

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Comunicação e Expressão
Curso de Cinema

**Até o Colapso: Uma visão do
pós-humanismo através de *Crash*
e da banda Einstürzende
Neubauten**

Júlia Stella Mastrocolla

Ensaio apresentado ao departamento
de Comunicação Social como
requisito parcial para a para obtenção
do grau de Bacharel em Comunicação
Social

ORIENTADOR: Prof. Dr. Luiz Felipe Soares

FLORIANÓPOLIS
DEZEMBRO DE 2008

Este trabalho foi aprovado pela comissão julgadora abaixo, sendo aceito portanto como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema.

Florianópolis, dezembro de 2008

Prof. Dr. Luiz Felipe G. Soares (orientador)

Prof. Dr. Antônio Carlos Santos, Unisul

Prof. Dr. Sérgio Medeiros, UFSC

Agradecimentos

Aos meus pais, amigos e professores, as

Pessoas que mais me apoiaram e ajudaram

Nesses quatro anos de curso.

Sumário

Resumo	6
Introdução.....	7
Hegel, Peter Sloterdijk e o fim do Humanismo.....	10
<i>Crash – Estranhos Prazeres (Crash, 1996), David Cronenberg.....</i>	<i>19</i>
Industrial e Einstürzende Neubauten.....	32
Neubauten	34
<i>Kollaps.....</i>	<i>36</i>
Referências bibliográficas	49

Resumo

Nesse ensaio, relaciono *Crash – Estranhos Prazeres*, um filme de 1996 dirigido por David Cronenberg e o álbum *Kollaps*, de 1981, da banda Einstürzende Neubauten, por meio da destruição que ambos invocam, cada um à sua maneira. Com isso, realizo uma pequena trajetória do fim do humanismo pelo olhar tanto do filme (e por consequência, do livro que o inspirou) e do álbum, com o apoio teórico de livros como *A Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, *Carta Sobre a Humanidade*, de Heidegger, e finalmente, de *Regras Sobre o Parque Temático*, de Sloterdijk.

Introdução:

Analisando a história humana, é fácil concluir que a destruição é um fator importante. A destruição representa para o homem a possibilidade de sua autoafirmação, seu controle sobre os outros, sobre os animais ou sobre a natureza. Embora os humanismos tentassem abrandar essa característica selvagem que toma conta do homem, todos falharam em algum momento. Guerras, crises, a destruição da natureza, entre outras coisas, colaboraram para isso. E talvez não seja exagero ver o momento em que nos encontramos agora como não mais do que um amontoado de resquícios, vestígios de uma história marcada por destruições, ou, de outro modo, um acúmulo de construções e ruínas. Esse amontoado contemporâneo é muito grande e complexo, tem de tudo, difícil encontrar um sentimento que “domine”, no sentido de que seja visível ou compartilhado por todos. Mas é possível identificar que esse amontoado é composto também pela sociedade, que já não existe mais. Com a passagem do tempo, dos séculos, a sociedade foi, aos poucos, se tornando também parte do detrito, do fragmento, cada vez mais se aproximando de seu fim.

Na noção tradicional de história segundo Hegel, há um ente coletivo – a sociedade – que se movimenta através do tempo, e conforme molda seus passos, constrói o futuro. Assim, Hegel acreditava em uma substituição de um caráter individual, que dominava sua época, por um coletivo. Isso já não é mais possível, pois o caráter individual está tão inserido no mundo, que inviabilizou qualquer noção de coletivo, possibilitando a fragmentação. Sendo assim, se torna impossível acreditar numa sociedade, numa coisa concreta, unitária e visível que se apresenta sob essa denominação. Ao contrário do que Hegel propunha, a própria destruição (e não a construção do humano, do absoluto) é história; na imagem da destruição aparece a história, ou melhor, é a própria história. E a história, por sua vez, não caminha rumo a um futuro em que algo estará construído; é o presente, cheio de vestígios, cheio de ruínas, que faz ver a história. Não há pra onde ir.

Com o fim desse coletivo e o avanço implacável do individual, o homem se tornou estagnado. Embora não se mostre à beira da extinção – aliás, está bem longe disso – o homem simplesmente não evoluiu mais. Não há qualquer tipo de movimento, de revolução em relação ao homem. Essa falta de movimento acaba deixando o homem

cada vez mais entediado, apático; se o homem está estagnado, não há muito o que esperar, não no sentido de desesperança, mas no sentido de que não se sai mais do lugar. Ao mesmo tempo, a tecnologia evolui em uma velocidade surpreendente e "cresce" ao redor do homem, sufocando-o sem que ele perceba. Não vivemos mais sem os meios eletrônicos, por exemplo; a vida humana está submissa às máquinas, no sentido de que, se uma máquina parar, o mundo pára. Um exemplo disso aconteceu quando a cidade de São Paulo ficou horas sem Internet por um problema em relação ao serviço Speed, da companhia de telefonia Telefônica. Grande parte dos serviços públicos e instituições financeiras pararam devido ao problema relacionado à Internet. A bolsa de valores (Bovespa), o PoupaTempo e grandes bancos como Itaú e Caixa Econômica Federal ficaram inoperante por horas por causa disso. Esse sufocamento também colabora com a alienação e o tédio que cerca o homem, porque querendo ou não há um sentido de inutilidade. Sem as máquinas, o nosso esforço se torna inútil; nós não funcionamos também. E as máquinas acabam "roubando" o trabalho do homem também, substituindo-o de forma, por vezes, mais eficiente e sem os problemas que um funcionário humano poderia ter (como doenças, problemas na família, feriados religiosos).

Existe também um outro agravante: a tecnologia, aliada ao consumismo nos impõe (direta ou indiretamente) o modo como devemos agir, o que consumir, o que sentir. Há uma indução em relação ao comportamento do ser humano, que de certa forma por vezes pode "substituir" o sentimento e a emoção do ser humano. "Substituir" no sentido de que aquilo é uma emoção falsa, artificial. Como exemplo, temos a compulsão por consumo que algumas pessoas possuem: elas se sentem felizes comprando, consumindo. Uma prova disso é que muita gente fala em sair e comprar para se sentir melhor. Sair às compras porque está chateado ou triste. Só que esse prazer, apesar de se eficiente, é curto e artificial; ao adquirir um produto novo, surge um sentimento. Mas a partir do momento em que aquilo é usado pela primeira vez, o produto já se torna velho e a vontade de comprar surge de novo. É "artificial" no sentido de que aquilo não surge de forma espontânea, mas sim de forma "programada". Há a noção de que o consumo tem o poder de tornar as pessoas mais felizes. A tecnologia tem participação no sentido de que não é mais necessário simplesmente possuir, mas sim ter o último modelo de tal produto, ou tê-lo em maior quantidade. Não é necessário ter um carro, mas sim o último modelo que tem direção automática. Nesse sentido, as

coisas se tornam bem mais descartáveis, e com isso, os "sentimentos substituídos" se tornam cada vez mais descartáveis e artificiais também.

A narrativa de *Crash – Estranhos Prazeres*, (*Crash*, 1996), de David Cronenberg, baseado em livro homônimo de J. G. Ballard, reconhece a destruição como valor, como energia, como possibilidade presente. Não como condição ou nivelamento para uma nova construção humana, mas como potência imanente – e mesmo como energia erótica. O filme narra o percurso de um grupo de personagens que tentam sair de seu estado de torpor e alienação por meio da excitação que os acidentes automobilísticos podem causar. No mundo de *Crash*, a tecnologização e a influência midiática, principalmente da televisão e da publicidade, transformaram a sociedade em uma grande multidão de pessoas alienadas, desconectadas de seu corpo e de suas emoções. James Ballard e sua mulher, Catherine, encontram-se entre essas pessoas, até o dia em que ele sofre um grave acidente de carro, e os machucados e contusões que sofre, a proximidade da morte, reativam nele uma nova cadeia de emoções que há muito ele esquecera. Com a possibilidade de sair desse tédio opressivo mantido pelo mundo tecnológico, Ballard entra em um novo mundo em que a obsessão por carros e acidentes é central, e acaba trazendo Catherine para dentro desse mundo também.

A partir da mesma idéia trabalha a banda alemã Einstürzende Neubauten (em português, algo como “Prédios Novos Desabando”). O *modus operandi* da banda está implícito em seu nome: a destruição, a possibilidade de o que parece novo já conter em si, necessariamente, sua própria destruição. Formada no final da década de 1970, a banda tem uma característica bem peculiar: a utilização de ferramentas e materiais oriundos de ferro-velho como instrumentos musicais. Além disso, a banda, em seus primeiros álbuns, se destaca por sua difícil sonoridade, de base atonal, composta por ruídos produzidos por esses instrumentos e um vocal que alterna entre o grito agudo, a fala desesperada e o registro grave de Blixa Bargeld. *Kollaps*, de 1981, é um bom exemplo da sonoridade dos primeiros discos da banda.

As duas manifestações culturais com que pretendo trabalhar neste ensaio, *Crash* e o álbum *Kollaps*, carregam em si mesmas o paradoxo entre construção e ruína que está não apenas no cerne da vida industrial, que elas integram e tematizam, mas também em todos os humanismos de base hegeliana – imagem que se torna nítida já na forma como

Hegel lê Heráclito. Pretendo argumentar, porém, que os dois trabalhos fazem ver, no sentido contrário, o próprio colapso desses humanismos.

Hegel, Peter Sloterdijk e o fim do Humanismo

Finalizada logo após a batalha de Iena, que não só marcou o fim da Idade Média germânica, mas também a entrada definitiva da Europa na modernidade, *A Fenomenologia do Espírito*, segundo Eric Hobsbawm, se mostra bem oportuna do ponto de vista histórico, pois nela a história humana foi pensada até sua ruptura com a velha ordem e a passagem para a modernidade. A Alemanha, antes da batalha de Iena, era um dos países mais atrasados da Europa. Era governada pelo Sacro Império Germânico, sustentava um governo feudalista, a estrutura social ainda era formada por regimes de servidão, e a economia era de base rural, enquanto a Inglaterra e a França tinham sofrido revoluções que mudaram sua situação política e social. Ainda segundo Hobsbawm, a Alemanha era composta pelas “burocracias de inúmeros pequenos principados, que eram pouco mais que grandes propriedades, que administravam os desejos das sereníssimas altezas com impostos cobrados de um campesinato silencioso e obediente”.¹

No campo da filosofia, o principal tema que surge tanto com a Primeira Revolução Industrial quanto com a Revolução Francesa é a natureza da sociedade e a direção para a qual ela estava se encaminhando ou deveria se encaminhar. Considerando a história humana mais como um avanço do que como um retrocesso, os filósofos podiam observar que o conhecimento científico e o controle técnico do homem sobre a natureza aumentavam consideravelmente. Assim, acreditavam que a história humana e o

¹ HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções: 1789-1848*. São Paulo, Paz e Terra, 1997. Pág. 31.

homem individualmente poderiam ser aperfeiçoados pela mesma aplicação da razão, e que estavam destinados a seu aperfeiçoamento. Na filosofia alemã, apesar de animados com as Revoluções e as possibilidades que elas traziam, os filósofos não podiam contar com uma revolução industrial, nem tinham poder para derrubar suas sociedades. Portanto, concentravam-se na formulação de elaborados sistemas gerais de pensamento.

Se antes a época era de Revoluções e esperança no futuro que parecia encaminhado, em uma sociedade mais igualitária e mais estabilizada, com o homem dotado de mais racionalidade e conhecimento, a época agora é de descrença na humanidade. Em um século em que o mundo se envolveu em duas Guerras Mundiais, milhares de guerras civis, crises econômicas que abalaram os cinco continentes e numa devastação sem precedentes, o que menos resta no homem é a esperança. Com a morte dos humanismos, nos resta apenas uma história marcada pela destruição.

Hegel, junto com Kant e Schelling, fazia parte desse grupo. Seu ponto de partida é o Iluminismo: suas idéias, observa Hobsbawm, são profundamente impregnadas da idéia de progresso.² Hegel trabalha, em termos gerais, com uma filosofia da evolução e de progresso necessário. Suas abstrações são tentativas de buscar um acordo com a sociedade (burguesa) e uma análise do trabalho como fator fundamental. Sua filosofia era extremamente idealista e rejeitava o materialismo ou o empirismo da tradição clássica. Sua base está na oposição entre coletivo e individual. Com o impacto do desenvolvimento histórico, o autor percebe um abandono do coletivo em favor do individual. A dialética hegeliana se constrói através da interminável resolução de contradições.

² HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções: 1789-1848*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

O progresso falhou no sentido de que não há uma conciliação da evolução tecnológica, da história e do ser humano. As coisas se tornaram demasiado distantes, de forma que não há diálogo entre elas. A dialética não funciona entre as coisas, a interminável resolução entre opostos já não é mais suficiente para sustentar uma situação como a atual. O individual ainda prevalece sobre o coletivo e a maior prova disso é a destruição do sonho comunista na antiga URSS, em que o sonho da sociedade igualitária se transformou no pesadelo ditatorial comandado primeiramente por Stálin.

A Fenomenologia é a experiência da consciência no movimento do autoconhecer. A palavra “fenomenologia” se refere a tudo o que se manifesta na consciência e serve para indicar o saber que o espírito adquire de si mesmo ao longo de uma série de experiências nas quais a consciência estuda sua própria formação³. Mas o autoconhecer, grosso modo, só se torna possível através do conhecimento do mundo. Quando o espírito consegue atingir esses saberes, ele chega ao Absoluto, que seria o pleno autoconhecimento. A *Fenomenologia do Espírito* trabalha justamente o percurso do espírito em busca desse Absoluto.

Perseguindo a noção de imanência, Hegel se distancia de Kant no sentido de que, em sua filosofia transcendental, Kant não admite a possibilidade de o ser humano conhecer a “coisa em si”. Ou seja, para ele, o conhecimento do homem é limitado. Para Hegel, a coisa em si é o próprio objeto que se dá a conhecer enquanto tal. Sendo assim, o objeto existe apenas enquanto pensado e conhecido pela consciência humana, tendo o

³ DOS SANTOS, José Henrique. Rememorando a Fenomenologia do Espírito. Revista IHU, número 127, Abril de 2007. Disponível em http://www.unisinos.br/ihuonline/index.php?option=com_tema_capa&Itemid=23&task=detalhe&id=359

homem como sujeito produtor do conhecimento.

Esse conhecimento do espírito é, ao mesmo tempo, lógico e histórico. A necessidade lógica está presente em toda parte, funcionando entre alternativas precisas e bem definidas para produzir o saber necessário, mas esse saber, por mais lógico que seja, nunca deixa de depender de circunstâncias contingentes, que o acaso histórico faz surgir aqui e ali. Porém, a história jamais deixa de ter um sentido, porque aquilo que parecia ser apenas fruto do acaso acaba por revestir a forma lógica.⁴ Esse conhecimento é, para Hegel, o Absoluto, ou seja, o próprio movimento que se deixa descobrir por meio da história. Esse Absoluto é o todo conhecível, composto por várias partes que somente podem ser conhecidas como partes desse todo. Tudo o que parecia separado conflui na direção da história; os elementos solicitam-se uns aos outros e, apesar de opostos, tendem a formar uma “unidade de contrários”. A lógica do espírito é sempre dialética, pois supõe um diálogo ininterrupto da alma consigo mesma e com todas as outras, para reverter no fim o que parecia impossível no começo: “negar as negações” que a assediavam, isto é, recusar toda a satisfação limitada que não atenda à pulsão infinita do espírito no caminho de si mesmo. Com isso, faz-se necessário falar sobre o devir, pois o conhecimento do objeto se torna possível somente quando se conhece seu devir, o movimento rumo àquilo que ele pode se tornar. Com isso, a noção de conhecimento muda, pois está em constante transformação.

Com os sucessivos fracassos humanos na história, já não é mais possível realizar o autoconhecimento de forma efetiva. Para conhecer-se, é preciso conhecer também o mundo que nos cerca. Se esse mundo só se transforma em destruição e ruínas, que a

⁴ DOS SANTOS, José Henrique. Rememorando a Fenomenologia do Espírito. Revista IHU, número 127, Abril de 2007. Disponível em http://www.unisinos.br/ihuonline/index.php?option=com_tema_capa&Itemid=23&task=detalhe&id=359

própria humanidade causa, o que há pra se conhecer? Assim, nos damos conta de um vazio inerente à alma humana que acomete a sociedade moderna. A esperança que surgiu para Hegel, já não é mais possível para nós, depois de processos sucessivos de destruição.

Com o devir, temos a negação, que é o que imprime movimento ao método e torna o sujeito do conhecimento apto para compreender a realidade porque é a própria realidade. “Com efeito, a coisa não se consuma no seu fim, mas na sua atuação, e todo o efetivo não é o resultado, a não ser juntamente com o seu devir”.⁵ Assim, para Hegel, o conhecimento é dado fundamentalmente pela transformação. O objeto é quando se torna objeto da consciência, e só se apreende o objeto em seu movimento. Para realizar esse movimento, a consciência precisa negar-se para conseguir se afirmar, para se transformar de consciência em si em consciência para si. A consciência manifesta conhecimento (tornando-se consciência) por poder ser ao mesmo tempo sujeito, que se põe a conhecer, e objeto, que se deixa conhecer.

Hegel dá um exemplo que esclarece bastante suas idéias de negação e de ação dos opostos: “O botão desaparece no desabrochar da flor e pode-se dizer que é refutado pela flor. Finalmente, a flor se explica por meio do fruto como um falso existir da planta, e o fruto surge em lugar da flor com verdade da planta. Essas formas não apenas se distinguem, mas se repelem como incompatíveis entre si. Mas a sua natureza dada as torna, ao mesmo tempo, momento da unidade orgânica no qual não somente não entram em conflito, mas uma existe tão necessariamente quanto a outra; e é essa igual necessidade eu unicamente constitui a vida ao todo”.⁶

⁵ HEGEL, Georg W. F. **Prefácio da Fenomenologia do Espírito** in: **Os Pensadores**. São Paulo, Editora Abril, 1980. pág. 13.

⁶ HEGEL, Georg W. F. **Prefácio da Fenomenologia do Espírito** in: **Os Pensadores**. São Paulo, Editora

No mundo em movimento, tudo reverte em seu contrário. Quando se cumpre a passagem da natureza ao espírito, a consciência começa a perceber que é preciso negar a morte para entrar na “verdade da certeza de si mesma”, reconhecendo-se como consciência de si diante de outras consciências de si.

Crash, o livro, foi publicado pela primeira vez em 1973 e o filme foi lançado em 1996. *Kollaps* foi lançado em 1981. Da publicação de Hegel, até as datas de publicação de *Crash* e do lançamento do filme muita coisa aconteceu. Todas as esperanças que os filósofos do século XIX sustentavam em relação ao futuro ruíram da forma mais impactante e destrutiva possível. O mundo embarcou em duas Guerras Mundiais, a ascensão do sonho comunista se transformou pouco depois em pesadelo, uma crise mundial colocou abaixo o sonho americano e deu fim ao *american way of life* como ele se tornou conhecido. Quando o grande colapso da humanidade parecia ter acabado e se tornou possível sonhar de novo, como Heidegger mostrou em sua *Carta sobre a Humanidade*, tudo começa a despencar outra vez. É a partir dessa situação, da falha do humanismo nacionalista, que Heidegger escreve a *Carta Sobre o Humanismo*. Escrita para Jean Beaufret, um admirador seu, respondendo-lhe a pergunta “Comment redonner un sens au mot ‘humanisme’?”⁷, Heidegger critica a tentativa de recuperação do humanismo, como assunto e como palavra, tendo em vista o fracasso dele em desembrutecer o ser humano – algo que custou caro à Europa. “Falando mais precisamente: para que exaltar novamente o ser humano e seu auto-retrato filosófico padrão como solução no humanismo, se a catástrofe do presente acaba de mostrar que o

Abril, 1980. pág. 6.

⁷ HEIDEGGER, Martin. *Carta Sobre o Humanismo*. Lisboa, Guimarães Editores, 1987. Pág. 72.

problema é o próprio ser humano, com seus sistemas metafísicos de auto-elevação e auto-explicação?⁸, diz Sloterdijk ao resenhar Heidegger. As soluções para a crise Européia de 1945 – o cristianismo, o marxismo e o próprio existencialismo, ou seja, três humanismos – falharam em suas tentativas de desembrutecer o ser humano.

Para Heidegger, o problema da filosofia está na definição de homem como animal racional. Segundo ele, a essência do homem não se resume em ser um organismo animal que pensa. Ao homem cabe proteger a verdade do ser, e o ser não pode identificar-se com o ente, tal como vem acontecendo na filosofia ocidental. Ele supõe que o homem possa pensar a verdade do ser a partir de sua essência, daquilo que se apresenta como “ser-ai”, a própria essência humana. O humanismo de Heidegger é aquele que pensa a humanidade do homem desde a proximidade do ser. Sendo assim, o importante não é o homem, mas a sua história e origem, do ponto de vista da verdade do ser.

O problema é que a sua história e sua origem estão calcadas em uma seqüência de destruição e ruína, e se as sociedades conseguem se reerguer é uma questão de tempo para que sejam destruídas de novo. Todos os grandes impérios da história passaram por esse processo até a sua extinção, não é agora que o processo vai mudar, com todo o avanço que a tecnologia alcançou nos últimos anos. Eventos como a crise dos mísseis, na década de 60, de certa forma, mostram quão vulnerável nós somos e quão perto está a raça humana de ser dizimada, não por uma ação externa, mas por nós mesmos.

Heidegger propõe que a ética abandone o moralismo superficial e procure

⁸ SLOTERDIJK, Peter. **Regras Para o Parque Humano**: Uma Resposta à Carta de Heidegger Sobre o Humanismo. São Paulo, Editora Estação Liberdade, 1999. Pág 23.

encontrar a origem na morada do próprio ser humano. Em *Carta Sobre o Humanismo*, Heidegger diz: “A linguagem é antes a casa do ser; ao morar nela, o homem existe (ek-sistiert), à medida que compartilha a verdade do ser, guardando-a. O que importa, portanto, na definição da humanidade do ser humano enquanto existência (ek-sistenz), é que o essencial não é o ser humano, mas o ser como a dimensão do extático da existência”.⁹ O homem é chamado pelo próprio ser e escolhido para sua guarda. Sendo assim, o homem possui a linguagem, possibilitando o mútuo entendimento e a domesticação por meio desse entendimento.

Se o homem mal consegue se sustentar no meio de tanta destruição e auto-destruição, como pode ser designado para ser guarda do ser? A sua selvageria, brutalidade não pode ser controlada e as sucessivas falhas dos sistemas humanistas provaram isso de forma contundente. Com essas falhas, o fim do humanismo se torna inevitável, e com esse fim, acabamos sendo jogados de volta a nós mesmos e aos nossos fatos. Sozinhos e sem idéia de como prosseguir. A tecnologia a nossa volta é toda resultante de tentativas de melhorar a nossa capacidade bélica e nossas técnicas de guerra. A computação, a Internet, o cinema, entre outros desenvolvimentos são exemplos de inovações tecnológicas que surgiram de pesquisas para melhoria de equipamentos militares. Se toda a nossa criação é fundamentada para a futura destruição, como crer em qualquer tipo de futuro se não o apocalíptico?

A crítica de Sloterdijk a Heidegger é feita com base na proposta indireta de preservação da função básica do humanismo feita por Heidegger: ao ouvir o Ser, o ser humano volta a estabelecer a amizade por meio da palavra. Heidegger, com isso,

⁹ HEIDEGGER, Martin. *Carta Sobre o Humanismo*. Lisboa, Guimarães Editores, 1987. Pág. 24.

submete o ser humano ao Ser, restringindo-o. Espera-se com isso um homem mais servil do que apenas um bom leitor. Diz Sloterdijk: “Ao definir os seres humanos como pastores e vizinhos do Ser, e ao chamar a linguagem de casa do Ser, Heidegger vincula o homem ao Ser em uma correspondência que lhe impõe uma restrição radical e o confina – o pastor – nas proximidades ou cercanias da casa. Ele o expõe a uma conscientização que requer uma imobilidade e uma servidão resignada maiores que as jamais conseguidas pela mais ampla formação”.¹⁰ Ou seja, ao apenas ouvir o Ser, ao invés de haver uma resposta que criaria uma discussão e o desenvolveria, o ser humano se torna apenas subordinado ao Ser em uma situação de, como diz o autor, “servidão resignada”.

Porém a época dos nacionalismos burgueses, em que a escrita de cartas se mantinha como meio de estabelecimento de amizades, se mostra esgotada. A partir de então, com a invasão de novas mídias (do rádio à Internet) que, oferecendo modos mais eficazes de transmissão de informações, leva a escrita de cartas à semi-extinção. Com o bombardeamento de informações que atualmente sofremos, a leitura imediata acaba se tornando privilegiada. Textos menores e impessoais tornam a recepção mais fácil e mais ágil, e no final, é isso que os homens prezam. Se a velocidade é a base de nossa sociedade, então não há mais espaço para círculos de amizades formados pelas cartas.

A presença da tecnologia é inevitável e opressora. Ao mesmo tempo em que facilita a vida prática, nos comprime em um mundo regido pela velocidade. E que aos poucos retira nossa privacidade, nossa individualidade; acaba nos acoplando como engrenagens de um sistema que já não pode mais parar. Sua devastação não atinge

¹⁰ SLOTERDIJK, Peter. **Regras Para o Parque Humano: Uma Resposta à Carta de Heidegger Sobre o Humanismo**. São Paulo, Editora Estação Liberdade, 1999. Pág 28.

apenas o nosso ambiente, mas nos atinge também, embora aja de forma sutil.

Com o surgimento de mídias como o rádio e a televisão, a partir do século XX, a tecnologia passa a entrar em nossas casas. Com elas, a informação se torna mais acessível e de mais rápida disseminação. A leitura já não é mais a principal fonte de informações e é cada vez mais deixada de lado. Somos todos os dias bombardeados com milhares de notícias e acontecimentos, que mal conseguimos assimilar; fomos apresentados a tantas atrocidades que já não nos sensibilizamos mais com qualquer coisa. A indiferença toma conta da maioria da população, e encaramos certas coisas com uma frieza e apatia que chegam a serem assustadoras. Com isso, a tecnologia nos entregou um mundo de frieza e insensibilidade.

Crash – Estranhos Prazeres (Crash, 1996), David Cronenberg

Crash é justamente sobre isso. Sobre essa insensibilidade que nos além da opressão tecnológica. Os personagens encaram com apatia e indiferença tudo o que está a sua volta. Tornaram-se tão condicionados pela era tecnológica que não são mais capazes de sentir qualquer coisa. Mesmo o sexo já não é mais do que uma obrigação, como demonstram James (James Spader) e Catherine (Deborah Kara Unger), que apesar de manterem um relacionamento sexual ativo, já não sentem mais prazer na relação entre si, ou com qualquer outra pessoa. Isso é evidenciado pela cena em que os dois dialogam pela primeira vez na sacada.

A cena tem seu início com um close em James, encostado à porta da sacada do apartamento, com aparência de cansado ou entediado, quando pergunta a Catherine: "*Where were you?*".¹¹ Em seguida, vemos Catherine em um plano americano, encostada no parapeito, de costas para James, olhando a paisagem e erguendo sua saia até a cintura. Ela responde calmamente "*In a private aircraft hangar. Anyone could have*

¹¹ *Crash – Estranhos Prazeres*, (1996). Dirigido por David Cronenberg.

*Por conta dos lugares-comuns da vida cotidiana, com seus dramas amortecidos, toda a minha competência em lidar com o sofrimento físico havia ficado por muito tempo embotada ou esquecida. A trombada era a única experiência real que eu tinha em muitos anos. Pela primeira vez eu me confrontava com o meu próprio corpo, uma inexaurível enciclopédia de dores e descargas, com o olhar hostil de outras pessoas e com o fato do homem morto.*¹⁶

Com o acidente, James encontra novas possibilidades que nunca haviam passado pela sua cabeça. Ele desenvolve um novo interesse em carros, acidentes, tráfegos, que não possuía antes. O mesmo acontece com Helen Remington (Holly Hunter), que, apesar de a primeira vista sentir repulsa por James, acaba se envolvendo em um relacionamento sexual com ele. Esse relacionamento se restringe apenas a situações em que estão dentro ou próximos a um carro. Sua relação se torna mediada pelo automóvel e não sai disso.

Aqui se faz necessário falar de uma diferença entre o filme e o livro. No livro, James Ballard não é responsável pelo acidente.

*Quando eu rodava de volta para casa dos estúdios de cinema em Shepperton num anoitecer chuvoso de junho, meu carro derrapou no cruzamento junto à saída para o elevador da Western Avenue. Em questão de segundos me vi correndo a cem por hora em direção à pista oposta. Quando o carro atingiu o canteiro central, o pneu direito estourou e saiu rodando de seu aro. Fora do meu controle, o carro atravessou o canteiro e começou a subir na contramão a rampa expressa de saída do elevador. Três carros vinham em sentido contrário, três sedas populares de cujos modelos, anos de fabricação, cores e acessórios externos ainda me lembro com a dolorosa precisão dos pesadelos que nunca conseguimos esquecer. Dos dois primeiros carros eu escapei, pisando fundo no freio e conseguindo a muito custo passar entre os dois. No terceiro, que transportava uma jovem médica e seu marido, eu trombei de frente.*¹⁷⁾

Cronenberg coloca James como o culpado pelo acidente. Em um momento de

¹⁶ BALLARD, J. G.. *Crash*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1973. Pág. 45

¹⁷ BALLARD, J. G.. *Crash*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1973. Pág. 24, 25.

desatenção, quando vai pegar alguns papéis que caíram no chão, ele acaba jogando o carro para a outra pista causando o acidente. Tornando James o culpado pelo acidente, Cronenberg caracteriza a transformação do personagem como o resultado de suas próprias ações e de suas falhas. Os sentimentos previsíveis, como a culpa, vergonha, raiva - há muito esquecidos - acabam se misturando e desembocando no único estímulo que ainda surte efeito nele: o estímulo sexual; e o luto, a culpa ou qualquer outro sentimento que ele poderia ter pela morte de Charles Remington é dissolvido em um rio de sentimentos em que a deformação violenta e o sexo transgressivo se misturam para que seja possível escapar do deserto espiritual da insignificância e da reificação.

A percepção de James sobre o tráfego também se altera. A certa altura, ele pergunta a Catherine “*Is the traffic heavier now?*”¹⁸ Helen também repara nisso quando pergunta a mesma coisa a James (“*It’s [o tráfego] much worse now. Have you noticed?*”¹⁹). A circulação de carros mudou, há mais pessoas dirigindo, a cidade parece se movimentar mais. Isso pode indicar que a percepção de James em relação ao mundo mudou, embora seu mundo agora seja apenas constituído por automóveis. Não há carros a mais, ele apenas parece ter de fato percebido a presença deles.

Com Remington, James acaba conhecendo Vaughan (Elias Koteas) e Seagrave (Peter MacNeill) em uma simulação do acidente de carro de James Dean. Eles são introduzidos ao ambiente dos Seagrave, a Gabrielle (Rosanna Arquette) e ao “laboratório” de Vaughan, onde este planeja seu grande acidente automobilístico. Aqui há uma disparidade de extrema importância para o filme: o ambiente dos Seagrave é o extremo oposto do ambiente de James e Catherine. Enquanto o apartamento do casal conserva uma limpeza, polidez, organização e uma frieza digna de um ambiente burguês, o lar dos Seagrave é o lugar da desordem, do caos, da falta de decoração e da sujeira. O ambiente parece estar sempre abarrotado de coisas, pequeno para tanta gente, além de ter uma cor predominante bege meio suja, meio desbotada. Os próprios Seagrave são bem diferentes dos Ballards ou de Remington. São desajeitados, parecem estar sempre sujos; Vera Seagrave, na única vez em que vemos ela, está tão drogada que mal consegue andar direito. Remington está sempre bem vestida, com o cabelo impecável; o mesmo com James e Catherine, sempre alinhados, usando roupas finas,

¹⁸ *Crash – Estranhos Prazeres*, (1996). Dirigido por David Cronenberg,

¹⁹ Idem.

com cabelos impecáveis e sem uma marca no rosto sequer.

Vaughan, então, é o extremo oposto de James. Seu rosto cansado, cheio de cicatrizes, seu cabelo ralo, sua pele oleosa e de uma palidez doentia, além da roupa velha e surrada, contrastam com a aparência sempre limpa e alinhada de James. A conclusão que se tira disso é: para chegar à abjeção total de seus corpos e a sua libertação é necessário destruir toda sua iconografia. O mundo tecnologizado e a cultura controlada pela mídia ditam o modo de viver das pessoas, alienando-as. Consumir o que é mandado é se adequar a ela e se mostrar condescendente. Se o casal deseja sair do torpor alienante em que estão imersos, precisam se desapegar de toda a iconografia que acaba por defini-lo. Precisam destruir seu apartamento, um emblema da sociedade burguesa fria e controlada, se livrar de suas antigas roupas e também de seus belos corpos.

Isso vai acontecendo progressivamente: o apartamento vai, aos poucos, deixando de aparecer no filme, de forma que ambos parecem não morar mais lá. Suas vestimentas aos poucos vão se modificando: James troca a elegância de seu paletó por uma rústica jaqueta de couro, por exemplo. E seus corpos aos poucos vão sendo modificados pelos acidentes ou pelos atos sexuais. James é auxiliado por um aparato, composto por pinos e barras de metal, logo após o acidente, além de apresentar escoriações e contusões. Além disso, mais ao final do filme, faz uma tatuagem que representa o emblema do Lincoln de Vaughan. Catherine, em sua relação sexual com Vaughan dentro do lava-rápido, tem *seu corpo*, antes de pele branca e sem imperfeições, marcado por feridas feitas por Vaughan. E na cena final, logo após seu acidente, apresenta também algumas marcas, além de sangue que escorre por sua pele.

A cena final do filme é um acréscimo ao livro, e que dá ao filme, ou pelo menos aos personagens, um final ainda mais desesperançado e irrealizado. A cena é uma perseguição de carro entre James (no Lincoln de Vaughan, que agora está morto) e Catherine em seu pequeno Miata. Aplicando o que aprendeu com Vaughan, James aborda Catherine dando pequenas batidas atrás de seu pequeno carro, o que faz com que ela perca o controle do carro e saia da pista, caindo de um pequeno barranco. James estaciona seu carro e corre para ver como está Catherine. Ela se encontra estirada, para fora do carro, com sua saia erguida até a cintura. Ele pergunta se está tudo bem, e ela

responde, desapontada, que sim, acha que está bem. Ele então, para consolá-la, repete as mesmas frases que ela disse no começo do filme, "Maybe next time... maybe next time" e iniciam uma relação sexual ali.

Esse final representa um fracasso dos personagens em atingir a abjeção de seus corpos e sua libertação. Em um acidente programado para causar, no mínimo, graves contusões em Catherine, ela sai quase ilesa, o que pode indicar um despreparo ou uma desqualificação do casal para a libertação. Eles estão tão imersos nesse mundo que não conseguem sair dele nem por sua forma mais extrema, falhando em sua execução. Assim, o casal é mais uma vez mantido na alienação desoladora. Com isso, a existência fria e sem vida do casal continua quase tão forte no final quanto era no começo, e a extraordinária e transformadora experiência não obteve sucesso em transformar nada. Cronenberg faz um comentário sobre essa cena nos extras do DVD de *Crash*:

*What they're saying here, and how they're saying it, is really quite crucial, and when he says "Are you alright?" and she says, "I'm alright, yes, I think I'm alright", she starts to cry, because she really doesn't want to be alright, she wants more, more of a crash, closer to death...*²⁰

Esse pessimismo que encerra *Crash* é uma característica de Cronenberg que está presente em muitos de seus filmes: em seu trabalho há a descrença na possibilidade de transformações positivas e em resultados positivos.²¹ Uma prova disso é a própria temática do livro e, conseqüentemente, do filme: combinando o sexo com as violentas colisões que motivam os personagens, o desejo deles pode ser interpretado não só como destrutivo, mas também como autodestrutivo. Mesmo que essa destruição seja, de certa forma, também sua salvação. Essa dualidade perturbadora é sempre visível, e nunca sabemos até que ponto isso beneficia ou prejudica os personagens. A abjeção nunca é simplesmente boa, não importa o quanto sua ausência torna a vida insuportável.

As relações entre os personagens são todas mediadas pelo automóvel. Helen, por exemplo, mantém a relação com James que começou com o acidente de ambos, e

²⁰ *Crash*, (1997 – DVD). Criterion Colletcion. Dirigido por David Cronenberg.

²¹ BEARD, William. *The Artist as a Monster: The Cinema of David Cronenberg*. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2006. Pág. 419

também com Gabrielle, que conhece no ambiente dos Seagrave. Além disso, esses relacionamentos são movidos apenas pela pulsão sexual que as colisões, os carros proporcionam a eles. O primeiro contato de Vaughan com Catherine é um contato sexual. Enquanto Catherine dirige seu carro, Vaughan se aproxima dela com seu Lincoln e começa a bater na traseira do Miata. Levando em conta que quase todas as cenas de sexo que envolvem Catherine acontecem com o homem atrás da mulher, esse primeiro encontro é uma metáfora sexual para a relação dos dois, que mais tarde é consumada. A dimensão dos carros é algo a ser levado em conta também: o Miata de Catherine é um pequeno carro esportivo, delicado e impecável, enquanto o Lincoln de Vaughan é um carro grande, todo maltratado por diversas colisões e que emula a masculinidade do motorista. Mais uma vez, Cronenberg fala sobre a cena:

*Here [o Lincoln de Vaughan] starts to take on its sort of mystic position in the film as a creature, as an embodiment of Vaughan, as a threatening sexual beast, about to eat the rump of that little Miata.*²²

A relação entre Vaughan e Seagrave também é bastante mediada pelo carro. Ambos planejam a simulação de acidentes de carro, como o de James Dean. O laboratório de Vaughan funciona dentro da casa de Seagrave, e ambos estavam planejando a reconstituição do acidente de Jayne Mansfield. Esse acidente deveria simbolizar a união dos dois, sexualmente e como amigos. Porém Seagrave resolve fazer a cena sozinho, e Vaughan só descobre isso depois que a cena já foi executada e Seagrave já está morto. “*Seagrave! You couldn't wait for me? You did the Jayne Mansfield crash without me?*”²³ Há um ar de decepção na fala de Vaughan, de traição, de abandono.

A adaptação de modo geral é bem fiel. Uma característica do livro é que não há um narrador onisciente; nós acompanhamos toda a trajetória pela visão de James Ballard, o que fortalece a história por não haver um pré-julgamento moral das ações e do comportamento dos personagens. Por ele, somos guiados através de uma repetição constante de partes de carros e partes do corpo mutiladas, elementos esses que se chocam e se interpenetram. Com isso, há o efeito de fusão entre as linhas sinuosas do

²² *Crash*, (1997 – DVD). Criterion Collection. Dirigido por David Cronenberg

²³ *Crash – Estranhos Prazeres*, (1996). Dirigido por David Cronenberg

corpo humano e as linhas exatas dos automóveis, de forma a evidenciar a intersecção entre a sexualidade e a tecnologia automobilística que rege as ações dos personagens. Isso é proporcionado pela linguagem usada por Ballard, que constantemente une os esses dois elementos, como no exemplo a seguir:²⁴

O corpo esmagado do carro esporte a transformara numa criatura de sexualidade livre e perversa, soltando, no interior de suas superfícies retorcidas e sob o lubrificante do motor que vazava, todas as possibilidades desviantes do sexo da moça.

25

*Relacionei os elementos que constituíam a imagem de Vaughan na minha mente: suas nádegas firmes dentro dos jeans gastos quando ele girou o corpo para um lado para sair do carro; a pele amarelada de seu abdome, quase expondo o triângulo de seu púbis quando se espreguiçava ao volante; o volume de seu pênis semi-ereto se apertando contra o aro da direção através da entreperna úmida de suas calças (...)*²⁶

*Examinando o seio, prendeu o mamilo entre o polegar e o indicador, puxando-o para a frente com um manuseio peculiar, como se estivesse montando uma peça de um insólito equipamento de laboratório.*²⁷

Além disso, a escrita do livro é muito formal. As cenas de sexo são narradas como se estivéssemos lendo algum tratado sobre anatomia; não há a utilização de palavras chulas ou gírias. O mesmo ocorre com as partes de carros, detalhadas como um manual de um carro. Isso é uma forma de retirar qualquer sentimento ou emoção que a narrativa poderia emular. As cenas se tornam frias, esquemáticas, como se estivéssemos assistindo uma aula de biologia mesclada com mecânica de automóveis. Pode ser encarado como uma forma de mostrar essa frieza do mundo retratado análoga à pouca expressão dos atores (corporal e verbal) e ao sexo sem contato que o filme mostra.

O filme não tenta emular esse efeito da linguagem com intensidade, embora

²⁴ BEARD, William. *The Artist as a Monster: The Cinema of David Cronenberg*. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2006. Pág. 381

²⁵ BALLARD, J. G.. *Crash*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1973. Pág. 110

²⁶ BALLARD, J. G.. *Crash*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1973. Pág. 128.

²⁷ BALLARD, J. G.. *Crash*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1973. Pág. 153

existam algumas imagens que mostram o sangue coagulado no banco de um carro ou na cena em que há o ato sexual entre Catherine e Vaughan, em que ela apóia a mão com o esperma dele no banco de couro do carro. Mas o filme recria a combinação de obsessão e distanciamento que o livro possui. Isso é possibilitado pela atenção dada ao minimalismo com que o livro foi escrito, além da caracterização fiel dos personagens.

Assim como no livro, há a apresentação de cenas de atos sexuais de forma direta e sem muita contextualização. Um exemplo disso é a cena em que James e Catherine estão copulando logo após a perseguição de Vaughan a Catherine. A cena anterior termina com um close em Vaughan dirigindo um carro; a cena da cópula vem logo em seguida, quando os dois já estão no meio do ato. Não há nenhum tipo de sedução, de aproximação. O mesmo ocorre com os enquadramentos de lacerações, contusões e feridas. Quando a cena do acidente de James termina, a cena que aparece em seqüência é um longo plano que percorre lentamente toda a perna ferida de James, em processo de cicatrização e rodeada por um aparelho metálico que a domina. Em seguida é mostrado seu rosto machucado, cheio de contusões e arranhões.

A fotografia dessa cena, por exemplo, é composta por uma iluminação suave, aparentemente natural, com cores frias, predominantemente os tons de azul, roxo e cinza e uma opacidade branda. O ambiente é impecavelmente limpo e organizado: nada parece fora do lugar. A única coisa fora de ordem no lugar é o próprio James, com diversas contusões e uma perna com metais fincados. A posição da perna, inclusive, é bem significativa: sua posição corta o paralelismo das camas com o teto e janelas, além dos metais encravados em sua perna darem uma sensação de desordem. A cena de sexo já mencionada segue os mesmos padrões: apesar de mais escura, há uma predominância de cores frias, além do ambiente extremamente limpo. O corpo dos atores colabora com essa limpidez, já que é mostrado sem imperfeições ou alterações de cores; eles parecem feitos de cera. Essa fotografia limpa, organizada, opaca que domina praticamente todos os ambientes que James e Catherine freqüentam colabora com a sensação de frieza, controle e opressão do filme e é significativo na demonstração do tédio dos personagens. Os ambiente supercontrolados são vazios, não se movimentam e nem demonstram qualquer vida: geram o tédio justamente por isso. As cores frias, embora passem uma certa leveza ao ambiente, também criam um ar sombrio por causa de seu tom escuro. Nesse ambiente, uma desordem pequena já parece uma grande agressão.

Isso cria o ar de opressão, a sensação de que aquilo não pode ser desarranjado. Uma prova disso é a imobilidade de Catherine na cena: ela mal se move, e quando o faz, é com cuidado e precisão: nada de movimentos bruscos ou minimamente espontâneos.

Isso tem relação com a relação impositiva que a tecnologia infere à vida das pessoas. A desorganização, a bagunça, o caos não possuem vez no mundo tecnológico. Para que as máquinas funcionem é preciso estar tudo em seu lugar, cumprindo sua função, sem qualquer tipo de defeito ou falha. É um mundo de engrenagens em que qualquer pequeno defeito põe em risco todo um sistema de produção, e também um sistema de vida, afinal, somos dependentes e submissos à toda essa maquinaria.

Crash possui uma *mise-em-scène* totalmente controlada. Esse controle pode sugerir uma analogia com a condição de inabalável alienação dos personagens e da narrativa. Isso, segundo William Beard, se assemelha ao cinema de Robert Bresson, que fazia questão de controlar tudo o que aparecia em cena. Praticava no nível da composição e da disposição da cena uma quase agressiva recusa de mostrar o que normalmente seria mostrado, e uma insistente correspondência ao mostrar exatamente um aspecto da cena.²⁸

Um exemplo disso está em *Um Condenado à Morte Escapou*: o que normalmente seria mostrado em um filme com a mesma temática é jogado apenas para o final do filme, e dura pouco mais de dez minutos. Bresson dá preferência a todo o preparo da fuga de Fontaine, desde suas primeiras percepções, até a confecção dos materiais que utilizará. A fuga em si, ao invés de ser a principal cena do filme, mostrada de forma espetacularizada, com perseguições, armas e muita dramaticidade, é abordada apenas no final do filme, em um período relativamente curto do filme, e, apesar de ser tensa, é silenciosa e cuidadosa, deixando o espetáculo para trás.

As cenas em que Fontaine confecciona seus instrumentos de fuga demonstram esse controle de Bresson sobre a cena. Há uma cuidadosa importância das mãos, com alguns closes e com a limpeza com que a mão é retratada. Todo o corpo pode ter marcas e manchas, mas a mão é especialmente limpa. Seus movimentos são cuidadosos, suaves

²⁸ BEARD, William. *The Artist as a Monster: The Cinema of David Cronenberg*. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2006. Pág. 416.

e controlados, além do tato ser o sentido mais importante no reconhecimento do ambiente. Quando Fontaine percebe que a porta possui vincos entre as tábuas, ele passa sua mão cuidadosamente por esses vincos para conhecê-los, para atestar a sua existência. A transformação da colher em um cinzel, apesar de normalmente parecer algo bruto e ruidoso, é mostrada de forma suave e precisa. As mãos seguram a colher de forma leve e segura e os movimentos são controlados e precisos; as mãos de Fontaine aparentam não precisarem de esforço para fazer o que lhes é incumbido.

A fotografia minimalista de *Um Condenado à Morte Escapou* também contribui para esse controle da *mise-en-scène*: é minimalista, com iluminação, em sua maior parte, suave e natural, permitindo o conhecimento de todos os aspectos da cela e do próprio Fontaine. As manchas na parede, sua textura, as marcas naturais da madeira da porta, assim como a aparência cansada de Fontaine, sua magreza, os ossos de suas mãos e as veias de seu braço são ressaltadas pela suavidade da iluminação.

Além da frieza da fotografia, já comentada, em *Crash* essa aproximação com Bresson, através do extremo controle, é reforçada no preciso e silencioso movimento de câmera e na perfeição escultural dos atores. A frieza com que as cenas de sexo são mostradas e a violência direta e sem floreios fazem parte da caracterização desse mundo. Para que fazer com que uma cena transmita emoções se o próprio mundo em que os personagens vivem não faz isso? Então, o que poderia ser uma grande seqüência de fraturas, lacerações e muito sangue jorrando se transforma em um festival de feridas suturadas, contusões e cicatrizes que são intensamente contidas e integradas ao corpo, ao invés de violentamente submetidas. Ao invés da presença convencional da dor, do fato da laceração, Cronenberg opta pelos vestígios, pela ruína.

Os acidentes em *Crash* também são rápidos e literais – uma batida repentina seguida de um atordoado silêncio – ao invés de espetacularmente dramatizados.²⁹ Além disso, esse estilo emoldura a organicidade sexual e as lacerações corporais, em um estilo análogo à ligação entre a escrita técnica e o tema subversivo que Ballard imprime à novela. Se o filme opta por mostrar a feiúra através da beleza, o livro utiliza um estilo formal, técnico (quando fala de partes do corpo utilizando termos da biologia) para falar

²⁹ BEARD, William. *The Artist as a Monster: The Cinema of David Cronenberg*. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2006. Pág. 391

sobre atos sexuais estimulados pelos automóveis. A passagem seguinte evidencia isso:

*Suas fotos de atos sexuais, de detalhes de grades de radiadores e painéis de instrumentos, conjunções entre cotovelos e peitoris cromados de janelas, vulvas e mostradores do painel, sintetizavam as possibilidades de uma nova lógica criada por aqueles artefatos multiplicadores, os códigos de um novo casamento entre a sensação e a possibilidade.*³⁰

Outro aspecto presente no filme de Bresson e em *Crash* é a justaposição dessa obsessiva severidade de estilo com uma narrativa cheia de crueldade e dor.³¹ Por essa perspectiva, o que há de mais bressoniano no filme é a diferença entre a feiúra do que é retratado e o formalismo gélido com o qual a cena é mantida. Em um filme como *Um Condenado à Morte Escapou*, há um extremo controle na mise-en-scène, especialmente nos closes feitos nas mãos do personagem. O personagem realiza movimentos precisos e delicados, que contrastam com o clima opressivo da prisão alemã. Além disso, em uma perspectiva mais ampla, esse cuidado é realizado para executar um filme sobre alguém que está na iminência de ser morto, com seus dias contados.

Com uma visão distanciada em uma narrativa sem um protagonista definido, *Crash* avança estilisticamente para uma condição de quase total controle, mesmo apresentando um tema tão agressivo como a mistura entre sexo e violência. Por um lado, esse estilo é ultra-repressivo; por outro lado, há a denúncia da repressão e a tentativa de destruição do tecnologismo e do próprio controle social. O cinema de Cronenberg tem essa característica: a evidência de um instinto básico contra o mundo visual limpo, de desapego e controle, enquanto achava nessas qualidades uma manifestação de repressão doentia e de esterilidade emocional que inevitavelmente invocam seu oposto. Essa disparidade é similar a de Bresson, embora cada uma aponte para uma direção diferente: enquanto Bresson tenta escapar da dor e do desejo pecador para a beleza católica cheia de graça e controle, Cronenberg deseja escapar dessa beleza e do controle que esterilizam as relações humanas, para seguir rumo ao desejo pecador e à dor – mas sem sucesso.

³⁰ BALLARD, J. G.. *Crash*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1973. Pág.117.

³¹ BEARD, William. *The Artist as a Monster: The Cinema of David Cronenberg*. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2006. Pág. 418

Como já dito, a adaptação do livro ao filme elimina o narrador onisciente. Com isso, o papel de protagonista sai de James Ballard e se concentra em um grupo de personagens no qual ele se encontra. Esse deslocamento permite uma mudança de ponto de vista do interior do personagem para o exterior, colocando os personagens apenas como agentes e não como questionadores, dando ao grupo uma aura vazia e desanimadora. Isso tem um efeito significativo em um filme como *Crash*, em que os personagens representam um grupo isolado de desajustados consumidos por suas obsessões.

Além disso, esse procedimento da adaptação permite que o filme **pre**viamente conserve o espírito do livro, porque, embora possua um personagem principal, este não possui profundidade psicológica ou uma **cont**extualização forte. Nem a ele e nem a personagem algum. Com a ausência de um protagonista, as características que poderiam pertencer a um personagem só são espalhadas por vários, tornando-os mais rasos. Isso é particularmente importante em um filme que procura mostrar os personagens como alienados, sem emoções, condicionados por uma sociedade tecnologizada e alienante, mas que buscam alguma coisa para suas vidas, justamente nessa condição.

Isso nos leva a um elemento importante da narrativa: sua frieza emocional. Em *Crash*, o mundo super-organizado, automatizado e controlado se tornou **pre**judicialmente distante do corpo, o que gerou uma contra-reação perversa e destrutiva. Nesse mundo, os personagens atingiram um nível de alienação e vazio emocional tão grandes que eles de certa forma deixaram de viver. No livro, Ballard transmite a sensação de exaustão, de opressão tediosa que a simples existência na paisagem tecnológica pós-industrial que uma cidade ocidental impõe, e também a crônica superestimulação e insensibilização que a cultura de dominada pela mídia e pela publicidade submetem. Cronenberg mostra tudo por meio da ênfase nos efeitos visíveis desse estado psíquico: o tedioso, abstrato, hipnótico vazio de expressão e movimento que os personagens apresentam – isso reflete na lenta, cuidadosa e bela *mise-em-scène*.

32

³² BEARD, William. *The Artist as a Monster: The Cinema of David Cronenberg*. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2006. Pág. 384

Nessa overdose de estímulos, o que resta de humanidade nos personagens alienados é transferido para o mais primitivo dos estímulos: o sexo. O problema dessa transferência é que qualquer experiência acaba perdendo seu sentido, seu significado. A saída encontrada para reativar a experiência e reconectar o corpo ao mundo tecnológico é o acidente de carro violento. Além de proporcionar uma união física do carro – simbolizando a tecnologia – e do corpo (de um lado, sobram feridas, contusões e mutilações; de outro o sangue que se agrega às partes do carro e se mistura aos outros fluidos), ainda permite uma recuperação das emoções. O contato próximo com a morte e a dor causada pelas lacerações trazem de volta a consciência de que o corpo é vulnerável e que não faz parte da tecnologização a que o mundo está submetido. O que o acidente de carro pode recuperar é a abjeção do corpo. Podemos dizer que a tecnologia desabjetivou a experiência e está desabjetivando o corpo humano³³. No mundo tecnológico o corpo é apenas a casca, apenas o exterior limpo. Não há a consciência de que dentro do corpo há vísceras, fluidos. Apenas a aparência externa que deve se manter sempre apresentável, tão ordenada e artificial quanto uma máquina.

Com os acidentes de carro, além dessa recuperação, é possível perceber que há também um fator de rebeldia inconsciente: com a destruição do automóvel, há uma simbólica destruição do que aquilo representa, ou seja, a tecnologia. O acidente é o grande fracasso da tecnologia, tanto para ela quanto para os passageiros; é o ordenado que volta a desordem, ao seu estado inicial caótico.

Industrial e Einstürzende Neubauten

A Música Industrial é um estilo, de certa forma, único se levarmos em conta os estilos normalmente incluídos nas classificações da Música Pop. Sua sonoridade difícil é definida por Simon Reynolds, em seu artigo “Industrial Devolution” como “um

³³ BEARD, William. *The Artist as a Monster: The Cinema of David Cronenberg*. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2006. Pág. 388

segundo desabrochar de uma autêntica psicodelia”³⁴. Com a psicodelia, a música industrial divide algumas características, entre elas a utilização não só da música, mas de outros meios, como vídeos ou instalações; e uma obsessão com tratamentos sonoros, como sons eletrônicos, tape loops e forte processamento, que se distanciam do tratamento “naturalista” utilizado pelos grupos de rock em suas gravações. Só que ao invés das músicas viajantes, longas e bem trabalhadas de artistas como Sid Barrett, a Música Industrial tenta destruir quaisquer valores ou regras estabelecidas pela indústria musical, assumindo que a utilização dessas regras é uma forma de controle e poder.

Tendo em vista que os teóricos defensores do totalitarismo afirmam que era preciso banir qualquer forma de arte subversiva por ela incitar um ideal de autonomia cultural e fornecer um suporte para a marginalidade, a negação de estilos convencionais de composição é no mínimo coerente. Com isso, a música industrial se afasta da simples rebeldia vendável que o rock se tornou, por meio de processos como distorção de sonoridades e vozes, utilização de objetos como ferramentas ou canos metálicos, aceleração ou redução da rotação da música, além de aparelhos como sintetizadores, *sequencers* e tapes.

Essa coerência em negar o controle e a autoridade por meio da arte tem relação direta com o contexto político-cultural das décadas de 70 e 80. Acompanhava-se a decadência econômica do mundo construído pela Revolução Industrial. Enfraquecidos pelas duas Guerras Mundiais, muitos Estados se viram em uma situação de quebra das estruturas. As potências que conseguiram se manter disputam agora influência e domínio econômico sobre os países devastados. O resultado disso é o caos econômico: taxas de desemprego subiam, crises do petróleo abalavam a economia mundial, guerras civis despontavam em diversos países, e a disputa da Guerra Fria distribuía tensão por

³⁴ REYNOLDS, Simon. *Industrial Devolution in: Rip it Up and Start it Again – Postpunk 1978-1984*. Faber and Faber: London, 2005. Pág. 224.

todo o mundo. O medo acaba dominando.

A música industrial é completamente urbana, um espelho sonoro da brutalidade desumanizadora do mundo ocidental. Sua preocupação era prover uma resposta adequada à sociedade pós-colapsada que ainda precisa entender quão vazio seu cerne se tornou. Reynolds afirma a música industrial é como “encarar o abismo cósmico”. Ela é um reflexo da desumanização e alienação por meio da economia industrial. É uma música que é tirada do campo humano e colocada no campo da máquina e das corporações. Isso é feito de forma a retirar qualquer “natureza humana” da música, por meio de distorções e manipulações, reenderização de vozes; esse procedimento maquiniza a música, é algo frio, sem sentimentos e onipresente. Além disso, os temas freqüentemente abordados pelas letras das músicas giram em torno de tabus: suicídio, assassinato, morte violenta, perversidade sexual entre outros temas. O estilo originalmente articulou idéias de subversão que chocam significativamente com a vendável rebelião que a comodidade do rock oferece. Esse processo de composição pode ser considerado por algumas pessoas como “anti-música”, mas também pode ser visto como uma expansão do conceito de música; o que é bem coerente com a proposta do industrial, que é retirar a música de algo engessado em formas e estruturas gastas que obedecem a um padrão engendrado por uma indústria fonográfica, que não encara a música como algo mais além de um produto.

Neubauten

Apesar de não gostar do rótulo, o grupo alemão Einstürzende Neubauten é freqüentemente inserido dentro do contexto da música industrial. A banda, em seu press-release para o disco *Alles Wieder Offen*, define seu trabalho como uma “terapia de

barulho”³⁵. Assumem-se como “um coletivo de artistas caótico que cria músicas cuja particular beleza e fascinação não são óbvias e simples à primeira audição”³⁶. Em sua música as regras e padrões musicais convencionais foram completamente alterados.

O grupo foi criado em 1980, na antiga Berlim Ocidental, e a sonoridade e o estilo agressivos presentes nos primeiros discos são reações à onipresente loucura política que dominava a Alemanha, dividida pelo muro. Com o lançamento de *Kollaps* (1981), a banda mostra sua primeira investida em um tipo não-convencional de música. Em uma época em que se disseminava o medo gerado pela iminência de uma nova guerra mundial engatilhada pela Guerra Fria, Neubauten reage a essa situação com um disco que com “cascatas catárticas de barulho”, simboliza toda a confusão e temor que dominava esses tempos.

É também uma reação contra a enxurrada de músicas populares vazias que infestavam as rádios e a televisão, em uma cena conhecida como *Neue Deutsche Welle*. Segundo Alexander Hacke, um dos músicos (baixo, guitarra e vocal), “We work on rock’n’roll sets, play rock’n’roll numbers on a rock’n’roll stage. It is our intention to break up the ways other people make music and to put something else in its place”.³⁷ Com *Kollaps*, a banda oferece à sociedade conformista e alienada, comandada pelos meios de comunicação em massa um disco barulhento, de base atonal e anti-pop, feito por materiais encontrados em ferros velhos, além de ferramentas como serra-elétrica, furadeiras e britadeiras. Com isso, a banda apresenta também a sua visão sobre a presente situação: uma sociedade colapsada e destruída; infestada de doenças, sombras e morte.

O vocalista da banda, Blixa Bargeld, conta que costumava comprar “discos étnicos” em lojas de vinis e ouvindo um disco de uma tribo etíope que consistia somente

³⁵ CLAUSEN, Thomas. **EM – Biography**. Disponível em <http://www.neubauten.org>

³⁶ idem

³⁷ *Einstürzendè Neubauten – Liebeslieder* (1993). Dirigido por Klaus Maeck e Johanna Schenkel

de pessoas cantando e batendo palmas, começou a pensar sobre seu “ambiente autêntico”. Ele diz “What is my authentic background? In West Berlin there was a lot of debris, broken things and secret places”.³⁸

Contudo, a banda não é adepta da destruição ilimitada e deliberada, mas opera de forma a jogar com a polaridade das coisas, em algo que Simon Reynolds chama de “positive negativism”, que consiste em usar a destruição como forma de produzir música. Isso está presente na estética de banda, que parte de materiais de ferro-velho e ferramentas, materiais que podem ser usados para destruir, ou resultados de uma destruição, para fazer música. Há uma investigação por parte da banda das potencialidades sonoras de diversos materiais e ambientes físicos, que por vezes colocam suas músicas no limite entre o musical e um suposto “não-musical”. A idéia é ir além das tonalidades, notas, acordes ou qualquer outra coisa que seja padrão na música e fazer com que tudo possa ser percebido como música.

Kollaps

A banda rapidamente retirou qualquer resíduo da musicalidade do rock de sua guitarra e lançou o disco *Kollaps*, baseado inteiramente na voz humana e na percussão de metais: vigas, pés-de-cabra, uma grande corda metálica que produzia um som parecido com o de um baixo. O objetivo é ir além da tonalidade, além de notas e atingir um ponto em que tudo e nada poderia ser entendidos como música; é romper com as convenções musicais que regem a música popular há anos. A música “Schmerzen Hören” traz uma boa idéia tanto da sonoridade, quanto da proposição da banda:

Hör mit Schmerzen / hör mit Schmerzen

³⁸ REYNOLDS, Simon. *Conform to Deform in: Rip it Up and Start it Again – Postpunk 1978-1984*. Faber and Faber: London, 2005. Pág. 485-486

Hör meine Wunden

Hör mit Schmerzen / hör mit Schmerzen

Wir schlagen dich tot

Hör mit Schmerzen / hör mit Schmerzen

Hör mit Schmerzen / hör mit Schmerzen

Negativ

Hör mit Schmerzen / hör mit Schmerzen

Hör mit Schmerzen

*Aus*³⁹

“Ouça com dor”. O que se pede é que se saia dessa noção inebriante de que música é apenas diversão, para dançar. Tirar o caráter aparentemente inofensivo da música e libertá-la para ser algo mais, além da diversão frívola e alienante que a música popular da época significava. Para isso, o necessário é destruí-la, fragmentá-la, para mostrá-la em sua verdade: uma união de sonoridades que podem tanto combinar entre si, quanto destoar.

Não só a letra da música, mas como a própria sonoridade colaboram para causar essa dor. A batida da música, marcada por um tom mais grave (provavelmente um tambor de gasolina ou um latão de lixo) e um tom mais agudo (provavelmente canos ou vigas de metal) não obedecem necessariamente a um tempo, e por vezes essas duas batidas se desencontram, são feitas em um tempo diferente. Além disso, uma guitarra ruidosa, distorcida e a voz de Blixa Bargeld, que alterna entre a agressividade e o desespero, não se casam com a batida e nem entre si, gerando um caos sonoro de difícil audição.

³⁹ <http://www.neubauten.org>

Essa proposta da banda aparece em outra música, mas de forma diferente. Em “Jet’m” o que há é uma versão da música “Je t’aime”, de Serge Gainsbourg. Só que sem nenhuma faixa vocal, apenas a repetição de “jet’m” sobre um fundo mais sombrio e mecanizado. A brincadeira com a sonoridade dos dois títulos (a pronúncia de “je t’aime é igual à de “jet’m”) traz em si também uma fusão análoga à de sexualidade e tecnologia existente em *Crash*. A sobreposição de um sentimento, no caso da música de Gainsbourg, o amor, e um artefato tecnológico, como um jato (“jet” em inglês) por meio da sonoridade da pronúncia, é análoga à junção entre carne e automóveis do livro e do filme.

A destruição está presente em diversos aspectos da banda: na forma como compõe, na utilização de materiais retirados de ferro-velho, na destruição de coisas no palco e na captação do som da destruição, na falta de linearidade vocal de Bargeld, que vai de um sussurro a um grito desesperado, tudo colabora para a quebra de paradigmas e de convenções. Esse último aspecto é importantíssimo na sonoridade da banda. A voz de Bargeld se encontra em um espaço que tangencia tons mais cavernosos ou mais agressivos ou ainda suaves, mas não chega a ser nenhum deles. Também soa como uma voz humana em certos momentos, e como uma máquina, uma chaminé de locomotiva em outros (como no início de “Negativ Nein”). Isso pode gerar uma descaracterização de Bargeld: sua voz se assemelha a tanta coisa e tangencia tantos tons que não parece vir de algo, ou pelo menos, não de algo palpável. É o tudo e o nada ao mesmo tempo; é o homem e a máquina; o denso e o suave; o sombrio e o melancólico.

O apelo à destruição é continuação irônica da história humana que se firma apenas por meio da destruição. Segundo a própria banda, O fim do progresso é atingido

quando as coisas deixam de ficar velhas, mas são destruídas no momento de sua criação.

A banda usa o texto *Der destruktive Charakter*, de Walter Benjamin como base:

*"Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen; ... Der destruktive Charakter ist jung und heiter. Denn Zerstören verjüngt, weil es die Spuren unseres eigenen Alters aus dem Weg räumt; es heitert auf, weil jedes Wegschaffen dem Zerstörenden eine vollkommene Reduktion, ja Radizierung seines eigenen Zustandes bedeutet."*⁴⁰

("O caráter destrutivo conhece apenas um mote: limpeza;... o caráter destrutivo é jovem e feliz, já que a destruição rejuvenesce, porque limpa os traços de nossos anos; alegre, porque limpar para o destruidor significa uma completa redução, até mesmo um apagamento de sua própria condição")

Músicas como "Steh Auf Berlin" parecem invocar a existência humana e evidenciar o poder de sua (auto) destruição:

Aufstehn/Hinlegen

Verbrannte Erde

Ich steh auf Viren

Ich steh auf Chemie

Aufstehn

Abstürzen

Einstürzen

In die Luft sprengen

Krieg unter Autos

Ich steh auf Feuer

Ich steh auf Rauch

Ich steh auf Krach
Ich steh auf Steine
Ich hol dich nicht raus
Ich steh auf Zerfall
Ich steh auf Krankheit
Ich steh auf Niedergang
Ich steh auf Ende
Ich steh auf Schluß
Ich steh auf Aus
Ich steh auf Hölle
Ich steh auf
Ich steh auf Niedergang
Ich steh auf Ende
auf Ende / auf Ende
auf Schluss
Ich steh auf Rausch
Ich steh auf...⁴¹

“Aufstehen” pode ser traduzido para o português como "levantar-se"; também é uma expressão idiomática que significa "gostar de algo". “Hinlegen” pode ser traduzido como "deitar-se". Isso pode ser entendido como a ascensão e queda. A Terra queimada (“Verbrannte Erde”), destruída, é resultado da ação do homem sobre ela. Ascensão, queda, destruição (“Aufstehen/ Abstürzen/ Einstürzen”). Esse homem que gosta dos vírus e da química (“Ich steh auf Viren/ Ich steh auf Chemie”), do fogo, da fumaça, da

⁴¹ <http://www.neubauten.org>

desordem e da pedra (“Ich steh auf Feuer/ Ich steh auf Rauch/ Ich steh auf Krach/ Ich steh auf Stein”); que aprecia o declínio, a doença e a decadência (“Ich steh auf Zerfall/ Ich steh auf Krankheit/ Ich steh auf Niedergang”); que necessita do fim, e o nomeia de diferentes formas (“Ich steh auf Ende/ Ich steh auf Schluss/ Ich steh auf Aus”). Isso reforça a necessidade de chegar a um fim, e as formas usadas indicam um processo de finalização: “Ende” pode significar extremidade, ponta; “Schluss” o término e “Aus” o que já foi terminado.

A música é composta por um ruído de britadeira em contato com algo que se assemelha ao asfalto, e por uma percussão de andamento acelerado que parecem dar certa urgência à música. O ritmo é constante, marcado por seis batidas em um objeto metálico que produz um som mais agudo e curto, e outras seis batidas em algo que produz um som mais grave, como um tambor metálico. Essa percussão permanece a mesma a música inteira, e outros ruídos são acrescentados durante a música, como a voz adulterada de Bargeld, um ruído de uma guitarra distorcida entre outros sons menos identificáveis. Nenhum dos elementos parece se casar durante a música: a voz de Bargeld permanece alheia à percussão de metais, e os ruídos também não se encontram com a percussão, embora, por vezes, se assemelhem ao vocal de Bargeld. Isso gera um caos sonoro que reforça a imagem a destruição comentada pela letra da música. Há também uma progressão na música: o início com a britadeira parece uma introdução para a música: no início, a britadeira está apenas ligada, mas não está em contato com a superfície; em seguida, entra em contato com a superfície, destruindo-a, e ao final, quando o estrago está feito, é desligada. Assemelha-se à ascensão, destruição e queda da qual a música fala. A sonoridade é complementada pelo vocal de Bargeld, que anuncia “Aufstehen” com certa agressividade impositiva, e se demora ao gritar “Hinlegen”, de forma mais demorada e com certo desespero em seu tom. Essa primeira linha vocal tem

certa predominância durante a progressão da música, embora seja possível ouvir alguns sussurros do vocalista também. As imagens de caos vindas dos instrumentos e das ferramentas, a imagem de desespero vinda da voz (independente da letra), a imagem de destruição vinda da letra, tudo isso se mistura sem formar exatamente um todo, sem construir.

Nessa música há uma característica que é bastante freqüente nesse álbum: o fato de que as músicas não têm finais. Elas são simplesmente interrompidas; não existe uma saída para cada música, nem algum indício de que elas vão terminar. Isso causa o efeito de algo inacabado, que primeiro, vai contra regras de composição que pedem um final (ou um *gran finale*) para a música; segundo, a banda não considera que suas músicas sejam peças fechadas e finalizadas, mas que fazem parte de um processo que, na verdade, nunca termina; terceiro, que isso pode indicar de que, como suas músicas, a destruição não possui um fim. Ela vai existir enquanto “o homem” existir, ou insistir.

Os vídeos da banda também estão fortemente ligados a essa “estética da destruição” que move o Neubauten. Os palcos, os lugares em que a banda se apresentava são de grande importância para sua performance e para as sonoridades que desejam alcançar. Em uma performance de “Hör mit Schmerzen” (ref. DVD) de 1981, por exemplo, o espaço em que tocam é claustrofóbico: tão apertado que Blixa Bargeld mal consegue se manter em pé, com iluminação precária e cores que variam entre o preto e tons de um cinza que parece sujo. A quantidade de coisas existentes no lugar colabora ainda mais com a sensação de claustrofobia, pois além de serem objetos grandes, como latões e outras coisas que não são possíveis serem identificadas, eles parecem encurralar os dois membros da banda.

Esse incômodo complementa a idéia da música de “ouvir com dor”. Não só a própria sonoridade da música causa incômodo, mas o lugar em que a música é executada também. Para ouvir com dor é necessário sentir essa dor. O incômodo causado pelo ambiente pode ser uma analogia ao espaço urbano: supersaturado, cheio de vestígios e ruínas, onde a vida se tornou insuportável; a opressão fria e cinza do concreto e da tecnologia.

Os lugares onde a banda toca também estão sujeitos a modificações que ocorrem durante sua performance. No documentário *Liebeslieder* é possível ver N. U. Unruh usando uma britadeira para perfurar uma parede no meio de um show; em uma performance chamada *Concert for Voice and Machinery*, no Institute of Contemporary Arts, em Londres, a banda colocou no palco betoneiras e britadeiras, detruiu objetos com uma serra elétrica, incluindo um piano cedido pelo ICA; jogou microfones e objetos de vidro dentro da betoneira em movimento para captar o som do acontecimento, perfurou o chão do auditório com a britadeira, destruindo o assoalho do lugar. Tudo isso como parte da performance da banda e de sua busca por diferentes sonoridades. A cidade também serve como um palco, além de inspiração, para a banda. Algumas gravações são realizadas em pleno dia em Berlim, em localizações movimentadas, outras nem tanto.

O movimento do corpo é algo de grande importância para a banda também. É possível ver nos vídeos os integrantes usando o próprio corpo como instrumento. As batidas de “Hör mit Schmerzen” são marcadas pelo pé de Bargeld, assim como é necessário o movimento do músico para tocar alguns instrumentos como uma espécie de espátula metálica que é friccionada contra uma viga de metal. Ou ainda o movimento que F. M. Einheit executa para marcar a batida de “Einsame Wölfin”. Tudo parece

anexado, justaposto à música; tudo faz parte dela.

“Kollaps”, faixa que dá nome ao disco, vai pela mesma linha:

Kollaps / bis zum Kollaps

nicht viel Zeit

Kollaps / bis zum Kollaps

nicht viel Zeit

Kollaps / Unsre Irrfahrten

zerstören die Städte

und nächtliches Wandern

macht sie dem Erdboden gleich

Kollaps / alles was ich kriegen kann

Alles in mich rein

Kollaps / süßer Kollaps

bitter und bitter und bitter

bis zum Kollaps

Horden / die neue Goldene Horde

diesmal ohne Dschingis Khan

wir zerstören die Städte

nächtliches Wandern macht uns blind

Kollaps / sei mein Kollaps

Kollaps / nicht viel Zeit / nicht viel Zeit

schlag schneller schrei lauter

leb schneller / bis zum Kollaps nicht viel Zeit

wir sind die neuen Goldenen Horden

*diesmal ohne Dschingis Khan
bis zum Kollaps nicht viel Zeit
verbrenn mich reiß mich nieder
bitter / bitter / bitter / bitter⁴²*

Uma contagem até o total colapso da sociedade, proporcionado pela própria sociedade (“Unsere Irrfahrten zerstören die Städte”). Aqui há um jogo entre opostos, entre doce e amargo, que podem adjetivar o colapso (“Kollaps, süßer Kollaps/ und bitter und bitter und bitter”). Isso pode indicar algo presente nos filmes de David Cronenberg, que é seu dualismo entre as ações: nada é de graça, tudo tem uma consequência proporcional. Usando *Crash* como exemplo, embora a abjetivação do corpo se torne necessária para que a vida se torne mais suportável, nenhuma abjetivação é boa. Por mais que a destruição seja necessária, ainda assim é uma destruição e uma autodestruição. Não há como saber até que ponto essa obsessão dos personagens os beneficia ou os prejudica. Na música ocorre a mesma coisa: embora o colapso seja necessário e aguardado, isso não significa que seu resultado seja totalmente favorável ou desfavorável. Apesar de querer o colapso, a banda não tem certeza se isso será bom ou ruim.

A música tem uma batida marcada, uma guitarra constante e um andamento mais lento do que as outras do álbum. Isso emite uma certa melancolia, juntamente com o vocal desesperançado de Bargeld, um misto de melancolia e raiva que intensifica a letra da música. Há também uma batida particular que mais parece com a marcação de horas de um antigo relógio pendular. A falta de tempo, o colapso iminente é registrado na música por meio dessa batida específica, que também dá uma certa urgência à peça; há

⁴² <http://www.neubauten.org>

a sensação de que o tempo está correndo e não há nada que possa ser feito.

Uma música que abre relação com *Crash* é “Sehnsucht”

Sehnsucht

Sehnsucht

kommt aus dem Chaos

Sehnsucht

Sehnsucht

ist die einzje Energie

meine Sehnsucht

meine Sucht

Sehnsucht

*ist die einzje Energie*⁴³

Aqui “Sehnsucht”, comumente traduzido como “saudade”, “nostalgia”, é traduzido para o inglês pela própria banda como “desire” (como consta em seu site oficial), evidenciando o desejo pelo caos que a banda possui. Em *Crash* a única coisa capaz de despertar o desejo sexual, as emoções dos personagens, é a destruição de carros; a volta à origem da tecnologia, a volta ao estado inicial de desorganização que as colisões permitem. A música traz o desejo como originário do caos (“Sehnsucht kommt aus dem Chaos”) e como única forma de energia, a única coisa que os move (“Sehnsucht ist die einzje Energie”). Em um mundo onde a extrema organização e frieza dominam, a única coisa capaz de reativar o desejo do ser humano é o caos, a destruição.

Diferentemente das outras músicas, o que marca o ritmo aqui é um piano que parece ter seu volume aumentado conforme a música vai progredindo, assim como a

⁴³ <http://www.neubauten.org>

própria voz de Bargeld, que começa como um sussurro e aos poucos vai se transformando em quase um grito. Isso colabora com a letra no sentido de que esse aumento no volume do piano e da transformação da voz durante a música parecem indicar uma necessidade crescente pelo caos, de onde surge o desejo e é a única energia que parece mover o homem. Há aqui a ligação com a destruição, pois a destruição pode gerar o caos, que gera o desejo. Funciona da mesma forma em *Crash*: os personagens precisam da destruição dos automóveis e de seus próprios corpos, do caos que isso gera, para sair do torpor que domina suas vidas, e chegar a algo mais do que o tédio rotineiro.

Outra música que permite conexão com *Crash* é “Abstieg & Zerfall”

Wir sind leer / Glaub mir

Wir sind leer

Die Zeit hat ihre Kinder längst gefressen

und sie ist satt

Komm her komm mit

Sieh zu wie die Zeit

zerfällt vor unsern Augen

Komm her komm mit

Wir sind leer -- ohne Angst

Wir sind leer

endgültig / vollständig / leer

*Abstieg & Zerfall*⁴⁴

“Nós somos vazios, acredite-me, nós somos vazios”. A descrição parece perfeita para James e Catherine, que, de tão vazios não conseguem se relacionar com nada a sua

⁴⁴ <http://www.neubauten.org>

volta. O vazio está em suas almas e o maior emblema disso são os olhos de Catherine: belos, porém vítreos, não transmitem sentimentos e sequer são capazes de olhar fixamente para algo. Parecem sempre perdidos e desolados. “O tempo há muito comeu suas crianças/ e agora está satisfeito/ Venha aqui comigo/ Veja como o tempo declina na frente de nossos olhos/ Venha aqui comigo/ Nós somos vazios – sem medo/ Nós somos vazios/ finalmente, completamente vazios/ Declínio e queda”.

É interessante olhar a progressão da voz de Bargeld durante a audição de *Kollaps*. Nas primeiras músicas, parece haver um tom mais agressivo, mais desesperado, urgente em sua voz; mais gritos, mais agudos. Nas últimas, o que parece predominar é um tom mais desesperançado, mais melancólico, grave. Haveria também uma certa urgência e raiva na própria música, que também se transforma em melancolia desesperançada. Isso pode se relacionar ao fato de que *Kollaps* parece ser a caminhada do homem rumo ao colapso. As primeiras músicas estão imersas na destruição, nas ruínas e clamam pelo colapso, por algo mais além da própria destruição. As últimas músicas estão mais perto do colapso, e o que antes era um sentimento de raiva, se torna um sentimento de melancolia pela proximidade do homem em relação ao fim. Assim, uma música como “Abstieg & Zerfall” tem batidas menos urgentes, menos fortes; um volume menor, um ribombar maior dentro de um espaço vazio, menos perceptível em músicas como “Tanz Debil” e “Steh Auf Berlin”. Isso também ocorre em músicas como “Sehnsucht” e própria “Kollaps”.

Em meio a tantos ruídos e invocações ao caos, é possível achar uma peça de uma beleza profundamente melancólica e desoladora como essa. A História triunfal acabou, o homem se tornou vazio e apático, inexistente. Nada mais pode ser feito, a não ser observar o constante resultado das ações e ver o mundo e o homem serem consumidos pelo tempo, existindo apenas enquanto insistentes em sua destruição.

Bibliografia

Livros:

BALLARD, J. G.. **Crash**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

BEARD, William. **The Artist as a Monster: The Cinema of David Cronenberg**. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2006.

BENJAMIN, Walter. Der destruktive Charakter. In: *Gesammelte Werke, Frankfurt am Main 1991*, p. 396ss. Encontrado em
http://www.birgitrichard.de/texte/e_indust.htm

HEGEL, Georg W. F. **Prefácio da Fenomenologia do Espírito in: Os Pensadores**. São Paulo, Editora Abril, 1980.

HEIDEGGER, Martin. **Carta Sobre o Humanismo**. Lisboa, Guimarães Editores, 1987

HOBBSAWM, Eric. **A Era das Revoluções: 1789-1848**. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)**. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, Segunda Edição.

REYNOLDS, Simon. **Conform to Deform in: Rip it Up and Start it Again – Postpunk 1978-1984**. Faber and Faber: London, 2005.

REYNOLDS, Simon. **Industrial Devolution in: Rip it Up and Start it Again – Postpunk 1978-1984**. Faber and Faber: London, 2005.

SLOTTERDIJK, Peter. **Regras Para o Parque Humano: Uma Resposta à Carta de Heidegger Sobre o Humanismo**. São Paulo, Editora Estação Liberdade, 1999

Artigos de Revistas e Sites:

CLAUSEN, Thomas. **EM – Biography**. Disponível em <http://www.neubauten.org>

Crash, (1997 – DVD). Criterion Colletcion. Dirigido por David Cronenberg

Crash – Estranhos Prazeres, (1996). Dirigido por David Cronenberg