

MEMÓRIAS DO MULTICULTURALISMO EM CRASH

Marcelo Gustavo Costa de Brito

Doutorando – Universidade de Brasília (UnB)

marcelobrito@hotmail.com

1. Sociedade Midiatizada

A onipresença dos meios de comunicação de massa nas relações sociais contemporâneas modificou intensamente a maneira como a realidade é experienciada por cada indivíduo. Em grande medida, uma parte considerável da nossa atenção e afeto é dedicada a encontros e fatos que não foram presencialmente vividos e testemunhados, mas que nos chegam a partir da mediação dos meios de comunicação. Esta nova maneira de experienciar o real é um fenômeno recente, ligado ao surgimento da mídia eletrônica no século passado e seu desenvolvimento atual em tecnologias digitais. O sociólogo espanhol Manuel Castells acredita que o papel desses meios de massa é tão decisivo nas práticas sociais contemporâneas que torna possível caracterizar, com verossimilhança, o tempo presente como a era da informação:

A era da informação é a nossa era. É um período histórico caracterizado por uma revolução tecnológica centrada nas tecnologias digitais de informação e comunicação, [...] com a emergência de uma estrutura social em rede, em todos os âmbitos da atividade humana, e com a interdependência global desta atividade.¹

Mesmo propondo uma perspectiva na qual a tecnologia desempenha um papel central nas relações sociais, Castells está atento aos perigos de uma caracterização tão generalizante de um determinado período histórico, ainda mais quando essa caracterização pode dar margem à legitimação de uma certa ideologia mercadológica de

¹ Manuel Castells, “Inovação, liberdade e poder na era da informação” in *Sociedade Midiatizada*, Dênis de Moraes (org.). Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p.225.

culto à tecnologia como único meio para o progresso, o único “horizonte de expectativa” válido.

Como todo processo de transformação histórica, a *era da informação* não determina um curso único da história humana. Suas conseqüências, suas características dependem do poder de quem se beneficia em cada uma das múltiplas opções que se apresentam, conforme a vontade humana. Mas a *ideologia tecnocrática futuroológica* tenta apresentar a revolução tecnológica como ditando uma única forma de organização social possível, geralmente associada à lei do mercado e ao processo de globalização. (grifos meus)²

O sociólogo espanhol explicita assim as diferentes premissas que sustentam o que ele chama de “era da informação” e “ideologia tecnocrática futuroológica”. Nesta, ocorre o apagamento do sujeito histórico:

A ideologia da bondade tecnológica e a ideologia de uma globalização fundamentalmente orientada pela lei do mercado reforçam uma a outra. Em ambos os casos, desaparece a sociedade como processo autônomo de decisão em função de interesses e valores de seus membros, submetidos a forças externas do mercado e à tecnologia.³

Castells propõe um cenário para o nosso tempo. Nele, o sujeito conta com uma parcela de liberdade quanto às demandas culturais às quais é submetido. As forças externas do mercado e da tecnologia são de fato regentes na configuração social contemporânea, um *modus vivendi* que proclama, ao final, circundar a todos em escala global. Mas os sentidos atribuídos a tais demandas é um exercício subjetivo, e nessa capacidade de representar o mundo e as experiências cotidianas mantém-se intacta a parcela de liberdade do ser.

Mesmo reconhecendo a grave questão dos domínios monopólicos de tecnologias e as exclusões decorrentes dessa prática⁴, vimos surgir então no último século, acentuadamente nos grandes centros econômicos e depois nas periferias, todo um novo

² Idem, ibidem p.225 e 226.

³ Idem, ibidem.

⁴ Segundo o Relatório sobre o Desenvolvimento Humano de 2004, 80% dos habitantes do globo sequer tinham ouvido falar de Internet e pouco mais de 10% dispunham de acesso. Um entre 250 africanos estava conectado, em comparação com 70% de norte-americanos que navegam no ciberespaço. Conf. Dênis de Moraes, “A tirania do fugaz: mercantilização cultural e saturação midiática” in *Sociedade Midiatizada*, op. cit., p. 43.

aparato para transmissão de conteúdos com capacidade de alcançar grandes audiências. A chegada do rádio, a consolidação da televisão como meio de difusão internacional graças aos satélites e agora a *World Wide Web* indicam facetas de um fenômeno de grande importância no século XX, e não apenas no ocidente. É pelos meios de comunicação de massa que, cada vez com maior frequência, operam-se as trocas simbólicas na sociedade. São neles que as narrativas ainda resistem em sua tarefa de significar, em uma época em que, como observou Walter Benjamin, “a arte de narrar está em vias de extinção”.⁵ Para Bronislaw Baczko, “com efeito, aquilo que o *mass media* fabricam e emitem, para além das informações centradas na atualidade, são os imaginários sociais.”⁶ O cinema, nessa perspectiva, é parte pulsante desse processo contemporâneo de circulação de sentidos. Híbrido como o próprio viver, representa um lugar de fala no qual podem habitar o real e o sonho. Para este trabalho, o objetivo é pensar as narrativas fílmicas como suportes para conteúdos acessíveis da memória coletiva, constituindo-se assim em fontes valiosas para os historiadores que buscam traçar uma imagem do que Robert Darnton chama de “universo mental” de uma dada época. Para ilustrar esse funcionamento, me detenho na análise do filme *Crash*, co-escrito e dirigido pelo diretor canadense Paul Haggis em 2004. Nesta película está materializada, em imagens e sons, uma representação – e uma memória – sobre a questão da convivência de indivíduos pertencentes a diferentes grupos ou culturas em um espaço comum, desafio ancestral que permanece ao longo da aventura humana.

2. Sobre um sentido intencional em *Crash*

Crash apresenta, a partir das perspectivas particulares de personagens de diversas origens étnicas, as lutas simbólicas e práticas que perpassam a construção das identidades e diferenças no espaço da sociedade norte-americana contemporânea. O encontro dessas pessoas de origens culturais tão distintas é na maioria das vezes conflituoso, daí o título da película. Anglo-saxões, afrodescendentes, hispânicos e

⁵ Walter Benjamin, “O narrador” in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197.

⁶ Bronislaw Baczko, “Imaginação Social” In: *Enciclopédia Einaudi*. vol.5, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, 309.

asiáticos, todos têm seu espaço e sua maneira de perceber o outro representados no enredo. O protagonista do filme não é nenhum personagem, mas os encontros e colisões de uma coletividade composta por descendentes de várias culturas que precisam habitar um mesmo ambiente comum. O protagonismo, assim, é ocupado pelos desafios do multiculturalismo, representado em seus contornos e dinâmicas a partir de uma abordagem particular pelo diretor Paul Haggis. Desde o lançamento do filme, esta representação tornou-se um conteúdo acessível da memória coletiva para aqueles a quem o tema desperta algum interesse.

A abertura da narrativa revela bastante quanto a um sentido intencionalmente proposto pelo diretor a partir do filme. De maneira sugestiva, a imagem que abre a história mostra *um granulado branco caindo lentamente sobre uma tela negra*. Conhecendo a temática de *Crash*, essa imagem pode ser lida como uma tentativa de síntese em uma composição feita a partir de alteridades. A constatação, porém, de que tais composições não têm sido alcançadas historicamente por processos pacíficos logo aparece: a imagem inicial vai ganhando nitidez até que se revela um cenário noturno, uma rua com marcas de derrapagem de carro enquanto a neve cai. A tomada seguinte é um plano geral aéreo, também noturno, câmera fixa, através da qual se apresenta, pelo movimento de luzes desfocadas das lanternas, o fluxo contínuo de carros. Dura não mais que dez segundos, tempo suficiente para aludir ao significado simbólico que os carros vão desempenhar em *Crash*: eles indicam tanto o isolamento dos indivíduos das relações sociais possíveis, por um lado, como também, dialeticamente, funcionam como o “entre-lugar” no qual acontecem os choques culturais, onde diferentes culturas se encontram e negociam seus espaços. Simbolizado pelos carros que a todo instante permeiam a narrativa de *Crash*, o conceito de “entre-lugar” é central para o entendimento do multiculturalismo como uma prática historicamente construída:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão

início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.⁷

Os três sentidos citados – a síntese de alteridades, os caminhos acidentados para alcançá-la, e a antecipação do signo visual destinado a reverberar em alguns a idéia de “entre-lugar” – estão contidos em potencial na sequência dessas duas cenas que abrem o filme. Interessante notar aqui dois aspectos: o primeiro, a incrível polissemia das imagens, um convite à apreciação da diversidade subjetiva, capaz de fazer vibrar internamente, sempre, apenas aquilo que encontra eco na experiência do indivíduo. Polissemia que para o seu deciframento solicita ouvidos atentos a vários tons, não apenas à frequência retilínea de uma razão narcísica. O segundo aspecto é uma particularidade da linguagem cinematográfica: toda essa sequência inicial de 45 segundos é parte da abertura do filme, quando os primeiros créditos estão sendo apresentados. Ela já é narrativa, mas em certo sentido, para o espectador, ela ainda não é. Em uma exibição comercial, os sentidos possíveis das imagens iniciais de um filme dificilmente são percebidos diretamente. Salvo exceções, esses sentidos só podem ser conscientemente percebidos a partir de uma audiência analítica, retrospectiva. Com isso, quero dizer que existe uma gama de sentidos colocados em uma película que são percebidos apenas de maneira subliminar pelo receptor, sentidos subliminares que, certamente, não se limitam apenas à abertura do filme.

A sequência inicial prossegue, luzes de carros desfocadas continuam a mover-se por várias direções, até o momento em que a tela mais uma vez torna-se negra e ouvimos uma voz masculina:

- É o sentido do tato – um breve momento de silêncio prossegue, até que surge uma voz feminina:

- O quê?

- Numa cidade normal, você anda, esbarra nas pessoas, elas topam em você. (surgem na tela mais uma vez luzes desfocadas)

- Em Los Angeles, ninguém toca em você. Estamos sempre atrás de metal e vidro. (surge, em primeiro plano, o detetive negro Graham) Ele continua:

⁷ Homi Bhabha, *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p.20.

- Acho que sentimos muita falta do toque. Colidimos uns nos outros para sentirmos alguma coisa.

(leve rotação da câmera, vemos sua interlocutora, a detetive Ria. Ambos estão dentro de um carro parado).

Chega um policial na janela da motorista:

- Vocês estão bem?

- Acho que ele bateu a cabeça, responde Ria.

- Não acha que é verdade? – pergunta Granham. Outro silêncio.

- Graham, acho que bateram na nossa traseira, giramos duas vezes, e numa dessas um de nós perdeu o referencial.

Esse diálogo inicia-se solto, sem um rosto. Está ligado às cenas anteriores tanto por sucedê-las na montagem do enredo como pelo recurso estético de, mais uma vez, fazer uso da tela negra e das luzes desfocadas. Existe ainda uma unidade de sentido: toda a primeira parte do diálogo acontece com imagens fugidias, sem formas definidas, sem foco, o mesmo tipo de imagens das cenas iniciais. É nesse espaço abstrato que ouvimos sobre a perda do sentido do tato. Numa cidade normal, nós esbarramos uns nos outros, existe um compartilhar comunitário. Em Los Angeles, ninguém toca em você. Estamos sempre atrás do metal e do vidro.

Esse discurso, ao ser projetado para o espectador tendo como suporte imagens abstratas, sugere que sua matriz de enunciação também conhece o abstrato, não reclusa está à concretude da matéria e suas formas. A tradição fílmica nos diz que os personagens, quase sempre, estão desempenhando ações, normalmente bastante absorvidos pelas demandas da concretude da experiência. Apenas no leito de morte ainda se lhes reserva a possibilidade de olhar retrospectivamente e narrar suas memórias. Não parece o caso aqui. Surge a dúvida: será então a voz de um narrador, de quem conhece o enredo e o sentido a ser evocado pela narrativa?

O momento seguinte revela, enfim, forma e foco. É apresentado o rosto do detetive negro Graham, o dono da voz até então impessoal. O recurso visual transpõe assim o espectador de um espaço impessoal abstrato para o espaço concreto. É um personagem quem está falando. Mas, apesar dessa transposição, o conteúdo do discurso permanece na mesma matriz de enunciação que também conhece o abstrato. Nossos

olhos vêem o concreto, mas nossos ouvidos continuam a escutar, como antes, um dizer que parece vir de uma perspectiva de quem observa o cotidiano de fora: “Acho que sentimos muita falta do toque. Colidimos uns nos outros para sentirmos alguma coisa.”

Nesse instante, o cenário se completa. Graham está conversando com sua parceira, detetive Ria. Eles estão em um carro, metal e vidro, parado. Aproxima-se um policial e pergunta se estão bem. “Acho que ele bateu a cabeça”. Um acidente. Uma “colisão”. Aqui, a matriz de enunciação do discurso, impessoal, é incorporada definitivamente pelo cotidiano. Mas, antes do abstrato apagar-se em esquecimento, Graham pergunta, com a tela mais uma vez sem imagens, negra: “...não acha que é verdade?”.

A última fala dessa sequência inicial sepulta a tentativa de uma razão sensível, capaz de perceber, por intuição, uma imagem capaz de simbolizar algumas das práticas sociais nas quais estamos imersos: “Graham, acho que bateram na nossa traseira, giramos duas vezes, e numa dessas um de nós perdeu o referencial”. Para um cotidiano veloz vivido sempre atrás do metal e vidro, tudo não passou de um rápido delírio. Neste trabalho, esse diálogo representa o sentido mais abrangente intencionalmente construído pela narrativa de Crash, sentido materializado em suporte fílmico em 2004 e desde então um conteúdo ofertado pela memória coletiva para a apreciação da questão do multiculturalismo. Algo como o que uma boa e bem escolhida epígrafe pode fazer por um livro, este diálogo é capaz de sintetizar a idéia para a qual todas as imagens e sons seguintes devotam-se em representar.

Existe ainda uma conseqüência, uma transformação subjetiva que decorre desse movimento fluido entre identidade e alteridade que também faz parte do sentido mais amplo pretendido pela película. Vejamos que tipo de transformação subjetiva é essa.

3. Encontro com a alteridade e processo de subjetivação

Depois de perceber que a parceria com o policial anglo-saxão Ryan era insustentável, o jovem policial Hanson conseguiu ser transferido para outra unidade de patrulhamento. Quando vai se despedir do antigo parceiro, Ryan o puxa pelo braço e diz:

- Você pensa que sabe quem você é? Você não tem a menor idéia.

A formação da personalidade individual envolve constantes assimilações e rejeições. O processo de identificação com alguns modelos de identidade possíveis e do afastamento do que difere dessas identificações é um processo que atravessa o cotidiano a todo o momento, como também ocorre na interioridade de cada sujeito. A psicanálise chama de *constituição da subjetividade* este processo de elaborar-se como personalidade. O psicanalista Renato Mezan refere-se a três planos que orientam esse processo:

Um plano *singular*, que diz respeito àquilo que é único, pessoal e intransferível; um plano *universal*, que corresponde ao que compartilhamos com todos os demais humanos; e um plano *particular*, que representa aquilo que é próprio a alguns mas não a todos, constitui o lugar social objetivo que determina os modos de subjetivação.⁸

Os imaginários culturais, também nomeados sociais por alguns autores, corresponderiam ao plano *particular* ao qual Mezan se refere, o *lugar social objetivo* que determina os modos de subjetivação. O espaço simbólico e o conjunto de práticas de um ambiente cultural são apresentados ao sujeito que, como membro da comunidade, movimenta-se tendo esses valores como parte da sua perspectiva.⁹

O imaginário cultural representa para o sujeito, em larga medida, o campo do possível, o espaço representacional que lhe permite decodificar o mundo e a si mesmo. Essa idéia é corroborada pelo pensamento de Robert Darnton, jornalista e historiador da cultura, para quem “aprendemos a classificar as sensações e a entender as coisas pensando dentro de uma estrutura fornecida por nossa cultura (...) operamos dentro de coações culturais exatamente como todos partilhamos convenções de fala.”¹⁰

Dentro dos sistemas simbólicos que formatam um imaginário cultural, existe um conjunto de enredos e vivências típicas. São as identidades, ofertadas pela cultura aos

⁸ Renato Mezan, *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.260.

⁹ Apenas como rápida referência, na psicologia freudiana a relação entre o ego e as demandas da sociedade são intermediadas pela instância do *superego*, uma espécie de consciência moral coletiva introjetada pelo sujeito. Na psicologia analítica junguiana, a instância da personalidade que realiza a interface psíquica entre o indivíduo e a sociedade é a *persona*. Máscara usada no teatro grego, a *persona* constitui a identidade social do indivíduo, mas não deveria ser confundida com a personalidade mais abrangente.

¹⁰ Robert Darnton. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. XVII.

indivíduos que dela fazem parte. Cada indivíduo, em seu devir subjetivo, assimila, reprime ou, na melhor das hipóteses, reimprime identificações com determinadas imagens culturais carregadas de afetividade e sentido, que por sua vez conduzem a determinadas formas de percepção e ação no mundo. O indivíduo, em sua pertença cultural, reproduz ou questiona todo um acervo de possíveis identificações oferecidas pela coletividade que o abriga. De acordo com Kathryn Woodward,

A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade.¹¹

O indivíduo, portanto, informado por um acervo cultural que sugere um elenco de identidades possíveis, tradicionalmente flutua entre três modos de apreensão dessas identidades: 1) identificar-se com algumas identidades, reproduzindo-as ou reelaborando-as; 2) reconhecer algumas delas como válidas, ainda que não vividas; 3) rejeitar outras identidades como incompatíveis. No contexto de cada época e cada cultura, algumas identidades saem vitoriosas nas lutas simbólicas e tornam-se hegemônicas. Para o sujeito, na maioria das vezes, identificar-se com uma delas revela-se o caminho para uma socialização mais rápida e de resultados práticos mais seguros. Existem também aqueles que são impelidos para identidades subterrâneas. Não seguem mais pela grande avenida e procuram atalhos outros. Na maioria das vezes, este processo é, do ponto de vista psíquico, mais doloroso. Ser impelido pela sua interioridade para percepções outras que a maioria da coletividade não considera relevante causa isolamento e pode mesmo provocar a perda do sentido e do desejo pela vida. Em compensação, aqueles que reencontram a si mesmos no subterrâneo podem fazer muito pela coletividade: como os artistas, são os porta-vozes do inconsciente, daquilo que está oculto e silenciado pelo direcionamento unilateral da consciência coletiva.

¹¹Kathryn Woodward. “Identidade e diferença: uma introdução teórica conceitual” in Tomaz Tadeu da Silva (org.) *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.18-19.

Dentro do próprio imaginário cultural ao qual o indivíduo pertence, as identidades que cada um de nós não nos identificamos tornam-se alteridade, ou “o outro”. Basta um rápido olhar histórico, em qualquer das direções, para admitirmos que a forma como temos vivido em coletividade indica que o processo de encontro com a alteridade não tem sido pacífico. Essa situação de conflito tende a intensificar-se quando do encontro de indivíduos informados por imaginários culturais distintos. Da imensa capacidade criativa do humano para responder às demandas exteriores e interiores, as culturas apresentam várias leituras e práticas, e em alguns casos, essa enorme variedade pode apresentar-se como fronteiras intransponíveis para um entendimento mútuo.

Essas são algumas considerações sobre o processo de construção de identidades no plano social. Curiosamente, no plano *singular* ou do sujeito, como Mezan afirma, a formação da personalidade também se dá entre encontros e rejeições do ego com aspectos da própria interioridade do sujeito. O aparelho psíquico freudiano, por exemplo, foi concebido de maneira topográfica. Ego, Id e Superego são “lugares” psíquicos, dotados de características e funções próprias. O ego, centro da personalidade freudiana, constitui-se como sujeito a partir da forma como delibera com a pulsão de desejos da alteridade id e como responde às exigências morais da alteridade superego. Ou seja, no plano psíquico, tornar-se sujeito é também identificar sua própria particularidade e interagir com o outro.

Em *Crash*, percebe-se que o encontro com o outro foi capaz de despertar em cada um dos personagens uma parcela da personalidade que parecia estar encoberta. Pelo encontro com a alteridade, cada personagem foi capaz de perceber-se mais a si mesmo, levando-os a vislumbrar a complexidade e os paradoxos dos movimentos interiores da personalidade. A tão comum estratégia de tantas narrativas fílmicas em agrupar os personagens como bons ou maus, protagonistas ou antagonistas dilui-se na efervescência dos embates interiores e exteriores em que o bem e o mal pulsam no coração de todos. A pergunta “Até que ponto você se conhece?” tornou-se o subtítulo da película em português. Em *Crash*, conhecer-se só é possível quando há o encontro com o outro.

Bibliografia

- BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BACZKO, Bronislaw. “Imaginação Social” In: *Enciclopédia Einaudi*. vol.5, Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador” in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTELLS, Manuel. “Inovação, liberdade e poder na era da informação” in *Sociedade Midiatizada*, Dênis de Moraes (org.). Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- MARTINO, Luiz. “De qual comunicação estamos falando?” in *Teorias da Comunicação: Conceitos, escolas e tendências*. Antonio Hohfeldt, Luiz Martino e Vera Veiga França (org.). Petrópolis: Vozes, 2002.
- MEZAN Renato. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- MORAIS, Dênis. “A tirania do fugaz: mercantilização cultural e saturação midiática” in *Sociedade Midiatizada*, Dênis de Moraes (org.). Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica conceitual” in Tomaz Tadeu da Silva (org.) *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.