” de Gianni Vattimo*; posfácio de Gianni Vattimo - Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio: São Paulo: Loyola, 2005.

PELLEGRINI, Tânia et alii. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo. Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. (trad. Eni Orlandi et al). Campinas: Editora da Unicamp (tít. original: Les vérités de la palice), 1988.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. “Do medo ao terror” in NOVAES, Adauto (org) *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007.

RICOEUR, P. *Teoria da Interpretação*; tradução de Artur Morão – Lisboa, Edições 70, 1976.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications Inc., 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Cinema e (Cultura da Violência) Nossa de Cada Dia” in MENDES, Afrânio et al. (org). *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

SAID, Edward. *Freedom from Domination in the Future*. In: *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.

_____ *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo: Companhia de Bolso (tít. Original: *Orientalism: Western conceptions of the Orient*). 2007.

SANDOVAL, Chela. “Methodology of the Oppressed” in *Theory out of Bounds*. Volume 18. University of Minnesota Press, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 12ª ed. São Paulo, Cultrix, s/d.

SEM, Amartya. *Conversations with History* in http://www.youtube.com/watch?v=3muzELM1_uw&feature=related, acesso em fevereiro de 2008.

SETARO, André. *A Cor no Cinema* in www.setaosblog.blogspot.com, acesso em 2 de julho de 2010.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*; tradução Rubens Figueiredo – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SNYDER, Ilana. "New Media and cultural form: narrative versus database" in: ADAMS.A. & BRINDLEY, S. *Teaching English with ICT*. London: Open University Press & McGraw Hill, 2004.

SOUZA, Lynn Mario T.M. Position Paper: *Gaza 2009*: notes on critically reading conflict, University of São Paulo, Brazil in www.criticalliteracyjournal.org, 2009, acesso em 22 de julho de 2009.

_____ et ANDREOTTI, Vanessa. *Uma breve introdução ao Letramento Crítico na Educação em Línguas Estrangeiras*. University of São Paulo, Brazil in www.criticalliteracy.org.uk/elt, acessado em 4 de agosto de 2009.

_____ "Hibridismo e tradução cultural em Bhabha". In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. P. 113-133.

SPIVAK, Gayatri. C. "Can the Subaltern Speak?" In *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Williams, P. and L. Chrisman, eds.. New York. Columbia University Press, 1994.

STAM, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 2000.

TAILCHE, Khalid. "Os muros do medo" in www.iraque.blogspot.com, acesso em 3/12/2009.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem: Um estudo sobre o terror e a cura*; tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura- São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TFOUNI, Leda Verdiani, "Letramento e Atividade Discursiva" in *Letramento e Alfabetização*, São Paulo: Cortez Editora, 2005.

VATTIMO, Gianni. *Nilism & Emancipation*. New York: Columbia University Press, 1996.

VATTIMO, Gianni, and P.A. Rovatti. *Il pensiero debole*. Milan: Feltrinelli, 1983.

VYGOTSKY, L.S. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIRILIO, Paul. *Desert Screen: War at the Speed of Light*. London, New York, Continuum, 2002, trans. Michael Degener.

_____. *Guerra e Cinema: logística da percepção* – (trad. Paulo Roberto Pires) – São Paulo: Boitempo, 2005.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o espírito do capitalismo*; tradução de M.Irene de Q.F. Szmrecsányi et al., 2 ed., São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *What I Came to Say*. London, Hutchinson Radius, 1989.

WILLIS, Susan. *Evidências do Real: os Estados Unidos pós-11 de setembro*. Tradução de Marcos Fabris, Marcos Soares - São Paulo: Boitempo, 2008.

WHITE, Stephen K. *Sustaining Affirmation: the strengths of weak ontology in political theory*. New Jersey, Princeton University Press, 2000.

XAVIER, Ismail. "A Decupagem Clássica" in *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, RJ: Paz e Terra, 1984.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, RJ: Paz e Terra, 1984, pp.80-81.

ZAGNI, Rodrigo Medina. "Imagens Projetadas do Império - O Cinema Hollywoodiano e a Construção de uma Identidade Americana para a Política da Boa Vizinhança" *Cadernos PROLAM/USP* (ano 8 - vol. 1 - 2008), p. 67 - 91.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo, Boitempo, 2003.

REVISTAS

Circuitos do Medo in revista Pesquisa FAPESP, abril 2002, Nº74.

“Ku Klux Klan – Passado e Presente do Terror”; “Profissão: historiador” in revista Leituras da História, Editora Escala, Ano II, nº. 18.

JORDÃO, C.M. “O que todos sabem... ou não: letramento crítico e questionamento conceitual” in Revista Crop – Revista do Programa de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, 2007, Nº12.

FILMOGRAFIA

Babel (2006). Direção: Alejandro González Iñárritu.

Cidade de Deus (2002). Direção: Fernando Meirelles

Civic Right (2006). Direção: Jeff Renfroe

Die Welle (2008), Alemanha. Direção e roteiro: Dennis Gansel.

Ética (1998). Direção: Aimar Labaki, Andrea Tonacci, Eduardo Nunes, Geraldo Iglesias

Fahrenheit 9/11 (2004). Direção: Michael Moore.

Geração Prozac (2001). Alemanha, EUA. Direção: Erik Skjoldbjærg

Leão de Sete Cabeças (1970). Direção: Glauber Rocha.

Ônibus 174 (2002). Direção José Padilha.

11'09"01" (2004). Direção: Samira Makhamalbaf (Irã), Claude Lelouch (França), Youssef Chahine (Egito), Danis Tanovic (Bósnia), Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso), Ken Loach (Reino Unido), Alejandro González Iñárritu (México), Amos Gitai (Israel), Mira Nair (Índia), Sean Penn (EUA) e Shohei Imamura (Japão).

Roger & me (1979). Direção: Michael Moore.

Sicko (2007). Direção: Michael Moore.

Tiros em Columbine (2002). Direção: Michael Moore.

The Birth of a Nation (1915). Direção: D. W. Griffith.

The Corporation (2003). Canadá. Direção: Jennifer Abbott, Mark Achbar

The Fog of War: Eleven Lessons of Robert S. McNamara (2003) USA – Direção: Errol Morris

Última Parada 174 (2008). Brasil-Direção: Bruno Barreto

Why we fight (2005). Inglaterra/ Canadá – Direção:Charlotte Street

WEBGRAFIA

www.abcnews.com

<http://www.coisadecinema.com.br>

<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2005/not20051028p3031.htm>

<http://www.soundtrackinfo.com/title/crash2005.asp>

www.criticalliteracy.org.uk

www.ead.unicamp.br

<http://groups.google.com/group/lynnmarioposidentidadesenarrativas>

www.lynnmarioorientandos.googlegroups.com

www.michaelmoore.com

“Desconstruindo o medo” in www.opovo.com.br 18/01/2008.

“Critical Literacy in Global Citizenship Education Professional Development Resource Pack” in www.osdemethodology.org.uk, acesso em junho de 2009.

www.whatthebleep.com

www.whitehouse.gov

<http://www.youtube.com/watch?v=JnyIM1hl2jc>

“Paul Haggis Screenwriting Lesson” in [www. youtube. Com / watch? V = s o Z 5OdeyQmE](http://www.youtube.com/watch?v=5OdeyQmE) acesso em 2 de julho de 2010.

Edward Said, "The Myth of the Clash of Civilizations" 1 in [www.youtube. com](http://www.youtube.com)

www.washingtonpost.com

www.verdestrigos.org

<http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>

“The Culture of Fear and the Politics of Education” Rick Ginsberg & Leif Frederick Lyche University of Kansas in <http://epx.sagepub.com>, acesso em 01/ 02/ 2010.

Café Filosófico com Luiz Felipe Pondé. TV Cultura,12 de julho de 2009.

ANEXOS

I- Ficha Técnica de *Crash*, no Limite (*Crash*)

Diretor e roteirista: Paul Haggis

Realizadores: Paul Haggis e Bobby Moresco

Argumento: Lawrence Wright, Menno Meyjes e Edward Zwick, baseado na história de Lawrence Wright

Produção: Paul Haggis, Bobby Moresco, Cathy Schulman

Diretor de fotografia: J. Michael Muro.

Música: Mark Isham

Ano de lançamento: 2005

Gênero: policial / ação / drama

Site oficial: <http://www.crashfilm.com>

Estúdio e distribuição: Lions Gate Entertainment

Tempo de duração: 112 minutos

Oscar em 2005 de melhor filme, roteiro original e edição.

Sinopse

Crash – no limite mostra uma visão agressiva e perturbadora das complexidades que envolvem as questões raciais na América contemporânea. Ao mergulhar de cabeça nas confusões ideológicas nascidas no pós 11 de setembro, este drama urbano desenha as inconstantes intersecções entre personagens pertencentes a diferentes etnias, que lutam para superar seus medos enquanto suas vidas se cruzam. Uma dona de casa e seu marido, um promotor público, uma lojista de origem árabe, dois detetives da polícia, um diretor de televisão negro e sua mulher, dois policiais, um chaveiro mexicano, dois ladrões de carro, um casal coreano de meia-idade. Todos vêem suas vidas colidindo após uma série de eventos inevitáveis, no período de 36 horas, com conseqüências surpreendentes.

II. Elenco

<u>Karina Arroyave</u>	Elizabeth
<u>Dato Bakhtadze</u>	Lucien
<u>Sandra Bullock</u>	<u>Jean Cabot</u>
<u>Don Cheadle</u>	<u>Det. Graham Waters</u>
<u>Art Chudabala</u>	<u>Ken Ho</u>
<u>Sean Cory Cooper</u>	Policial de moto
<u>Tony Danza</u>	Fred
<u>Keith David</u>	<u>Lt. Dixon</u>
<u>Loretta Devine</u>	<u>Shaniqua Johnson</u>
<u>Matt Dillon</u>	<u>Officer John Ryan</u>
<u>Jennifer Esposito</u>	<u>Ria</u>
<u>Ime Etuk</u>	Georgie
<u>Eddie J. Fernandez</u>	Officer Gomez
<u>William Fichtner</u>	<u>Flanagan</u>
<u>Howard Fong</u>	Store Owner
<u>Brendan Fraser</u>	<u>Rick Cabot</u>
<u>Billy Gallo</u>	Officer Hill
<u>Ken Garito</u>	Bruce
<u>Nona Gaye</u>	Karen
<u>Octavio Gómez</u>	Passageiro hispânico

[James Haggis](#)

Colega de Lara

[Terrence Howard](#)

[Cameron Thayer](#)

[Sylva Kelegian](#)

Nurse Hodges

[Daniel Dae Kim](#)

Park

[Bruce Kirby](#)

Pop Ryan

[Ludacris](#)

[Anthony](#)

[Jayden Lund](#)

Security Guard

[Jack McGee](#)

Gun Store Owner

[Amanda Moresco](#)

Assistente do Diretor de Filmagem

[Thandie Newton](#)

[Christine Thayer](#)

[Martin Norseman](#)

Conklin

[Joe Ordaz](#)

Motorista hispânico

[Greg Jung Paik](#)

Choi

[Michael Peña](#)

[Daniel](#)

[Yomi Perry](#)

Maria

[Ryan Phillippe](#)

[Policial Tom Hansen](#)

[Alexis Rhee](#)

Kim Lee

[Ashlyn Sanchez](#)

[Lara](#)

[Molly Schaffer](#)

Recepcionista do serviço de
chaveiro

[Paul E. Short](#)

Policial Stone

[Marina Sirtis](#)

[Shereen](#)

[Bahar Soomekh](#)

[Allan Steele](#)

[Kate Super](#)

[Larenz Tate](#)

[Glenn Taranto](#)

[Beverly Todd](#)

[Shaun Toub](#)

[Kathleen York](#)

[Nicholas George Stark](#)

[Dorri](#)

Paramoedico

Recepcionista

[Peter Waters](#)

Country DJ (voz)

Mãe de Graham

[Farhad](#)

Policial Johnson

Jamal

III. Capas do DVD, pôster do filme *Crash* e alguns comentários: Sobrecapa do DVD Duplo:

Capa e Contra-capas:

O excerto do texto: “personagens pertencentes a diferentes etnias” = “árabe + afro-americano + mexicano + casal coreano” não categoriza os caucasianos. O design gráfico das capas nos dá pequenas doses do drama de algumas das personagens, da tensão entre elas, também representadas pelos fios elétricos e postes que denotam intersecções e conotam conflitos, as auto-estradas de Los Angeles, o confronto entre diversas etnias.

Este é o gráfico se abstrairmos as letras *crash*.

Pôsteres:

ANEXO IV – Auto-estradas

Foto 1

Foto 2

Vista noturna de *Los Angeles*

ANEXO V – Trilha Sonora

1- What Them Girls Like

Ludacris Chris Brown & Sean Garrett

(Darkchild)

I know I know what them girls like

(...)

[Sean Garrett (Ludacris):]

I know what they feel

Cause I'm breathin on the hills (HAHAHA!)

And it's me they wanna kill (LUDA!)

Cause I give her what them girls like

[Verse 1: Ludacris]

Relax & take notes,

While I'm put you up on game

Get a sweeter connect, then if I put you up on cane,

But you should grab yourself a seat and a Whisky Double,

Because the girls of the world ain't nothin but trouble,

They like a little danger and might not admit it,

But they on for the chase and they want us to come and get it,

PLUS THEY LOVE A YOUNG THUG THATS OVERFLOWIN WITH SWAG!

AND KEEPS HIS WOMEN ALL DRAPED IN NEW LOUIS VUITTON BAGS!

With Louis Vuitton pumps, look at her walk to 'em,

I like open toe straps, but SG talk to em!

[Sean Garrett:]

I gotta whole buncha girls I'm tryna bring by their kryptonite,

Betta wear your cake, cause they bringin that kryptonite,

(Ludacris) I KNOW WHAT YOU LIKE BABY!

[Ludacris:]

Yea, we gonna take this to verse 2,
 Now some of em wanna family, a sense of security,
 Neckless, bracelets and all other types of jewelery,
 So, shop till you drop, or till it makes you psychotic,
 Heres a triple Black Card, it ain't trickin IF YOU GOT IT!

Others will stay content if you just makin 'em laugh,
 Send 'em to the spa, get a massage then bubble bath,
 So later on, they can dance and throw a drink in they hand,
 And try any and everything they never did with they man, ME!

So get loose and slide off your damn garments,
 Show 'em whose the boss, they take orders from the SERGEANT
 There's places on your body that I'm tryin to find,
 So in the sack, talk to me, tell me what's on your mind,
 And I got plenty more to learn if you'z invested in me,
 They don't love me for who I am but who I'm destined to BE,
 And for that!, I'll give you everything up under the sun,
 Cause in the end, ALL THE GIRLS JUST WANNA HAVE FUN!

(...)

(Ludacris) I know what you feel YESSSS!

(...)

[Ludacris:]

They wanna talk to ya, so SHUT UP AND LISTEN!
 If you can't take the heat, THEN GET THE F**K OUT THE KITCHEN!
 Cause a ride or die man for his ride or die chick,
 Gets that ride or die pudding for that ride or die SHIT!

(Luda) Hahaha, YEAH! WHOO!

They wanna go ON VACATION! I KNOW IT!

Let's Go!

(Luda) Yes! They want what they can!

Chris Breezy, this too eazy,

2 – Sense of Touch

Cantada por Carol Ensley. Letra de Mark Isham

Adaptada de uma antiga canção do País de Gales: “Lisa Lan”

1. Bûm yn dy garu lawer gwaith

Do lawer awr mewn mwynder maith

Bum yn dy gusanu Lisa gêl

Yr oedd dy gwmni'n well na'r mêl.

2. Fy nghangen lân, fy nghowlad glyd

Tydi yw'r lanaf yn y byd

Tydi sy'n peri poen a chri

A thi sy'n dwyn fy mywyd i.

3. Pan fyddwy'n rhodio gyda'r dydd

Fy nghalon fach sy'n mynd yn brudd

Wrth glywed swm yr adar mân

Daw hiraeth mawr am Lisa Lân.

4. Pan fyddwy'n rhodio gyda'r hwyr

Fy nghalon fach a dôdd fel cwyr

Wrth glywed swm yr adar mân

Daw hiraeth mawr am Lisa lân.

5. Lisa, a ddoi di i'm danfon i

I roi fy ngorff mewn daear ddu?

Gobeithio ddoi di, f'annwyl ffrind

Hyd lan y bedd, lle'r wyf yn mynd.

1. Full many a time I came to woo,

Oft, Lisa came a courting you;

I kissed your lips when we did meet,
No honey every was so sweet.

2. My dainty branch, my only dear,
No woman comes your beauty near;
'Tis you who with my passion play,
'Tis you who steals my life away.

3. When'er at eve I walk apart,
Like wax will melt my lovesick heart;
And but to hear the small birds sing,
The longing to my soul will bring.

4. Ah, will you come to bid good-bye,
When in the earth my form must lie?
I hope you too will there be found,
When men shall lay me in the ground.

3 – Maybe Tomorrow – Stereophonics

Composição Kelly Jones

I've been down and I'm wondering why
These little black clouds keep walking around with me, with me
Waste time and I'd rather be high
Think I'll walk me outside and buy a rainbow smile but be free, they're all free
So maybe tomorrow I'll find my way home
So maybe tomorrow I'll find my way home

I look around at a beautiful life
I've been the upper side of down
been the inside of out but we breathe, we breathe

I wanna a breeze in an open mind
I wanna swim in the ocean
wanna take my time for me, all free

So maybe tomorrow I'll find my way home
So maybe tomorrow I'll find my way home

So maybe tomorrow I'll find my way home
So maybe tomorrow I'll find my way home

4- In the Deep – Bird York

Thought you had all the answers
Rest your heart upon
But something happens
Don't see it coming, now
You can't stop yourself

Now you're out there swimming
In the deep
In the deep

Life keeps tumbling you heart in circles
Till you let go
Till you shed your pride and you climb to heaven
And you throw yourself off
Now you're out there spinning
In the deep
In the deep
In the deep
In the deep

Now you're out there spinning
Now you're out there swimming
In the deep
In the deep
In the deep
In the deep