

## **A representação do desastre automobilístico como apogeu da paisagem tecnológica: Do Futurismo Italiano a *Crash***

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

### **RESUMO:**

Este artigo analisa os diálogos intertextuais e interdisciplinares entre o Movimento Futurista Italiano e as duas versões de *Crash* (o romance escrito por J. G. Ballard e sua adaptação para o cinema realizada por David Cronenberg) em relação à maneira como compartilham o interesse pelo imaginário relacionado ao automóvel e aos desastres automobilísticos enquanto representação máxima da potencialidade tecnológica em interação com o corpo humano.

**Palavras-Chave:** Intertextualidade, Futurismo, Cronenberg, *Crash*.

### **ABSTRACT:**

This paper analyzes the intertextual and interdisciplinary dialogues between the Italian Futurist movement and the two versions of *Crash* (JG Ballard's novel and its film adaptation by David Cronenberg) in relation to their mutual interest in the imagery of the car and the car crash, as apotheosis of the representation of technological capability in interaction with the human body.

**Key Words:** Intertextuality, Futurism, Cronenberg, *Crash*.

---

<sup>1</sup> Graduada em *Comunicação Social – Publicidade e Propaganda* pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS e Mestre e Doutora em *Literatura Comparada* pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Cinema, Literatura Comparada, Literatura e Estudos Culturais são as suas áreas de interesse, numa perspectiva interdisciplinar.

## De *Crash* ao Futurismo: a tecnologia se imbrica ao corpo

*Crash – estranhos prazeres* (*Crash* – 1996), de David Cronenberg, causou controvérsia entre a crítica e os espectadores ao contar a história de um grupo de pessoas aficionadas por desastres automobilísticos aos quais associam a experimentação de um prazer sexual. O filme foi objeto de toda a sorte de acusação: violento, pornográfico, sadomasoquista e necrófilo. Após as três cenas de sexo consecutivas que abrem o filme, apresentando os Ballards como um casal sexualmente livre e promíscuo, há a cena do primeiro acidente automobilístico do filme que vitima gravemente James Ballard.

James é internado no mesmo hospital que Helen, a sobrevivente do outro automóvel envolvido na colisão, e lá ambos conhecem Vaughan uma espécie de pesquisador fascinado por desastres automobilísticos e o resultado destes nos corpos das vítimas. Através de Vaughan eles são inseridos num pequeno grupo de pessoas vitimadas e aficionadas por desastres automobilísticos em um jogo de prazer que envolve a combinação entre: carros, acidentes, corpos macerados e sexo; ao qual James agrega também sua esposa, Catherine. Além das várias experiências sexuais realizadas entre eles (homo e heterossexuais), o grupo se ocupa em recriar e reviver desastres automobilísticos famosos e em observar, em uma espécie de tediosa excitação, o resultado de acidentes de trânsito: os carros destruídos e os corpos macerados. Catherine desperta o desejo automobilístico de Vaughan, que passa a persegui-la buscando transformá-la através de uma colisão automobilística. As perseguições terminam quando Vaughan morre lançando-se com seu carro de um viaduto. James recupera o carro do “amigo” morto e com ele colide no carro da esposa. O último episódio do filme apresenta a perseguição e o choque entre os automóveis. Lançada para fora do carro pela violência da batida, Catherine é alcançada por James e ali mesmo, sob as ferragens fumegantes do automóvel, eles fazem sexo.

O teor do enredo e das imagens (cenas de sexo e de acidentes automobilísticos, imagens de corpos macerados) de *Crash* gerou discussões por todo o mundo, mas concedeu ao filme o *Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes*, por sua audácia, coragem e ousadia e sua posterior eleição pela *Cahiers du Cinéma* como o melhor de

1996. O que nem todos sabiam é que o filme é uma transposição intersemiótica do romance homônimo de J. G. Ballard, escrito em 1973, um livro da literatura *underground*, não por suas descrições sexuais explícitas já comuns à época, mas justamente pela maneira incomum como o autor as realizou, como é salientado por Jean Baudrillard:

«Todos os termos eróticos são técnicos. Nada de cu, de piça, de cona, mas: o ânus, o recto, a vulva, a verga, o coito, etc. Nada de calão, isto é, nada de intimidades da violência sexual, mas uma língua funcional: adequação do cromado e das mucosas como de uma forma a outra. O mesmo para a coincidência da morte e do sexo: são mais envolvidos ambos numa espécie de *super-design* técnico que articulados segundo o gozo. De resto, não se trata de gozo, mas de descarga pura e simples.» (Baudrillard, 1991, p. 145)

A grande inovação do romance está então na combinação entre sexualidade e tecnologia, na erotização da tecnologia e na tecnologização do sexo e, no caso específico do romance, da linguagem. E o mais impactante é que está em questão a tecnologia cotidiana à qual estamos inconsciente e completamente atrelados. Este fascínio pela tecnologia cotidiana é uma importante confluência entre o trabalho de Ballard e o de Cronenberg, uma vez que ambos apresentam o espaço limiar e híbrido entre a tecnologia e o ser humano. Este imbricamento entre a tecnologia e a experiência humana mediada pelo corpo é um dos cerne da obra de Cronenberg, que vê a tecnologia como uma extensão do corpo humano.

No entanto, Filippo Tommaso Marinetti, percussor do Movimento Futurista Italiano, e todos os seus colegas Futuristas em sua euforia tecnicista apresentaram imagens e elementos que, sessenta anos antes do livro de Ballard, e quase noventa antes do filme de Cronenberg, pressagiaram e anteviram a paisagem tecnológica que é a essência de *Crash*.

### **Futurismo Italiano: o despertar para a paisagem tecnológica**

No centro do mundo tecnológico idolatrado pelo Futurismo encontra-se o automóvel, uma vez que, para os futuristas, a velocidade descoberta ao volante e o poder de dominá-la redefiniram a perspectiva humana. Os futuristas viviam os primeiros anos do século XX, uma época de idolatria ao moderno que eles próprios denominaram “modernolatria”. O ponto central da produção artística futurista era esse mundo moderno, todo feito de movimento, dinamismo, transparência e de uma luz radiante e colorida. Ao contrário da maioria dos movimentos artísticos modernos, o movimento futurista escolheu

seu próprio nome. Contudo, o movimento acabou sendo apelidado pelos vorticistas<sup>2</sup> de “Automobilismo”.

É interessante destacar que o termo Futurismo engloba uma grande gama de elementos e sentidos, podendo evocar as imagens e temas da ficção científica, bem como a idéia de projetos tecnológicos e científicos que superam a tecnologia existente, referindo-se a avanços tecnológicos extraordinários. A idéia de um mundo futurista costuma também estar associada a uma nova concepção do corpo humano, como se vê no caso da ficção científica. O termo Futurismo sugere ainda a idéia de um segmento temporal dentro do esquema de passado, presente e futuro.

Considerado o mais radical dos movimentos de vanguarda do início do século XX, o Futurismo foi o primeiro movimento a dar expressão artística à intensa e tumultuada vida da nova paisagem urbana industrializada, que se concretizava na tecnologia, na velocidade e na violência urbana. Conforme conclama Marinetti: «Não há beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. (...) A arte, de fato, não pode ser mais que violência, crueldade e injustiça» (Marinetti, 1980, p. 34-6). Criador do Futurismo, o poeta italiano Filippo Marinetti (1876–1944) queria que as artes rompessem definitivamente com o passado e festejassem a velocidade e a energia mecânica. Através de seus manifestos Marinetti apregoava a rejeição do passado e o interesse apaixonado pelo futuro.

As teorias do Futurismo estão ainda intrinsecamente ligadas às idéias de Henri Bergson quanto à percepção do tempo. Se as artes eram até então divididas em artes de espaço (pintura, escultura) e de tempo (música, literatura, teatro), o Futurismo realiza uma grande renovação ao produzir suas obras a partir de uma preocupação espaço-temporal, inaugurando assim uma nova tradição artística graças à qual tornaram-se possíveis manifestações como: as *performances*, as instalações e os *happenings*.

O movimento futurista originou-se de uma idéia geral a respeito de uma concepção de civilização, não de um descontentamento objetivo com a tradição artística

---

<sup>2</sup> O Vorticismo, nome dado ao movimento por Ezra Pound, nasceu como reação dos jovens artistas londrinos ao Futurismo. A Primeira Exposição Futurista em Londres ocorreu em 1912, deixando o público assombrado, e até mesmo horrorizado, com o que foi considerado como excesso das novas tendências da arte européia. A presença italiana em Londres foi divulgada através de vários e turbulentos eventos futuristas, com os quais Marinetti procurava angariar o apoio da vanguarda londrina, mas que apenas lhe renderam um sucesso limitado. Contudo sua presença em Londres, entre os anos 1912 e 1913, foi muito importante enquanto gerador de debates e de experimentação entre artistas e escritores.

vigente. Assim, seu desejo de criar uma nova linguagem se deu primeiro através das palavras nos manifestos e só posteriormente encontrou expressão nas artes visuais. A relevância do aspecto literário dos manifestos futuristas resultou na renovação do *status* dos manifestos que passaram a ser vistos como uma forma de arte, um novo gênero literário. Os manifestos até então utilizados como instrumentos para declarações políticas<sup>3</sup>, tornam-se instrumentos literários, quase poéticos.

Em “Fundação e Manifesto do Futurismo”, de 1909, Marinetti inaugura uma nova estrutura na tradição dos manifestos através da transposição do discurso poético para o político. A importância deste manifesto não está tanto na originalidade de suas idéias, mas sim na mudança radical de tom, na substituição do raciocínio lógico por uma rica e movimentada narrativa. Sua grande diferença é que, ao invés de iniciar com uma afirmação sobre as artes, ele começa com uma narrativa e só posteriormente irá apresentar suas teses, no caso os onze dogmas futuristas:

«Havíamos velado a noite inteira – meus amigos e eu – sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão perfurado, estreladas como nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico. (...) Mas, enquanto escutávamos o extenuado murmúrio de orações do velho canal e o estalar de ossos dos palácios moribundos sobre barbas de úmida verdura, nós escutamos, subitamente, rugir sob as janelas automóveis famélicos.» (Marinetti, 1980, p.31)

Marinetti descreve uma noite em Milão, na qual ele e os amigos poetas planejam até ao amanhecer o glorioso futuro, quando são então atraídos pelos sons tecnológicos da rua. Ele apresenta as teses futuristas, primeiro através das ações na narrativa para só depois enumerá-las. E para compor sua narrativa Marinetti trabalha com a contraposição entre imagens de um passado desinteressante e falido (palácios moribundos) e o futuro tecnológico promissor e vigoroso (coração elétrico), cujo expoente máximo é o automóvel. A ânsia dos futuristas por rechaçar o passado é destacada no décimo item do manifesto: «Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza» (Marinetti, 1980, p. 34). O objetivo dos artistas futuristas era realizar a

---

<sup>3</sup> O dicionário Oxford define manifesto como: Uma declaração ou proclamação pública, geralmente publicada com a sanção do príncipe ou Estado soberano, ou por um indivíduo ou grupos de indivíduos cujos atos são de importância pública, com o propósito de tornar conhecidas ações já realizadas, e explicar as razões e motivos de ações vindouras (1647). Com a passagem do tempo o manifesto transformou-se em voz de todos os que são contra. Essa transformação na essência do manifesto (principalmente a partir do Manifesto Comunista) acaba preparando a cena para o que Marinetti chamou de *arte di far manifesti*.

«Reconstrução Futurista do Universo», conforme proclamam Giacomo Balla e Fortunato Depero, no título de seu manifesto, em 1915.

Com o lançamento de seu manifesto, Marinetti exortou os artistas de sua época à procura por uma nova arte, mobilizando assim vários pintores que reagiram positivamente à sua linguagem excitante. Entre os artistas que aderiram aos ideais futuristas estavam: Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla e Gino Severini:

«O gesto, para nós, não será mais que um momento detido do *dinamismo universal*: será decididamente, a *sensação dinâmica* eternizada como tal. (...) Tudo se move, tudo corre, tudo se desenrola rápido. Uma figura não é mais estável diante de nós mas aparece e some incessantemente. Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, subseguindo-se como vibrações, no espaço que percorrem. Assim, um cavalo em corrida não tem quatro patas: tem vinte e os seus movimentos são triangulares. (...) As dezesseis pessoas que vocês têm em sua volta num bonde que corre são uma, dez, quatro, três; estão paradas e se movem; vão e vêm.» (Boccioni; Carrà; Russolo; Balla; Severini, 1980, p. 42)

Contudo, se os artistas clamavam pela representação artística da multiplicidade de sensações, não davam instruções específicas da maneira como isso deveria ser resolvido na tela. Mas destacavam como base fundamental a técnica do divisionismo cromático, que trabalha com pequenos pontos, manchas e traços de pigmentos organizados com precisão, buscando emular a luz e a atmosfera naturais.

O contato com os mestres cubistas, Pablo Picasso e Georges Braque, e suas obras influenciou a produção dos futuristas: Boccioni, Russolo e Carrà. O Cubismo alterara completamente as normas das artes visuais. Concentrando-se geralmente em temas tradicionais como retratos, naturezas mortas e paisagens, os cubistas buscavam analisar a forma e o espaço. Para isso, decompunham os objetos em uma matriz de fragmentos semitransparentes, que dificultava a distinção entre superfície e profundidade. E trabalhando com a idéia da *simultaneidade* através da justaposição, ou seja, apresentando em uma única obra um objeto ou pessoa composto a partir de perspectivas e pontos de vista radicalmente diferentes e descontínuos. As construções luminosas e estáticas do Cubismo apresentaram aos futuristas a possibilidade de dar um rumo completamente novo às suas produções. A interpretação cubista de forma e de espaço, a transparência e a multiplicidade de pontos de vista, foram adaptadas aos

interesses ideológicos e imaginativos do Futurismo. Iniciou-se então uma nova fase, menos ligada aos temas novos e mais preocupada em complementar o divisionismo cromático com uma fragmentação formal de inspiração cubista.

Umberto Boccioni produziu, assim como Marinetti, um grande número de manifestos, todos diretamente ligados à essência da produção artística do movimento. Preocupava-se não apenas em elucidar a produção artística futurista, como também em situá-la em uma tradição artística. Em seu manifesto “O que nos separa do cubismo”, Boccioni elucida alguns pontos de distinção entre os dois movimentos, partindo da contraposição entre o dinamismo futurista e a dissecação estática (dos objetos) do Cubismo. Da mesma forma, no manifesto “Porque não somos impressionistas”, ele aponta a diferença entre o futurismo e o impressionismo através de um esquema de evolução estética. Pode-se perceber nos dois manifestos de Boccioni uma espécie de angústia da influência.

Nas obras de Umberto Boccioni encontra-se «um mundo de fluxo, intuição e traços de memória bergsonianos» (Humphreys, 2000 p. 31). Em seu célebre tríptico *Estados mentais* (respectivamente *O Adeus*, *Os que partem*, *Os que ficam*), de 1911, Boccioni tenta exprimir sentimentos e sensações experimentados no decorrer do tempo, trabalhando para isso com os novos meios de expressão: as *linhas de força*, que visam atrair as percepções e as reações emocionais do observador para o núcleo da pintura; a *simultaneidade*, que combina lembranças, impressões presentes e a antecipação de fatos futuros; e o *ambiente emocional*, no qual o artista, através da intuição, procura afinidades entre a cena exterior e a emoção interna. Reconhece-se nessa obra seu interesse pelas teorias de Bergson, pelo Cubismo e pela complexa experiência do indivíduo no mundo moderno.

Nos manifestos de Boccioni encontram-se as melhores explicações quanto aos anseios futuristas. A idéia de *simultaneidade* é um dos pontos fundamentais da produção futurista, que buscava representar a síntese entre o que se recorda e o que se vê. Desta forma, as pinturas futuristas testaram e provaram a possibilidade de usar a arte como meio de captar aspectos, tanto visuais como não visuais, de um meio ambiente reconhecido como dinâmico e não como estático. Essa consciência simultânea concentra-se, pois, não só na confusão dos fatos do mundo exterior e no reino da memória pessoal como também no mundo invisível da experiência corporal.

«A simultaneidade é para nós a exaltação lírica, a manifestação plástica de um novo absoluto: a velocidade; de um novo e maravilhoso espetáculo: a vida moderna; de uma nova febre: a descoberta científica... Simultaneidade é a condição em que aparecem os diversos elementos que constituem o *dinamismo*. É, portanto, o efeito daquela grande causa que é o *dinamismo universal*. É o expoente lírico da concepção moderna da vida, baseada na rapidez e contemporaneidade de conhecimentos e de comunicações... Como queremos que a emoção seja a lei suprema dos componentes arquitetônicos do quadro (objetos) assim também queremos que a interpretação do objeto seja um equilíbrio justo entre *sensação* (aparecimento) e *construção* (conhecimento).» (Boccioni, 1980, p 173)

A representação da simultaneidade se refere às distorções espaciais e temporais, na possibilidade de representar estágios sucessivos do mesmo movimento em uma seqüência linear. Em muitas obras futuristas, a descrição de um movimento específico converte a área do quadro numa seção apenas do que deve parecer um movimento contínuo: a ação passa através da pintura e não possui centro.

Igualmente fundamental para a produção futurista é a noção de *dinamismo*, que acontece enquanto resultado da combinação entre o *movimento absoluto* e o *movimento relativo*. Como *movimento absoluto* deve-se entender as forças internas ao objeto. O *movimento relativo* corresponde ao deslocamento do objeto no espaço. O que os futuristas propõem é a concepção dos objetos em movimento, a partir da interação dessas duas formas.

Intrínseca às idéias propostas pelos futuristas de *dinamismo* e *simultaneidade* está a percepção de uma nova característica da vida moderna, a *velocidade*. A fascinante velocidade do automóvel, idolatrado deus tecnológico, proporcionou ao olho humano uma nova visão do mundo, festejada pelos futuristas. Da mesma forma que a velocidade do trem já havia surtido grande influência sobre a perspectiva visual, obrigando o olho humano a fixar-se em um ponto distante e não próximo (fato que se repercutira diretamente sobre a produção artística impressionista). A velocidade dá aos futuristas uma nova noção de tempo e de espaço. «O tempo e o espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade omnipresente» (Marinetti, 1980, p. 34). A velocidade é transformadora, ela revela uma nova realidade. Conforme Boccioni:

«Os trens, os automóveis, as bicicletas, os aviões revolveram a concepção contemplativa da paisagem. Pode-se dizer que, na normalidade da velocidade com que vemos os aspectos naturais, o deter-se da observação



prospectiva e anatômica da paisagem ou de qualquer outro elemento natural, agora já é contra a natureza.» (Boccioni, 1980, p. 143).

Essa nova maneira de enxergar o mundo inaugurada pela velocidade, tem repercussões na compreensão do tempo e de espaço, redimensionados a partir dela. A observação do automóvel em alta velocidade foi fundamental para a concepção das teorias futuristas. Giacomo Balla foi um dos artistas que estudaram a velocidade do automóvel, descobrindo as suas leis e linhas de força essenciais. A partir de uma grande quantidade de desenhos, ele produziu uma série de quadros como, por exemplo, *Velocidade abstrata: um automóvel passou* (1913), parte de um tríptico que apresenta uma paisagem simplificada como pano de fundo de uma série de linhas de força róseas, vestígios dos gases do escapamento, sugerindo a perturbação atmosférica provocada pelo automóvel, agora ausente.

Conforme Marinetti, a velocidade pode ser de vários tipos: passiva ou ativa, que maneja (motorista) ou é manejada (automóvel), modeladora (que escreve, que esculpe) ou modelada (escrita, esculpida), configurada por diversas velocidades ou portadora de diversas velocidades. A velocidade humana, conforme o poeta, deve ser sempre uma velocidade portadora, ou seja, a união entre a velocidade do pensamento, velocidade do corpo, velocidade do pavimento que leva o corpo, velocidade do elemento que leva o corpo. O fascínio por essa nova perspectiva visual inaugurada pela velocidade tecnológica repercute-se diretamente sobre as concepções dos futuristas:

«Imitemos o trem e o automóvel que impõem a tudo isto que existe ao longo da estrada correr com velocidade inversa ao seu inverso, e despertam em tudo isto que existe ao longo da estrada o espírito da contradição, isto é, a vida. A velocidade do trem obriga a paisagem atravessada a dividir-se em duas paisagens que puxam em sentido inverso à sua direção.» (Marinetti, 1980, p. 215)

O manifesto de Marinetti exalta a beleza da velocidade e a conclama a nova religião-moral, invocando a corrida em alta velocidade, como uma maneira de comunicar-se com a divindade em uma nova oração:

«Santidade da roda e dos trilhos. (...) É necessário ajoelhar-se diante da velocidade em rotação de uma bússola giroscópica: 20.000 giros por minuto, máxima velocidade mecânica atingida pelo homem. (...) A embriaguez das grandes velocidades em automóvel não é mais que a alegria de sentir-se fundido com a única *divindade*.» (Marinetti, 1980, p. 213)

Marinetti enumera então os locais que são habitados pelo divino, entre os quais: os trens, as estações ferroviárias, as pontes, os túneis, os campos de batalha, os circuitos de automóveis. Evoca a divindade dos motores à explosão, dos pneumáticos de automóveis e da gasolina, «êxtase religioso que inspiram os cem cavalos» (Marinetti, 1980, p. 213). E declara a alegria de passar da terceira para a quarta marcha, de apertar o acelerador, «pedal ressoante da velocidade musical» (Marinetti, 1980, p. 213). A obsessão especial dos futuristas pelo automóvel pode ser justificada pelo fato de que nele o domínio da velocidade está ao alcance de qualquer um. Ao volante de sua máquina veloz o motorista possui poder absoluto.

O poeta conta como após horas de conversa com os amigos, ele e o grupo, exortados pelos sons dos «automóveis famélicos», saem em uma odisséia automobilística pelas ruas da cidade em suas máquinas, cujos motores são como «feras bufantes». Ante a velocidade vertiginosa guiada pela «furiosa vassoura da loucura», a certeza de um desastre automobilístico paira sobre a alma do poeta, que se lamenta por não ter uma amante ideal a quem dedicar seu corpo macerado pela tragédia. Mesmo a imagem de uma tragédia anunciada não o perturba, pelo contrário, é essa possibilidade que o incita a correr cada vez mais, como se ele e a morte se cortejassem, através da velocidade.

«E nós corríamos. (...) A morte, domesticada, ultrapassava-me em cada curva, para oferecer-me a pata com graça e, de vez em quando, se estirava no chão, com um barulho de maxilares estridentes, enviando-me, em cada poça, olhares aveludados e acariciantes.» (Marinetti, 1980, p. 32)

Dirigindo e conclamando seus amigos a entregarem-se ao vento e ao desconhecido, o poeta, em um ímpeto repentino, realiza uma manobra radical virando o carro e, assim como os «cães que querem morder o próprio rabo» (Marinetti, 1980, p. 32), vai de encontro a dois ciclistas que vêm em sua direção. Ele então atira-se de rodas para cima em um fosso: «Oh! fosso materno, quase cheio de água barrenta! Lindo fosso de oficina!» (Marinetti, 1980, p. 33). O acidente injeta vigor novo ao poeta, que mesmo saindo debaixo do carro capotado esfarrapado e malcheiroso, sente «o coração perpassado, deliciosamente, pelo ferro incandescente da alegria!» (Marinetti, 1980, p. 33).

Com a ajuda de uma multidão de pescadores boquiabertos, o carro emerge lentamente do interior da fossa como um «grande tubarão enalhado» (Marinetti, 1980, p.

33). Aos que pensavam ter o dano sido irreparável, que tivesse morrido o «lindo tubarão» (Marinetti, 1980, p. 33), apenas uma carícia de Marinetti «bastou para reanimá-lo, e ei-lo ressuscitado, ei-lo correndo novamente, sobre suas poderosas nadadeiras!» (Marinetti, 1980, p. 33):

«Então, com o rosto coberto da boa lama das oficinas, mistura de escória metálicas, de suores inúteis, de fuligens celestes – nós, contundidos e de braços enfaixados mas impávidos, ditamos nossas primeiras vontades a todos os homens vivos da terra.» (Marinetti, 1980, p. 33)

Após a vigorosa experiência futurista em que o automóvel mergulha na vala materna industrial, fazendo com que os seus ocupantes sejam cobertos pelos vitais fluídos tecnológicos, os poetas podem assim propagar ao mundo o seu manifesto. São então apresentados os onze itens que compõem o ideal futurista, dentre os quais dois estão diretamente relacionados à figura do automóvel:

«4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia*.

5. Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja aste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito de sua obra.» (Marinetti, 1980, p.33-4)

Os anseios de Marinetti fluem através das estradas velozes de um admirável mundo novo, seus manifestos antevêm a idéia do automóvel como um símbolo de liberdade pessoal, antecipando em décadas e de maneira extremada a sociedade resultante do crescimento da indústria automotiva. Ele apresenta uma paisagem fantástica recentemente descoberta pelos futuristas: «Aqui e ali uma lâmpada doente, atrás dos vidros de uma janela, nos ensina a desprezar a falaz matemática dos nossos olhos morredouros» (Marinetti, 1980, p. 32). No início do século XX, o automóvel é uma máquina poderosa: grande, pesado, rígido, quase indestrutível; ao seu volante os poucos e intrépidos pilotos sentiam-se na posição de Apolo ao volante do Carro do Sol.

### **Crash: atualizando o Futurismo**

Em 1973, quando Ballard escreveu *Crash*, o automóvel já se consolidara como símbolo de liberdade e poder. O livro representa um mundo e um tempo em que os sonhos de Marinetti se tornaram reais. O filme de Cronenberg, realizado em 1996, surge

em uma época em que o automóvel é um forte elemento de *status* social, recebendo uma carga simbólica que o transforma em símbolo do poder de consumo. Apesar desse distanciamento temporal e das inúmeras transformações sócio-culturais que ocorreram, através das quais o automóvel mudou de posição e de importância na vida humana, as três manifestações (o Movimento Futurista, o livro de Ballard e o filme de Cronenberg) possuem fortes pontos de confluência.

A velocidade que estava no vértice das produções futuristas como um presságio transforma-se no alicerce do que Paul Virilio denominou de sociedade dromocrática.<sup>4</sup> Uma sociedade em que a velocidade é um instrumento de controlo, dominação e conquista de hegemonia. Pois, conforme a tese desenvolvida por Virilio em *Velocidade e política*, ao longo da história da humanidade o poder e a dominação passaram a ser exercidos através do comando do tempo, dos fluxos e do movimento. *Crash* é fruto da dromocracia.

O poder transformador da velocidade, antevisto e prenunciado pelos futuristas, é reconhecido por David Cronenberg, para quem ela «é uma forma de realidade virtual. É um estado estranho que nos altera fisicamente, transportando-nos para um outro espaço, um outro tempo» (Cronenberg *apud Crash*, 1999). Assim, tanto os Futuristas como Cronenberg reconhecem nessa nova maneira de enxergar o mundo, inaugurada pela velocidade, uma nova percepção do tempo e do espaço, redimensionada a partir dela.

E assim como nos manifestos de Marinetti também no romance de J. G. Ballard a velocidade está arraigada à idéia de agressividade e de vigor da ação do motorista ao controle do veículo:

«Assim que deixámos o Laboratório, ele (Vaughan) recuperou toda a sua agressividade, como se seu apetite tivesse sido aguçado pelos carros que passavam. Conduziu o carro pesado pela estrada de acesso à via expressa, mantendo o pára-choque amassado a poucos metros de qualquer veículo menor até que este saísse da frente. (...) Estávamos nos aproximando de um trevo. Quase que pela primeira vez (...) Vaughan pisou no freio.» (Ballard, 1996, p. 120-1)

Para Ballard, o automóvel e o ato de dirigir possuem uma agressividade imanente: «É sabido que o carro é um elemento agressivo. A fúria do dirigir... (...). Além disso, o ato

---

<sup>4</sup> Segundo nota do tradutor, “dromos” exprime a idéia de “corrida”, “curso”, “marcha” (Virilio, 1996, p.10).

de dirigir é marcante. A vida e a morte estão em nosso controle, na ponta de nossos dedos» (Ballard *apud* Itiberê, 1996).

Marinetti, Ballard e Cronenberg reconhecem nas partes do automóvel sua potencialidade pungente: «o volante, lâmina de guilhotina que ameaça meu estômago» (Marinetti, 1980, p. 33). Os olhos de Ballard, bem como os do poeta, adivinham na mecânica do automóvel as ferramentas latentes da mutilação, realizando combinações imaginárias entre partes do automóvel e partes do corpo: «pulmões de homens idosos perfurados por maçanetas de porta, os peitos de jovens mulheres empalados em colunas de direção, os rostos de jovens bonitos retalhados pelos cromados do quebra-vento» (Ballard, 1996, p. 14).

A consciência que Marinetti e Ballard possuem quanto à dupla natureza dos artefatos presentes no automóvel, tanto inocentes partes do veículo como terríveis armas mutiladoras, não é compartilhada pela maioria das pessoas quando assumem a posição de motorista ou de passageiro. Enquanto está dirigindo, ninguém imagina que o volante possa agir como uma guilhotina sobre seu ventre, ou ainda, que uma maçaneta possa perfurar-lhe o pulmão. Nos dois textos é a tensão constante criada pela consciência da possibilidade do acidente que excita e incita as personagens. A ciência da natureza do automóvel que amassa, despedaça, destrói, atíça as chamas e de seu poder de quebrar os ossos, rasgar a pele e fazer jorrar o sangue, é a principal essência de *Crash*.

Mas enquanto em *Crash*, a morte anunciada se concretiza através do suicídio de Vaughan, no manifesto de Marinetti ela paira no ar, sendo sentida e experimentada através da velocidade, mas nunca concretizada. A ânsia pela velocidade carrega a presença constante da morte que espreita a cada curva, a cada movimento, cada vez que o motorista acelera. A velocidade e o perigo são, para os futuristas, irmãos gêmeos inseparáveis. Em seu manifesto Marinetti dá ao leitor ou ouvinte<sup>5</sup> uma boa demonstração disso: «correr, correr, correr, voar, voar. Perigo perigo perigo perigo perigo à direita à esquerda sob sobre dentro fora cheirar respirar beber a morte» (Marinetti, 1980, p. 215). Para a percepção da morte propiciada pela tecnologia, o poeta usa seus sentidos; olfato, tato, paladar, é através do corpo que ele experimenta as novas possibilidades e o perigo.

---

<sup>5</sup> Os manifestos, além de publicados em revistas e jornais, eram também lidos em apresentações públicas, em palestras e *serata* (saraus) futuristas.

Da mesma forma, em *Crash*, tanto no romance quanto no filme, o corpo é o meio através do qual se compreende a relação entre o homem e a máquina (*macchina*).

No manifesto de Marinetti, ao contrário de *Crash*, a representação do desastre automobilístico constrói-se mais a partir da noção da catástrofe do que do desastre real. O desastre leva ao alívio total da tensão e inflige uma nova energia e determinação criativa sobre Marinetti e seu grupo que, revigorados após o acidente, ditam suas primeiras vontades a todos os homens vivos. A intensidade da capotagem do automóvel em alta velocidade, caindo justamente no fosso de uma fábrica, representa a consolidação do imaginário do poeta, através da união entre a velocidade do automóvel e o mundo industrial. O poeta emerge debaixo do carro capotado, revigorado pelo sumo sorvido do fosso materno, pronto para gritar ao mundo as novas regras que lhe foram reveladas pelas divindades tecnológicas. O manifesto futurista clama pelo conhecimento de uma nova realidade que se anuncia graças aos avanços tecnológicos. Também em *Crash* o acidente é epifânico e traz às personagens uma nova compreensão do mundo, mas o que está em jogo é o re-conhecimento do mundo, um novo olhar que surge da intensidade do acidente: «Ao sair do hospital com Catherine, surpreendi-me ao constatar o quanto a imagem do carro mudara, a meus olhos, quase como se sua verdadeira natureza tivesse sido exposta por meu acidente» (Ballard, 1996, p. 47).

Em *Crash* não há a representação de avanços tecnológicos, a idéia visionária apresentada tanto no romance quanto no filme é o avanço em direção a uma nova compreensão da tecnologia, uma nova relação entre o ser humano e os seus artefatos cotidianos. Da mesma forma, apesar do eloqüente clamor dos futuristas pela tecnologia moderna (aviões, automóveis, telefones), raramente eles retrataram o próprio futuro, à maneira como o fez, por exemplo, H. G. Wells.

E é então justamente no reconhecimento e no olhar que se volta sobre uma tecnologia cotidiana que *Crash* e o Futurismo confluem. O Futurismo reconhece o despertar turbulento de um mundo moderno e tecnológico entregando-se à adoração das máquinas e de suas engrenagens. *Crash* surge em uma época em que todos já estão habituados a essa tecnologia cotidiana, em que os automóveis se multiplicam. Contudo, *Crash* apresenta o renascer da antiga devoção futurista pela tecnologia através de um novo olhar que admira a porção mais extrema da tecnologia, a capacidade máxima de sua violência e destruição transformadoras. Do acidente de Marinetti seu automóvel

renasce, com a mesma potência e vigor. Já os desastres de *Crash* representam o reconhecimento da tecnologia transformadora e transformável do automóvel:

«Três carros haviam colidido no centro de um cruzamento de alta velocidade. Os dois primeiros veículos – um carro esporte de fibra de vidro (...) e um cupê Mercedes prateado – haviam se chocado numa colisão de ângulo reto, arrebatando as rodas e destroçando os compartimentos do motor. (...). Fragmentos de fibra de vidro despedaçada espalhavam-se por toda a carroceria amassada, como exercícios de estilo descartados no estúdio de um projetista.» (Ballard, *Crash*, p. 168)

Uma das principais características encontradas na pintura futurista é o esmorecimento dos limites entre os seres humanos e as formas inanimadas que os cercam, subordinando o ser humano às forças do ambiente. «O espaço psicológico se funde com o físico» (Humphreys, 2000, p. 23). Da mesma forma, há nas esculturas futuristas a tentativa de abolir os limites entre os objetos:

«A escultura deve, portanto, fazer viver os objetos tornando sensível, sistemático seu prolongamento no espaço, uma vez que ninguém pode mais duvidar que um objeto acabe onde um outro começa, e não haja nenhum que circunde o nosso corpo: garrafa, automóvel, casa, árvore, estrada, que não talhe e não o seccione com um arabesco de curvas retas. (...) E estes objetos não ficaram perto da estátua como atributos explicativos ou elementos decorativos destacados, mas, seguindo as leis de uma nova concepção de harmonia, serão introduzidos nas linhas musculares de um corpo. Assim a axila de um mecânico poderá sair da roda de uma máquina.» (Boccioni, 1980, p. 75)

Nas esculturas futuristas os objetos se amalgamam e não se pode mais definir o local em que um termina e outro começa. Em obras como: *Fusão de uma cabeça e uma janela* (1912), *Construção dinâmica de um galope: cavalo e casa* (1914), *Cavalo + Cavaleiro + Casa* (1914), Boccioni apresenta a construção de formas heterogêneas, cingindo os objetos em uma forma única, construída a partir da observação do movimento. A idéia da interpenetração dos objetos proposta pelo artista, «nossos corpos penetram o sofá sobre o qual sentamos e o sofá penetra nossos corpos» (Boccioni, 1980, p. 75). Em *Crash* as personagens têm uma percepção aguçada quanto aos automóveis, reconhecendo as marcas deixadas pelo contato de outras pessoas, uma espécie de interpenetração que não é reconhecida pela maioria. Dessa forma, o que é apontado pelo escultor futurista é o fato de que se vive em um mundo no qual quase todas as coisas são modeladas seguindo as formas do corpo humano. O que é evidenciado em *Crash* é o fato de que todos esses objetos, inclusive e principalmente o

automóvel, carregam em si as marcas deixadas pelo Outro, alguém que ali esteve e tocou anteriormente:

«Durante os dias seguintes aluguei uma série de carros da companhia que servia ao estúdio, escolhendo todas as variantes disponíveis de automóveis. (...) Apesar dos esforços para limpar aqueles carros, os resíduos de motoristas anteriores aderiam a seus interiores – as marcas de calcanhar nos tapetes de borracha por baixos dos pedais; (...) um complexo de arranhões, como a coreografia de uma luta frenética, que cobria um banco de vinil.» (Ballard, 1996, p. 55)

E a idéia do rompimento das barreiras entre o corpo humano e a estrutura inanimada do automóvel se constrói através do desastre automobilístico. A relação entre corpo e tecnologia é um dos pontos fundamentais da produção cinematográfica de Cronenberg e em *Crash* ela é proclamada por Vaughan, que celebra a transformação do corpo graças à tecnologia moderna.

### **Crash: pós-necrófilo**

A paixão dos personagens de *Crash* pela tecnologia, que parece ser a única coisa capaz de tirá-los de sua apatia existencial, fez com que o filme fosse classificado como detentor de um caráter necrófilo.

Conforme Erich Fromm, afora as manifestações mais notórias do termo “necrofilia” (a sexual, desejo de ter relações ou outra forma de contato de natureza sexual com cadáveres; e a não sexual, desejo de aproximar-se, manipular, examinar, observar e principalmente de desmembrar cadáveres), ela pode também ser reconhecida na atração por tudo o que é morto, na paixão por transformar o que é vivo em algo sem vida, por destruir pelo prazer de destruir, bem como no interesse exclusivo por tudo o que seja puramente mecânico. Assim, o aspecto necrófilo pode ser reconhecido em características do cotidiano do homem industrial, que em detrimento do interesse pelas pessoas, pela natureza e pelas estruturas vivas, demonstra maior interesse pelos artefatos mecânicos, isentos de vida. Fromm desvela o caráter necrófilo da sociedade industrial e do novo homem que a constitui e que é influenciado por ela no fascínio pelas máquinas limpas, brilhantes, pelas estruturas de alumínio e de vidro e, de maneira especial, pelos automóveis:

«Por toda a parte do mundo industrializado há homens que sentem mais ternura pelos seus automóveis, e têm por eles maior interesse do que pelas



suas esposas. Têm orgulho de seu automóvel; prezam-no; lavam-no (...) e, em alguns países, muitos lhes dão um apelido carinhoso, observam-no permanentemente e mostram-se preocupados ao menor sinal de desarranjo. Certamente, um carro não é um objeto sexual – mas é um objeto de amor; a vida sem um carro parece a muitos mais intolerável do que a vida sem uma mulher. Esse apego não será estranho ou mesmo depravado?» (Fromm, 1979, p. 457)

Fromm esclarece que não há, no ato em si de dirigir um automóvel ou de valer-se de outras espécies de mecanismos tecnológicos, uma manifestação de tendências necrófilas. Contudo, quando tais ações se transformam em *substitutivos* do interesse pela vida e por suas funções, quando o interesse por artefatos substitui o interesse por seres vivos, aí então há a especificidade do caráter necrófilo. Assim, é na combinação entre o culto à técnica e à destrutividade que a característica necrófila se torna mais evidente. E foi justamente no Futurismo que Fromm reconheceu a primeira grande expressão dessa combinação. Para ele, no texto de Marinetti encontram-se os elementos fundamentais da necrofilia: «culto da velocidade e da máquina; a poesia como um meio de ataque; a glorificação da guerra; a destruição da cultura; o ódio às mulheres; as locomotivas e os aviões como forças vitais» (Fromm, 1979, p. 460). É por esta perspectiva que surge o reconhecimento do caráter necrófilo em *Crash*.

No entanto, *Crash* vai de encontro à afirmação de Fromm de que o automóvel não é um objeto sexual, mas é um objeto de amor, ao mostrá-lo como mediador da energia sexual de seus ocupantes. O carro desperta o desejo sexual a partir de sua relação com o corpo humano e enquanto memória de um acidente automobilístico ou como uma projeção dessa possibilidade. Vaughan deseja dirigir automóveis envolvidos em desastres automobilísticos, buscando resgatar nestes a presença das pessoas envolvidas nas tragédias. A ligação entre sexualidade e tecnologia, mediada pelos desastres automobilísticos, é um ponto crucial de *Crash*, conforme constata a personagem James: «Para Vaughan o desastre de carro e sua própria sexualidade haviam celebrado o casamento final» (Ballard, 1996, p. 11). A sexualidade esvaziada das personagens, antes do desastre automobilístico, ganha uma nova energia ao ser catalisada pela tecnologia do automóvel e pela intrínseca possibilidade latente de um desastre. No episódio da primeira relação sexual entre James e Helen, fica evidente a percepção por parte do primeiro da interação entre os corpos e a estrutura do automóvel em “junções insólitas” e a maneira como, para ele, as formas do veículo se integram ao ato sexual:

«Passei a mão pela curva externa da coxa de Helen, sentindo o zíper aberto de seu vestido. As pontadas dessas dores me lembravam as picadas do vidro do pára-brisa durante o desastre. (...) Ela falava agora para si mesma, balbuciando como alguma vítima demente de um acidente. (...) Enquanto pressionava a cabeça do pênis contra o colo do útero (...) corri os olhos ao redor. Aquele pequeno espaço estava atravancado com superfícies angulares de controles e partes arredondadas de corpos humanos se integrando em junções insólitas. Os volumes das coxas de Helen se comprimindo contra meus quadris, seu punho esquerdo enterrado em meu ombro, a boca agarrando a minha, a forma e a umidade do ânus acariciado por meu dedo anular, tudo isso associado ao inventário de uma tecnologia benevolente – os contornos dos mostradores, a carapaça saliente da coluna de direção, o punho de pistola extravagante de freio de mão. Tateei o vinil quente do assento ao meu lado, depois afaguei o corredor úmido do períneo de Helen. Os laminados plásticos ao meu redor tinham as mesmas tonalidades dos pêlos púbicos que se abriam no vestíbulo da vulva. O compartimento do carona nos envolvia como uma máquina gerando de nosso ato sexual um feto de sangue, sêmen e óleo de motor.» (Ballard, 1996, p. 76)

Essa nova percepção de James do imbricamento da tecnologia em sua sexualidade surge após seu acidente, que o faz reconhecer no *design* do carro, moldado para acomodar o corpo humano, uma natureza erótica. No momento do acidente a lógica do *design* automobilístico em relação ao corpo é desconstruída e instauram-se novas possibilidades, as carnes e as ferragens se amalgamam em uniões inesperadas, no moldar-se da carne à intervenção da tecnologia. A violência transformadora das colisões revela para as personagens de *Crash* uma nova percepção da relação entre corpo e máquina, que se manifesta na resposta sensual do corpo. Cada contato do corpo com a estrutura inanimada da máquina torna-se uma experiência sensual. Assim, em várias cenas do filme os personagens aparecem em contatos sensuais com os automóveis, acariciando-os e roçando-os com o corpo.

*Crash* diferencia-se dos manifestos de Marinetti ao desvelar essa inter-relação pessoal, íntima e sensorial do corpo com a tecnologia. Pois apesar de o futurista também mostrar a fusão entre sexualidade e tecnologia, ele vê o impulso sexual violento e as máquinas do capitalismo como forças históricas inquestionáveis. Assim, se «Marinetti e os futuristas puseram em seu trabalho um senso de energia libidinosa que parecia dirigir-se às intrincadas mudanças tecnológicas e psicológicas» (Humphreys, 2000, p. 16), *Crash* é o resultado dessas mudanças e representa o momento de confirmação ou não das promessas tecnológicas. A euforia tecnológica dos futuristas é gradualmente

absorvida pelo cotidiano e a convivência com os artefatos torna-se natural e quase inconsciente. E *Crash* vem desvelar essa omnipresença tecnológica contemporânea.

Já não há o detrimento do humano pelo maquínico, mas sim a amálgama entre ambos. A tecnologia se revela na relação que estabelece com o corpo enquanto sua extensão ou em seu poder de transformá-lo. O caráter necrófilo deixa de ter razão de ser e dá lugar ao caráter pós-necrófilo, no qual a tecnologia e os avanços biotecnológicos inauguram possibilidades de ultrapassar as limitações orgânicas do corpo.

---

## REFERENCES / REFERÊNCIAS

- BALLARD, James. ***Crash: estranhos prazeres***. Rio de Janeiro: Record, 1997. ISBN: 8501048208
- BAUDRILLARD, Jean. ***Simulacros e simulações***. Portugal. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. ISBN: 972708141x
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org). ***O Futurismo italiano: manifestos***. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. ISBN: 8527304651
- BOCCIONI, Umberto. "A Escultura Futurista". In: BERNARDI Aurora Fornoni (Org.). ***O Futurismo italiano: manifestos***. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. ISBN: 8527304651, p. 73-80.
- BOCCIONI, Umberto; CARRÀ, Carlo; RUSSOLO, Luigi; BALLA, Giacomo; SEVERINI, Gino. "A pintura futurista: manifesto técnico". In: BERNARDI, Aurora Fornoni (Org). ***O Futurismo italiano: manifestos***. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. ISBN: 8527304651, p. 41-44.
- BOCCIONI, Umberto. "A simultaneidade". In: BERNARDI, Aurora Fornoni (Org). ***O Futurismo italiano: manifestos***. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. ISBN: 8527304651, p. 173-174.
- BOCCIONI, Umberto. "Movimento Absoluto + Movimento Relativo = Dinamismo". In: BERNARDI, Aurora Fornoni (Org.). ***O Futurismo italiano: manifestos***. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. ISBN: 8527304651, p. 141-146.
- Crash – estranhos prazeres* (1996). In: ***O Estado de São Paulo***, São Paulo, 13/07/99.
- COTTINGTON, David. ***Movimentos de Arte Moderna: Cubismo***. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. ISBN: 858637430x
- CRONENBERG, David. ***Crash***. Londres: Faber and Faber, 1996. ISBN: 0571191274
- FROMM, Erich. ***Anatomia da destrutividade humana***. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. ISBN: 852450143x
- HUMPHREYS, Richard. ***Movimentos de Arte Moderna: Futurismo***. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. ISBN: 8586374873
- ITIBERÊ, Suzana Uchôa. "Ballard faz parábola sobre o sexo mecânico". In: ***O Estado de São Paulo***, São Paulo, 1996.

MARINETTI, Filippo Tomaso. “Fundação e manifesto do futurismo”. In: BERNARDI, Aurora Fornoni (Org.). **O Futurismo italiano: manifestos**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. ISBN: 8527304651, p. 31-36.

MARINETTI, Filippo Tomaso. “A nova religião da velocidade”. In: BERNARDI, Aurora Fornoni (Org.). **O Futurismo italiano: manifestos**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. ISBN: 8527304651, p. 211-218.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. ISBN: 8531400996

VIRILIO, Paul. **Velocidade e Política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. ISBN: 8585865121