



Crash No Limite: uma análise da representação da violência e da discriminação racial nos Estados Unidos após os atentados de 11 de setembro com base em elementos da linguagem cinematográfica

*Maria Luisa Hoffmann*¹

Resumo

A violência está presente diariamente nos meios de comunicação. O cinema, a “arte do real”, pela riqueza de seus meios de expressão, tem a capacidade de levar o espectador à reflexão. Este trabalho consiste na análise da representação da discriminação que gera a violência, através de códigos da estética e da linguagem cinematográfica a partir do filme *Crash - no limite*. Para a elaboração do trabalho foram utilizados, além da bibliografia sobre representação e cinema, livros da área de Antropologia e obras sobre os atentados de 11 de setembro. A partir de uma seleção de cenas do filme, foi aplicado o instrumento da análise semiótica buscando uma melhor compreensão da realidade e da situação de discriminação entre etnias nos Estados Unidos, após os atentados terroristas de 2001.

Palavras-chave: *cinema; semiótica; violência; Crash*

1. Introdução:

A análise de uma peça cinematográfica é profícua para compreender representações sociais de um tempo histórico e, conseqüentemente, compreender melhor o mundo em que vivemos. A discriminação e a violência estão impregnadas nas sociedades contemporâneas. São temas pertinentes e presentes constantemente na mídia.

O objeto da análise é a representação cinematográfica em *Crash- no limite*. O filme aborda a discriminação e o preconceito entre brancos e negros, os estereótipos de mulçumanos e latinos e a violência gerada por essas relações após os atentados de 11 de setembro de 2001. Desse período até a atualidade, o preconceito contra mulçumanos se fortaleceu e criou um clima de (in) tolerância entre diferentes etnias, principalmente nos

¹ Graduada em Comunicação Social habilitação Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina. Orientadora: Prof. Dra. Dirce Vasconcelos Lopes.

Estados Unidos. A análise faz uso da linguagem cinematográfica para apresentar de que modo essas relações são retratadas pelo filme.

Em *Crash* podemos verificar a utilização de recursos como a trilha sonora e as cores para demarcar cenas conflituosas, os movimentos de câmera para situar o espectador e lhe mostrar detalhes que normalmente ele não perceberia. Os *travellings* nas cenas dão movimento ao filme e os movimentos realistas fazem com que a pessoa que assiste ao filme sinta os acontecimentos como se fossem reais.

Bárbaro (1965: 78) afirma que “toda obra de arte adquire no contato com o público um valor social; isto é, promove e determina certas correntes efetivas e ideológicas”. A imersão do real no fictício promove o diálogo em torno dos temas abordados. A leitura da linguagem cinematográfica, da intencionalidade na montagem e nos enquadramentos, traz à tona as mensagens situadas nas entrelinhas do filme.

É importante desenvolver a capacidade crítica dos espectadores diante dos produtos da comunicação. Para Carrière (1995: 61) “às vezes, basta estar alerta, ter uma lúcida compreensão da linguagem cinematográfica, para que todos os noticiários de tevê se transformem num interessante exercício de decodificação”.

A capacidade de levar a reflexão, o amplo alcance e a fácil reproduzibilidade, fez da sétima arte um produto comunicacional de alcance social. *Crash* demonstra como a discriminação e a violência estão enraizadas no cotidiano das pessoas. A análise da representação mostra de que maneira o filme retrata a sociedade norte americana e de como o cinema capta e registra esteticamente o discurso das discriminações raciais e sociais, temática que, no âmbito nacional, continua pertinente.

A metodologia empregada para a análise da representação da discriminação no filme *Crash - no limite* será a análise semiótica. A abordagem da peça cinematográfica parte da análise de sua linguagem, considerando a linguagem como um sistema organizado de signos, que serve de meio de comunicação entre indivíduos e pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos. Jean Mitry (apud AUMONT, 1995: 173) parte da concepção tradicional do cinema como meio de expressão “capaz de organizar, de construir e de comunicar pensamentos, podendo desenvolver idéias que se modificam, formam e transformam, torna-se então uma linguagem”. Sendo assim, a música, as imagens, a montagem e os ângulos das câmeras produzem sentido.

Assim, encarar a complexidade que se esconde por detrás da aparente simplicidade das manifestações do objeto de pesquisa é uma atitude semiótica tão autêntica quanto mapear

tal complexidade de forma a manter sob algum controle ou organização seus efeitos e repercussões. (IASBECK, 2006: 196)

Todo significado no cinema é passado ao espectador através de um código, esse código é o que lhe dá sentido.

2. O CINEMA

Este artigo provém de um trabalho maior onde foram descritos o surgimento do cinema, as características que lhe permitiram ser considerado uma arte e a sua relação com a realidade. Foram utilizadas obras dos autores Jean-Claude Carrière, Ângelo Moscardiello, Marcel Martin, Dudley Andrew, Umberto Bárbaro e Jacques Aumont como referencial teórico.

A indústria cinematográfica estreita limites entre realidade e ficção. Estabelece laços de cumplicidade e identificação com o espectador. O cinema auxilia o homem a descobrir seu lugar no mundo e permite-o compreender a vida de outras formas. Os primeiros teóricos lutavam para dar ao cinema o status de arte.

A cor, o movimento, o som e a riqueza perceptiva dos materiais, causam no espectador um sentimento de realidade muito forte. “O filme tem ação direta sobre o subconsciente do público e, antes de falar à sua inteligência crítica, dirige-se e atinge a sua sensibilidade perceptiva”. (BARBARO, 1965: 80). A realidade abstrata ou verdadeira, foi e continua até hoje, sendo a matéria-prima do cinema, que se consolidou, dessa maneira, como a arte do real.

2.1. A ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA

Segundo sua etimologia, a palavra estética deriva de “aisthesis” que, em grego, significa “sensação”. Portanto, como trabalha com a sensorialidade, audição e visão principalmente, o cinema pressupõe códigos estéticos.

A manipulação das seqüências através de montagem, o trabalho com a imagem artística e a existência de uma linguagem própria reiteram a existência de uma estética específica. Um movimento como o afastamento da câmera, por exemplo, pode causar a

sensação de distanciamento, de isolamento no espectador. A trilha sonora, segundo Carrière (1995: 194), “acrescenta três novos materiais da expressão: o som fônico, o som musical e o som analógico [os ruídos]”. Elementos sonoros e elementos visuais podem ser determinantes em uma obra cinematográfica. Conduzem o espectador a compreendê-la, mesmo que aparentemente possam contradizê-la.

3.0 CÓDIGO CINEMATográfico

Para Martin (2003: 27), “é preciso aprender a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica”. De acordo com Moscarriello (1985: 7) “é necessário valorizar as componentes que lhe valem poder ser qualificado como ‘discurso’ e não apenas como simples ‘espetáculo’”. A linguagem cinematográfica possui códigos específicos que são assimilados pelo espectador no intuito de compreender a obra.

3.2. SEMIOLOGIA E LINGUAGEM CINEMATográfica

Metz (apud ANDREW, 1989: 222) trata a linguagem cinematográfica como um sistema inserido na semiótica, e o “significado é o processo pelo qual as mensagens são transmitidas para o espectador. Todo significado possível no cinema é *mediado* por um código que nos permite dar-lhe sentido”. O cineasta utiliza os códigos inseridos na linguagem cinematográfica para falar ao espectador. Já o semiótico trabalha na direção oposta, usando as mensagens de um filme para ajudá-lo a construir os códigos que transcendem essas mensagens.

A realidade que se passa na tela é mediatizada, não poderá ser neutra e as imagens têm significados potenciais. Um filme oferece vários níveis de leitura. O material significante do cinema é a imagem e também o som gravado, que apresentam-se como uma duplicação do real. Enquanto o espectador deseja “antes de tudo ‘compreender o filme’; o semiólogo desejaria compreender de que modo o filme é compreendido” (METZ apud MARTIN, 2003: 258). O percurso do semiólogo, portanto, é paralelo ao do espectador.

4. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Como foi dito, o artigo deriva de um trabalho maior, que abordou vários conceitos da linguagem cinematográfica. Serão citados os conceitos mais utilizados que darão sustentação a este artigo. Segundo Martin (2003: 16), “foi porque quis contar histórias e veicular idéias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui”. A linguagem é um sistema de signos com significações, códigos e subcódigos.

4.1. ÂNGULOS E MOVIMENTOS DA CÂMERA

São conhecidos dois tipos principais de angulação na produção cinematográfica: o *plongée* e o *contra-plongée*. No *contra-plongée* o objeto ou personagem é filmado de baixo para cima e dá a impressão de superioridade, triunfo. O *plongée* por sua vez acontece quando o objeto é filmado de cima para baixo e causa impressão de inferioridade, mediocridade.

Determinar a posição da câmera, e as objetivas e empregar significa para Bárbaro (1965: 121), “determinar o ponto de vista do espectador, o seu campo de visão e, conseqüentemente, o aspecto figurativo do quadro”. A libertação da câmera teve extrema importância para a história do cinema. A panorâmica consiste em um movimento de rotação da câmera em torno de seu eixo. A câmera gira e o pé permanece fixo. O *travelling* é o deslocamento da câmera por qualquer meio para aproximar, afastar ou acompanhar um objeto. Pode ser horizontal, vertical, circular, em ziguezague.

4.2. PLANOS

O tamanho do plano é determinado, segundo Martin (2003: 37) pela distância entre câmera e objeto e pela duração focal da lente utilizada. Um *close*, por exemplo, seria uma grande aproximação da câmera ao objeto filmado. O primeiro plano pode mostrar um detalhe simbólico e permitir que espectador penetre na história. O rosto humano manifesta melhor o conteúdo dramático do filme e a interioridade se reflete. Para Martin (2003: 25),

“a imagem, em particular o primeiro plano, tem uma força quase mágica que oferece uma visão absolutamente específica do real”. O plano geral tem caráter descritivo.

4.4. MONTAGEM E TEMPO

A montagem é a reunião de cenas em uma seqüência lógica ou cronológica e visa contar uma história. De importância estética, a montagem constrói o conceito do filme. É responsável pela sua forma e seu sentido, lhe garante fluidez e ritmo. Já o tempo, no filme, é diferenciado. Segundo Martin (2003: 221) o tempo pode ter diferentes tratamentos. No tempo abolido existe a fusão de diferentes temporalidades e o tempo revertido é baseado no retorno ao passado, os chamados *flashbacks*.

5. CONFLITOS ÉTNICOS

Segundo Memmi (1993: 15), “não existe uma raça totalmente pura, que não tenha sofrido influência de outros grupos étnicos”. Justamente por essa mistura, as diferentes características podem fazer com que um mesmo indivíduo pertença a diferentes grupos, seja classificado diferentemente de uma região para outra.

Os Estados Unidos já foram chamados de *melting pot*, ou seja, caldeirão de misturas. Porém, na realidade, os grupos étnicos dentro do país tendem cada vez mais à segregação. Segundo Maffesoli (2000: 126), “a pós-modernidade tende a favorecer, nas megalópoles contemporâneas, ao mesmo tempo o recolhimento no próprio grupo e um aprofundamento das relações no interior desses grupos”.

A segregação já era motivo de revolta nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos. O Movimento dos Direitos Civis culminou na década de 50 nos Estados Unidos, mobilizando milhões de pessoas, majoritariamente negras, através de protestos, passeatas e greves, a fim de banir da constituição as leis Jim Crow, que instauraram a segregação racial. Hoje a divisão entre brancos e negros ainda existe, apesar da suposta garantia de igualdade.

Após os atentados de 11 de setembro, o preconceito contra muçulmanos, que já existia nos Estados Unidos, se agravou. “A religião, uma importante referência de identidade, governa a vida espiritual dos indivíduos e mantém, na ordem do particular, um

conjunto de práticas e deveres”. (D’ADESKY, 2005: 51). Cada indivíduo tem seu olhar educado de acordo com sua cultura. Em geral, uma cultura nega a outra para poder se afirmar como legítima. Para Arbex Junior (1996: 61) “dizer que todos os mulçumanos são fanáticos - como, em geral, faz a mídia, de forma irresponsável, preconceituosa e radical – não ajuda em nada a entender as questões colocadas pelo mundo islâmico”. A propaganda Israelense com forte repercussão nos meios de comunicação do Ocidente, ajudou a reforçar a imagem do Islã como uma religião de bárbaros. (ARBEX JUNIOR, 1996: 65).

Através dos tempos a migração foi o que garantiu a existência de uns e o desaparecimento de outros grupos. A América é um exemplo de território “descoberto” por europeus, e colonizado por uma série de raças de diferentes países. O motivo econômico e de sobrevivência parece estar sempre ligado ao processo de migração desde os primeiros tempos.

Os países capitalistas desenvolvidos têm atraído imigrantes das áreas subdesenvolvidas do mundo. Leis de cotas e controle de imigrantes inibem essa ação e movimentos nacionalistas, fundamentados na aversão ao estrangeiro, tendem a crescer.

6. TERRORISMO

Grupos terroristas agem mediante o emprego da violência com o intuito de coibir ou combater o poder estabelecido. A al Qaeda é uma das diversas organizações terroristas com ramificações mundiais e muitos recursos financeiros. A organização se diz responsável pelos atentados ao *World Trade Center* em 11 de setembro de 2001. Na manhã deste dia, quatro aviões comerciais foram seqüestrados, sendo que dois deles colidiram contra as torres do *World Trade Center* em Manhattan, Nova Iorque. Um terceiro avião foi direcionado pelos seqüestradores para uma colisão contra o Pentágono. Os destroços do quarto avião foram encontrados espalhados num campo próximo de Shanksville, Pensilvânia. As torres, totalmente destruídas, foram símbolos do poder econômico dos Estados Unidos.

As agressões dos atentados revelam grande crueldade e um altíssimo grau de sofisticação. “Procuraram produzir, pelo menos, três tipos de efeitos: destruição material, impacto simbólico e grande choque na mídia”. (RAMONET, 2003: 60). Após os atentados fala-se em “hiperterrorismo”, para dizer que este não será mais como antes.

6.1. A CULTURA DO MEDO E A COBERTURA DA MÍDIA

O sociólogo Barry Glassner em seu livro *Cultura do Medo*, afirma que, nos últimos anos, nos Estados Unidos, houve um aumento de 600% na quantidade de notícias sobre violência, enquanto as taxas de criminalidade caíram 20%. As declarações alarmistas feitas por apresentadores de TV, o uso da edição de imagens, as narrativas que reforçam o efeito, o duplo sentido nas frases incentivam o crescimento do medo na população. A impressão de que a violência está em toda a parte deixa a população apreensiva, e é responsável pela “cultura do medo”, cada vez mais presente a sociedade norte-americana.

Os meios de comunicação de massa americanos, em geral, se posicionaram a favor do governo com relação as medidas tomadas após os atentados. Para Chomsky (2003: 32) “a atitude da mídia norte-americana é absolutamente típica da grande mídia, ao alinhar-se em apoio ao poder num momento de crise e tentar mobilizar a população para esta causa”. Nesse sentido, a mídia fortaleceu antigos estereótipos. Grupos Islâmicos criticaram a posição dos meios de comunicação americanos, apontando o surgimento de uma mobilização contra o Islã dentro dos Estados Unidos, guiado por notícias sensacionalistas.

As invasões e bombardeios promovidos pelos Estados Unidos na guerra contra o terrorismo têm destruído cidades e assassinado civis. Em nome da guerra contra o mal, Bush, apoiado na Lei Patriota, cometeu uma série de atrocidades. Saddam Hussein, que governou o Iraque de 1979 a 2003, caiu durante a invasão americana ao país. Após ser capturado, respondeu a processos por genocídios. Em cumprimento à sentença de morte, foi enforcado em 30 de dezembro de 2006, na Zona Verde de Bagdá, região fortemente protegida da capital iraquiana.

7. ANÁLISE DO FILME

Através da abordagem cinematográfica, a análise de seqüências do filme busca uma leitura da realidade. *Crash - no limite*, é um emaranhado de histórias que aparentemente não tem relação alguma. Com o desenvolver do filme, os personagens e suas histórias se cruzam.

Realizado por Paul Haggis, o filme teve orçamento de 6.5 milhões de dólares e possui vários personagens que trabalhados ao longo do filme, geram certa identificação com o público. *Crash* trata a questão da (in)tolerância racial na América contemporânea. O filme prova ao espectador que as relações de discriminação geram violência. Nos grandes centros, que abrigam grande diversidade de povos e culturas, esse processo fica ainda mais claro. Os personagens são, por vezes, vítimas das circunstâncias. O complemento, dado ao título em português “no limite” já anuncia os conflitos que estão por vir. O filme mostra que a cultura da não aceitação tem raízes profundas.

7.1. CENA I LATINO-AMERICANO TROCANDO FECHADURAS

Nesta cena um casal que acaba de ter seu carro roubado está em casa. Daniel (Michael Pena), um rapaz latino, está trocando as fechaduras das portas. Senhora Jean, vivida por Sandra Bullock, olha para o rapaz e pergunta quanto tempo ele vai levar para acabar o serviço. Ele responde que já está arrumando a última. A câmera que filmava em planos médios faz um *close* nas tatuagens no pescoço do rapaz. O *big close* exalta os detalhes e encaminha olhar do espectador para aquilo que normalmente ele não poderia perceber, como no caso das tatuagens. A seqüência de imagens “fornece ao espectador elementos úteis para a compreensão do enredo” (MARTIN, 2003: 102).

Um *travelling*, que começa em plano médio, acompanha Senhora Jean até a sala, onde seu marido, Richard Cabot (Brendan Fraser) conversa com seus assistentes. Ela pede para conversar com ele. A cena prossegue sem cortes e a câmera os segue até o corredor, onde a esposa pede ao marido que troque novamente as fechaduras pela manhã. O *travelling* acompanhando o casal aumenta a expectativa do público e dá a cena maior realismo.

Como se vê, quando a câmera se movimenta nunca o faz de maneira indiferente. As suas deslocções nas várias direcções possíveis não correspondem a uma simples exigência de clareza ilustrativa, pois para a conseguir o *travelling* e a grua não são imprescindíveis. (MOSCARIELLO, 1985: 16)

O marido ignora e muda de assunto. A câmera se aproxima do casal. A mulher, visivelmente alterada após ter o carro roubado por dois negros armados, pede novamente que as fechaduras sejam trocadas. A empregada do casal, latino-americana, se aproxima e se despede. Senhora Jean fala, já com o tom de voz alto, que quer as fechaduras trocadas e

que gostaria que a empresa não mandasse outro gângster. Richard Cabot, indignado pergunta: “Aquele garoto?”. As cenas se alternam em *closes* do marido e da esposa. “O *close* esquadrinha as fisionomias, lendo nelas os dramas mais íntimos”. (MARTIN, 2003: 39).

Quanto ao primeiro plano [...] Jean Epstein soube caracterizá-lo de forma admirável: “Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades.” (MARTIN, 2003: 38)

Posteriormente o filme prova que Senhora Jean estava errada. Daniel se mostra um pai de família muito carinhoso com sua filha que também passa por problemas gerados pela violência na cidade.

A mulher descreve o garoto como um careca com calça baixa e tatuagens típicas de presidiários. O marido diz que não são tatuagens de presidiários. Senhora Jean, por sua vez, diz que o garoto vai vender a chave da casa para seus companheiros assim que sair dali. Ela diz ainda ao marido que o assalto foi culpa dela, pois, ao ver os negros, sabia que ia ser assaltada. E diz: “Mas se uma pessoa branca vê dois negros se aproximando e muda de direção ela é racista, certo?” A câmera, ainda em *closes* fechados exalta as expressões da personagem.

Nesse momento a câmera dá um *close* em Karen, assistente do promotor Richard Cabot que é negra e que o aguarda na sala ouvindo a discussão. A simples imagem da assistente observando a discussão leva o espectador a crer que, muitas vezes, os que sofrem a discriminação não reagem a ela, como é o caso de Karen, que trabalha para o marido de uma mulher racista e a ouve insultar negros sem ter nenhuma reação. Para Martin (2003: 92) “tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem *implica* mais do que *explicita*”.

Senhora Jean continua gritando que ficou com medo, não fez nada, e segundos depois tinha uma arma em seu rosto. Ela completa dizendo que o “amigo”, em espanhol, fazendo referência a origem do rapaz, vai vender a chave para um comparsa e que dessa vez ela gostaria que o marido agisse como se estivesse se importando. A palavra em espanhol foi usada de maneira pejorativa, e reafirma a origem da discriminação contra o jovem. Senhora Jean acredita que Daniel é um ladrão e uma das características que a faz acreditar nisso é o fato de Daniel ter origem latina. A câmera, agora aberta, em um plano

médio, mostra a expressão de desapontamento do marido e, ao fundo, mostra a esposa indo para a cozinha. Um *big close* mostra a mão do rapaz deixando as chaves sobre a mesa da cozinha, e em plano médio, ele indo embora.

O comportamento da mulher está alinhado com as afirmações de Barry Glassner em seu livro *Cultura do Medo*. Glassner (2003: 194) afirma que os negros, apesar de serem mais vítimas do que autores de crimes, atraem os holofotes da mídia apenas como autores. A personagem, uma cidadã americana de classe alta, interioriza a informação que recebe e age instintivamente abraçando o marido quando os dois negros se aproximam. No filme, eles roubam o carro da personagem justamente porque percebem seu medo ao abraçar o marido. É como uma “bola de neve”.

A personagem “desloca” o medo sentido pelos negros para os latino-americanos. Esse “deslocamento do medo” para outras etnias é uma característica da sociedade norte-americana. “Praticamente, tudo o que os jovens americanos têm hoje em dia é uma consciência sem substância de que existem muitas culturas, acompanhada de um sucedâneo moral extraído dessa mesma consciência”. (BLOOM: 42). A discriminação também acontece dentro dos próprios grupos que são ao mesmo tempo alvo e agentes de discriminação. Dentro das tribos urbanas existem subdivisões, e separações. Mesmo entre os negros, existem distinções de acordo com o tom da pele.

Segundo Bloom (1989: 121), nas universidades, o aluno de cor que pretenda ser apenas estudante, evitando ligar-se ao grupo negro, tem de pagar um preço terrível, pois é julgado negativamente pelos colegas e seu comportamento é atípico aos olhos dos brancos. Os latino-americanos têm medo dos negros, que por sua vez têm medo de mulçumanos, mesmo desconhecendo suas origens. E assim a segregação e a violência interétnica se perpetuam. “Quando se trata de uma questão racial, padrões obscuros tornam-se aceitos como óbvios e são postos em uso na perpetuação dos medos associados à raça” (GLASSNER, 2004: 200).

7.2. CENA II – CONVERSA DO PROMOTOR E SEUS ASSISTENTES

O promotor de Los Angeles, Richard Cabot, chega à sala de sua casa e pede que Karen, sua assistente, lhe fale sobre o assunto. Karen o informa que a polícia acha que

ninguém sabe ainda do roubo de seu carro, cometido por dois negros. Ele diz que é o promotor de Los Angeles e se seu carro é roubado, vai ser notícia.

Richard Cabot grita, a câmera se movimenta para frente e para os lados em um *travelling* que segue o promotor, enquanto ele anda nervoso pela casa, pensando em uma solução para seu problema. As tomadas se alternam entre os personagens em plano médio. A câmera apresenta pequenos tremores como se não estivesse fixa no chão. Esse movimento dá mais realidade à cena, a alternância dos planos dá a sensação de angústia no espectador, sentimento vivido no momento pelo personagem. Ele grita e pergunta: “Por que esses caras tinham que ser negros?” O promotor diz que não importa qual seja a sua versão dos fatos, ou ele perde o voto do grupo negro da cidade ou dos defensores da lei e da ordem. A seqüência não determina à que cargo Richard Cabot concorre, mas mostra que ele busca o voto da população.

Sua assistente, negra, diz que ele está se preocupando demais e enfatiza que ele recebe forte apoio dos negros. A câmera fecha um *close* em Richard e o acompanha novamente pela sala. Ele diz que se não dá para evitar as conseqüências, deve neutralizá-las. O promotor diz que precisa de uma foto dele colocando uma medalha em um negro. Seu assistente, Bruce, sem reação não diz nada. Ele pergunta a Bruce quem é o bombeiro que salvou os campistas em Northdrige, qual era seu nome. Bruce responde que o rapaz é iraquiano.

Para Edgar Morin (1997) a Cultura de Massas cria mitos, heróis que se identificam com o espectador. “É o herói ligado identificativamente ao espectador. Ele pode ser admirado, lastimado, mas deve ser sempre amado. É amado, porque é amável e amante” (MORIN, 1997: 92). Nesse caso, Richard Cabot percebe a necessidade da “criação” do ator exemplo que associado ao mito herói, veiculado pela mídia, será enaltecido. Quando seu ato, engrandecendo o herói, for divulgado pela mídia, ele passa a ser também um herói, um homem honesto que reconheceu o ato de um negro. A câmera alterna entre os três personagens na sala, aumentando a expectativa de quem assiste. Richard Cabot questiona, dizendo que o garoto parece negro. Bruce responde que ele tem pele escura, mas é iraquiano, e se chama Saddam Khahum.

Richard pasmo, pergunta: “Saddam?”. Ele fica nervoso e ironicamente diz que é ótimo, ele vai dar uma medalha para um iraquiano chamado Saddam. Karen aparece cabisbaixa, então ele grita que Bruce merece um aumento e, nervoso, sai da sala. As cenas do promotor são feitas em leve *contra-plongée*. Essa angulação tem efeito psicológico

sobre o espectador. O personagem é filmado de baixo para cima o que dá a impressão de superioridade, triunfo, que condiz com a posição de Richard no filme, um importante político de uma grande cidade dos Estados Unidos. Um paradoxo acontece nessa cena que segue a cena I, onde Richard discute com sua esposa. O promotor nessa seqüência rápida quer “agradar” a comunidade negra de sua cidade. Quando Bruce diz que o personagem é iraquiano, Richard Cabot fica irritado. O promotor tem consciência que poderia destruir sua candidatura entregando uma medalha e enaltecendo um iraquiano no momento que os Estados Unidos estão em guerra justamente contra o Iraque. O fato do iraquiano se chamar Saddam agrava a situação, na época do lançamento do filme, o líder Saddam Hussein já havia sido capturado e aguardava julgamento por seus crimes. O julgamento resultou em sentença de morte, e Saddam foi enforcado em 2006.

Em seu pronunciamento, Bush afirmou que a captura de Saddam não foi o fim de todos os problemas. Ele disse que ainda há muitas pessoas “más”, interessadas em levar adiante ataques terroristas. Esse discurso de salvação e de luta do bem contra o mal, onde os Estados Unidos obviamente simbolizam a justiça e a liberdade, foi aceito por grande parte da população norte-americana. Por isso Cabot não pode aparecer na mídia dando uma condecoração a um iraquiano de nome Saddam. Seria como se ele estivesse, na atual guerra contra o terrorismo, se posicionando do lado do “mal”. Nesse fragmento fica claro, mais uma vez, o poder manipulador da grande mídia. E Richard tem consciência desse poder, que pode enaltecê-lo ou fazer com que ele perca as eleições que vai concorrer.

7.3. LINGUAGEM DO FILME

A montagem foi a ferramenta responsável pela criação de uma seqüência lógica que possibilita ao espectador a compreensão do filme. “Num nível superior, a montagem desempenha um papel *intellectual* propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objetos ou personagens”. (MARTIN, 2003: 152). O jogo de cores, sombras e luz nas seqüências reforçam os sentimentos e a própria personalidade dos personagens. Segundo Moscariello (1985: 39) “a cor no filme deverá cumprir uma função essencialmente *psicológica*. Deverá ser, não ‘bela’, mas sim ‘significativa’”. Os tons de cinza e tons amarelados em várias cenas filmadas a noite provocam no espectador a sensação de tensão, e destacam a carga excessiva de dramaticidade dos personagens. A

trilha sonora é extremamente importante e marca o início dos acontecimentos problemáticos nas cenas. O *flashback* é o recurso utilizado para dar início a narrativa do filme. A interpretação e os diálogos “realistas” dos atores auxiliam na construção social dos personagens. Segundo a classificação de Martin (2003: 156), o filme tem uma montagem narrativa alternada. Trata-se de uma montagem por paralelismo baseada na *contemporaneidade estrita* de duas (ou várias) ações que se justapõem, as quais acabam na maioria das vezes por se juntar no final do filme. No caso do filme analisado, as intersecções ocorrem durante a narração da história. Moscariello (1985: 56) considera por “narração binária” as narrações onde há dois fios condutores a reger a ação, como acontece nos exemplos de “narrativas paralelas” baseadas na coexistência de duas ações que podem entrecuzar-se ou manter-se distintas. Em *Crash* são mais de dois fios paralelos que conduzem as ações. A narração é pluridimensional, são vários paralelos que regem e se justapõem durante a trama.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema apóia-se na realidade para criar suas histórias. A análise de cenas da peça cinematográfica reflete a situação de tensão entre diferentes etnias nos Estados Unidos após os atentados de 11 de setembro.

Crash foi escolhido por se tratar de uma obra que aborda os vários aspectos da discriminação racial e étnica. Apesar de analisar a violência com enfoque nos Estados Unidos, a temática é válida também para o Brasil, onde a segregação entre indivíduos de diferentes etnias e classes sociais também acontece. A abordagem de diferentes autores e de clássicos deu sustentação às análises, que, a partir da linguagem e da estética cinematográfica, identificaram elementos que sustentam a representação da discriminação e proporcionam uma leitura da violência e segregação geradas por essas relações. A cultura do medo reforça a situação de apreensão em determinados grupos sociais norte-americanos. *Crash* representa situações que banalizam e criminalizam a imagem do mulçumano e aborda o preconceito entre negros e brancos, entre classe alta e classe baixa, entre latino-americanos e autênticos cidadãos americanos. O filme expõe como o preconceito pode refletir negativamente no psíquico e nas atitudes das pessoas.

As cenas evidenciam que os personagens se apresentam, ao mesmo, como alvos e agentes da discriminação. Esse efeito “bola de neve”, onde a pessoa sofre, mas também gera a violência, é muito bem abordado e destacado através da montagem da peça. A ordem das seqüências faz com que o espectador perceba que, muitas vezes, a atitude de um indivíduo violento, em outros níveis, está diretamente relacionada às pessoas que nem sequer tem conhecimento de sua existência. No filme, assim como na realidade, algumas atitudes discriminatórias não teriam acontecido se houvesse uma melhor compreensão das diferentes culturas.

O grande número de cenas em *close* denota a intenção do diretor de expressar o caráter humano, a individualidade e os sentimentos dos personagens, considerando o fato de que, é o primeiro plano que define as expressões e, seguindo o pensamento de alguns teóricos, proporciona uma visão absoluta do real. Os *travellings* são muito utilizados para dar mais ação às cenas e situar o espectador nos ambientes nos quais elas acontecem.

Considerando o poder mobilizador e o caráter social do cinema, *Crash* se apresenta como uma importante estratégia, que possibilita uma reflexão para recuperação dessas relações sociais. O realismo do cinema faz com que o espectador sinta os acontecimentos fictícios como se fossem reais. Esse poder de fazer “vivenciar” diferentes situações e fazer refletir, faz do cinema um produto artístico gerador de consciência. *Crash* está inserido em um contexto de cinema com engajamento e preocupação social. A obra reafirma a valorização do cinema como um agente de conscientização.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1989.

ARBEX JUNIOR, José. *Islã: um enigma de nossa época*. São Paulo: Moderna, 1996.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 3 ed. São Paulo: Papyrus. 1995.

BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

BLOOM, Allan. *O Declínio da Cultura Ocidental*. São Paulo: Best Seller, 1989.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- CHOMSKY, Noam. *11 de setembro*. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- D'ADESKY, Jacques. *Racismos e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- GLASSNER, Barry. *A cultura do medo*. 1 ed. São Paulo: Francis, 2003.
- IASBECK, Luiz Carlos A. *Método Semiótico*. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2006.
- LINTON, Ralph. *O Homem: uma introdução à Antropologia*. 12 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MAFFESOLI, Michael. *O Tempo das Tribos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MEMMI, Albert. *O Racismo*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 1993.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: Neurose*. Tradução do *L'esprit du temps* por Maura Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOSCARIELLO, Ângelo. *Como ver um filme*. 1 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- RAMONET, Ignácio. *Guerras do Século XXI*. Petrópolis: Vozes, 2003.