



ISSN 1678-7730 Nº 76 e 77 – FPOLIS, DEZEMBRO 2005.

**Crash: Estranho Prazeres,
um filme de David Cronenberg**
Caderno Especial

**RAFAEL RAFFAELLI
MAURO EDUARDO POMMER**

Editor

Profa. Dra. Luzinete Simões Minella

Conselho Editorial

Prof. Dr. Rafael Raffaelli
Prof. Dr. Héctor Ricardo Leis
Profa. Dra. Júlia Silvia Guivant
Prof. Dr. Luiz Fernando Scheibe
Profa. Dra. Miriam Grossi
Prof. Dr. Selvino José Assmann

Editores Assistentes

Cláudia Hausman Silveira
José Eliézer Mikosz
Silmara Cimbalista

Secretária Executiva

Liana Bergmann

CRASH: ESTRANHOS PRAZERES

Um filme de David Cronenberg

CADERNO ESPECIAL

- Amálgama entre desejo e dor

Prof.Dr.Rafael Raffaelli

- Crash: Prazeres Trabalhosos

Prof.Dr.Mauro Eduardo Pommer

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

ELENCO, FICHA TÉCNICA E SINOPSE DO FILME

ARTIGOS

1 – AMÁLGAMA ENTRE DESEJO E
DOR.....04

RAFAEL RAFFAELLI

2 – CRASH: PRAZERES
TRABALHOSOS.....13

MAURO EDUARDO POMMER

APRESENTAÇÃO

O presente número especial apresenta duas contribuições à discussão do filme canadense CRASH: ESTRANHOS PRAZERES (1996) – dirigido por David Cronenberg – originadas do debate que ocorreu em 16 de junho de 2005 no Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, dentro do Projeto de Extensão CINENCONTROS (DAEX 2005.0625), patrocinado pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC.

Participaram do debate **José Geraldo Couto**, jornalista da Folha de S.Paulo, **Mauro Eduardo Pommer**, professor e coordenador do Curso de Cinema da UFSC e **Rafael Raffaelli**, professor do Departamento de Psicologia e do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC.

O Projeto de Extensão CINENCONTROS tem como objetivo trazer ao grande público debates sobre obras cinematográficas que tratem de temas controversos e atuais, permitindo uma análise interdisciplinar no âmbito das Ciências Humanas.

O filme CRASH – inspirado no romance homônimo de J.G.Ballard de 1973 - , tanto pela sua temática como pela forma de tratamento da mesma, possui um histórico de polêmicas que o habilita a ser objeto de um debate.

A questão dos acidentes automobilísticos, que pode ser comparada a uma pandemia ou a uma guerra, é um dos mais graves problemas do mundo contemporâneo. Só no Estado de Santa Catarina foram registradas 1.837 mortes relacionadas a acidentes automobilísticos no ano de 2004 (*apud* Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, *in* Diário Catarinense, 17/04/2005, p.04). Do mesmo modo a situação se repete em menor ou maior grau nos demais estados brasileiros e no mundo como um todo, gerando centenas de milhares de mortos anualmente além de incontáveis feridos.

Não é de se estranhar, então, que muitas pessoas se sensibilizem com a temática e que até possam se sentir ofendidas com o tratamento erótico que Cronenberg lhe conferiu. E é justamente essa erotização dos acidentes de trânsito que vai motivar as reações mais acerbadas à película.

Na Argentina, protestos da “Associação das Vítimas de Acidentes de Trânsito”, fizeram com que o filme saísse de cartaz em Buenos Aires. Também no Reino Unido e na Itália o filme recebeu interdições, pelo suposto vilipêndio das vítimas traumatizadas. Até mesmo foi proibida sua exibição nas redes de televisão a cabo estadunidenses de propriedade do magnata da comunicação Ted Turner.

Mas, poderíamos nos perguntar, será que o filme merece essas condenações ou será que trata essa questão num outro nível de discussão, para além do aparente realismo de suas imagens?

Tendo essa indagação em mente, iniciamos nosso debate.

Prof. Dr. Rafael Raffaelli
Coordenador Projeto Cinencontros

ELENCO, FICHA TÉCNICA E SINOPSE DO FILME

Título Original: *CRASH*

Título em Português: *Crash: Estranhos Prazeres*

Elenco: James Spader (James Ballard), Holly Hunter (Dra. Helen Remington), Elias Koteas (Vaughan), Deborah Unger (Catherine Ballard), Rosanna Arquette (Gabrielle).

Ficha Técnica: Origem – Canadá; Ano Lançamento – 1996; Duração: 100 minutos; Direção, Roteiro, Produção - David Cronenberg; Produtores Executivos - Jeremy Thomas & Robert Lantos; Fotografia - Peter Suschitzky; Direção Arte - Carol Spier; Música - Howard Shore; Costumes - Denise Cronenberg; Editor - Ron Sanders; Idioma: Inglês. Baseado no romance homônimo de J.G. Ballard (1973).

Sinopse: Um casal de meia-idade - James e Catherine Ballard - vive uma crise em seu casamento, buscando experiências eróticas com outras pessoas. Entretanto, James se envolve num violento acidente automobilístico, que o leva para fora de sua rotina. Ele entra em contato com a viúva (Helen) do homem morto no acidente e percebe o potencial erótico de uma batida de carro, na medida em que se envolve sexualmente com ela. Através dela ele trava conhecimento com Vaughan, líder de um grupo de acidentados, que cultua a morte e as injúrias físicas produzidas nas colisões, realizando simulações de acidentes famosos (James Dean, Jayne Mansfield e outros). Junto com seus discípulos, Vaughan inicia James e Catherine nos prazeres das colisões,

explorando as possibilidades eróticas do automóvel como uma psicopatologia benéfica na relação homem-máquina. (R.R.)

AMÁLGAMA ENTRE DESEJO E DOR

Rafael Raffaelli*

RESUMO

O presente artigo analisa, numa perspectiva interdisciplinar, a relação perversa entre o automóvel, o erotismo e a morte inseridos na 'sociedade do espetáculo', segundo a novela 'Crash' de J.G.Ballard e o filme homônimo de David Cronenberg.

Palavras-chave: 1. J.G.Ballard; 2. David Cronenberg ; 3. Crash; 4. Erotismo; 5. Perversão

ABSTRACT

The article analyzes, on an interdisciplinary approach, the pervert relationship between automobile, eroticism and death, inserted in the 'spectacle society', following J.G.Ballard's novel 'Crash' and the homonymous David Cronenberg's film.

Keywords: 1. J.G.Ballard; 2. David Cronenberg; 3. Crash; 4. Eroticism; 5. Perversion

*Doutor em Psicologia Clínica, PUC/SP. Professor Titular do Departamento de Psicologia da UFSC e do Corpo Permanente do Programa de Estudos Interdisciplinares em Ciências Humanas da UFSC.

1. Introdução

“Tinha pressa, corria contra o tempo. Acelerou fundo. Surgiu uma idéia para a propaganda: *sinta o torque, veja a velocidade*. Era isso! A câmara focando o carro na arrancada, um *close* no velocímetro indo além dos 180 km/h e, para finalizar, a fusão com a logomarca da fábrica. Perfeito. Comprazendo-se rodou mentalmente o filme já com a banda sonora incorporada: *...velocida...* Uma sombra destaca-se no campo de sua visão periférica em rápida aproximação. De modo automático desliga sua atenção das imagens mentais e, focalizando a pista, percebe veículos parados à sua frente, aos quais se acerca a mais de 30 metros por segundo. Bloqueada! Desviar impossível! **Cinco segundos**. O pé que sôfrego acelerava passa a breca em desespero. **Quatro segundos**. O corpo prepara-se para o trauma: o sangue reflui para os órgãos internos, as pupilas contraem-se. **Três segundos**. O mundo se esvaece: só resta um túnel que une dois objetos em rota de colisão e o guinchar da freada. **Dois segundos**. Cerram-se as pálpebras e, travando a mandíbula contra o maxilar, morde-se o vazio. **Um segundo**. Nas trevas desses momentos é que nos damos conta do absurdo da existência, mas não dura muito. **Impacto!** Batem as carrocerias com estrondo: depois chiados, estalidos, trincas. O ferro deforma-se soltando as soldas. O vidro fragmenta-se. O plástico se retorce e quebra. As porcas se desprendem das arruelas. Rompe-se o tanque de combustível do carro abalroado - carne e metal se amalgamando - vertendo gasolina e sangue. A ordem se desfaz. Os fluidos vazam. A energia se dissipa. Uma faísca. Fogo! Dor... Agonia...”
(Raffaelli, *O Contágio*)

Prazer? Onde está o prazer nisso?

O que pode haver de erótico num acidente de carro?

James G. Ballard (1930-) que é o escritor da novela CRASH - mas também seu personagem principal, um diretor de comerciais para televisão - ganha a estrada em busca dessas respostas.

É em torno das aventuras e desventuras de Ballard no universo erótico dos motores regados a óleo e sêmen, das pregas arregaçadas de aço retorcido, de ânus, vulvas e falos mecânicos, de escapes vertendo fezes e vômito, das lúbricas engrenagens lubrificadas a sangue e dos pneus intumescidos prestes a estourar, que gira a trama.

2. O Filme, a Novela

Na cena inicial do filme, Catherine – esposa de Ballard - funde seu seio com a fuselagem de um avião, enquanto faz sexo com um homem cujo rosto não aparece. Enquanto é penetrada, ela não o olha, mas fica acariciando o metal. Concomitantemente, Ballard também tem um envolvimento com sua assistente oriental. Ao se encontrarem mais tarde, fazem um ao outro a pergunta recorrente: “Você gozou? (*Did you come?*)”.

A resposta é negativa, porém, “talvez da próxima vez...”.

O fluxo libidinal – tal como num congestionamento – está interrompido. A pulsão – o motor – possui o poder de gerar energia, mas não pode descarregá-la nas rodas. De que adianta um motor poderoso, se as rodas são impotentes para girar?

Em seguida o trauma – Ballard bate na rodovia, colisão frontal, a cabeça do motorista do outro carro penetra seu habitáculo, rompendo o vidro temperado. A morte, entregue a domicílio. Ballard olha em frente e vê o seio de uma mulher ferida (Helen), enquanto ela se desvencilha de seu cinto de segurança. Sexo e morte já estão, de início, associados na sua fantasia: “O desastre entre nossos dois carros era um modelo da suprema e ainda não sonhada união sexual”. (Ballard, 1997, p. 29)

Sente-se estranhamente revigorado após passar por essa experiência traumática: “O desastre era a única experiência real que eu tivera em anos”. (Ballard, 1997, p.38)

Já no hospital, Catherine masturba-o e, ao mesmo tempo, relembra o acidente - memória erótica da morte - e Ballard expande esse erotismo aos mecanismos que controlam nosso mundo: “As linguagens de erotismos invisíveis

e de atos sexuais ignorados espreitavam entre os equipamentos complexos”. (Ballard, 1997, p.39)

Todos os orifícios e proeminências que as máquinas – despidoradamente – exibem, são metáforas de uma sexualidade expressa na tecnologia criada pelo homem, à imagem e semelhança de seu desejo polimorfo perverso: “Surpreendi-me ao constatar o quanto a imagem do carro mudara, a meus olhos, quase como se sua verdadeira natureza tivesse sido exposta por meu acidente.” (Ballard, 1997, p.47)

Ballard encontra Helen no hospital, mas ela, de início, não se mostra receptiva à sua aproximação. É examinado também por Vaughan, que ele pensava ser um médico. É através do contato com esses dois personagens, que suas perspectivas em relação ao desastre automobilístico irão avançar quilômetros à frente.

Passa a ter relações sexuais com Helen, sempre dentro de carros, aos quais ela se refere com ambigüidade: “Depois desse tipo de coisa, como as pessoas conseguem olhar para um carro, ainda mais guiá-lo?” (Ballard, 1997, p.67). Mas, por outro lado, era como se “a presença do carro mediasse um elemento que era o único que proporcionava sentido ao ato sexual”. Afinal, “só no carro é que ela podia alcançar o orgasmo”. (Ballard, 1997, p.112)

Manifestando um impulso à repetição, Ballard compra um veículo exatamente igual ao acidentado, do mesmo modelo e cor. Sente, porém, que existe uma ordem que controla o tráfego, à qual ele não tem acesso, símile dos processos inconscientes: “Tive o extraordinário sentimento de que todos esses carros estavam se reunindo por algum motivo especial que eu não podia compreender. Parecia haver dez vezes mais tráfego”. (Ballard, 1997, p.68)

Mas é o contato com Vaughan que abre as portas dessa “psicopatologia benéfica” dos acidentes automobilísticos.

“Essas uniões de genitálias dilaceradas com partes da carroceria e do painel do carro formavam uma série de módulos perturbadores, unidades numa nova moeda corrente de dor e desejo. (...) A tecnologia distorcida do desastre de carro proporcionava a sansão para qualquer ato pervertido. Pela primeira vez, uma psicopatologia benevolente nos chamava,

emoldurada por dezenas de milhares de veículos percorrendo as estradas, nos gigantescos jatos que decolavam por cima de nossas cabeças, nas mais humildes estruturas de máquinas. (...) Até mesmo os gigantescos aviões decolando do aeroporto eram sistemas de excitação e erotismo, punição e desejo, esperando para serem infligidos ao meu corpo.” (Ballard, 1997, pp.124-135)

Vaughan lidera um grupo de *freaks*, cujo objeto de culto ou obsessão é a trombada. Assistindo juntos a acidentes simulados, excitam-se sexualmente como se tratasse de um filme pornô.

“Vaughan via o mundo inteiro morrendo num desastre de automóvel simultâneo, milhões de veículos se juntando num congresso terminal de sangue e óleo de motor esguichando. (...) Vi meu próprio reflexo, um espelho de sangue, sêmen e vômito...” (Ballard, 1997, pp.17-18)

Vaughan também conduz simulações de acidentes famosos, como o de James Dean, e planeja outros com seu assistente Seagrave, como o de Jayne Mansfield, fantasiando ainda sobre um grande desastre tendo como protagonista a atriz Elisabeth Taylor.

“Pela imagem do vidro do pára-brisa parecendo congelar em torno do rosto dela ao romper a superfície fumê como uma Afrodite nascida da morte, pelas fraturas múltiplas de suas coxas comprimidas contra a alavanca do freio de mão, e acima de tudo pelos ferimentos em suas genitálias, o útero da atriz perfurado pelo bico heráldico do emblema do fabricante, o sêmen dele se esvaziando sobre os mostradores luminosos que registraram para sempre a última temperatura e o nível de combustível do tanque” (Ballard, 1997, p.10)

Vaughan explica a Ballard a razão de suas pesquisas sobre os acidentes, algo com que estamos todos intimamente envolvidos: “a remodelação do corpo humano pela tecnologia moderna”. Para ele o acidente de carro não é um evento destrutivo, mas fertilizante, pois libera a energia sexual através da sexualidade dos que morreram, numa intensidade que seria impossível de outra forma. “Viver isso é o meu projeto”, engata.

“Vaughan me revelou todas suas obsessões com o misterioso erotismo dos ferimentos: a lógica distorcida dos painéis de instrumentos encharcados de sangue, os cintos de segurança manchados de

excremento, os pára-sóis cobertos com fragmentos de tecido cerebral. (...) O tempo e o espaço de um único ser humano haviam sido fossilizados para sempre naquela teia de lâminas cromadas e vidro estilhaçado. (...) Para ele, esses ferimentos representavam as chaves para uma nova sexualidade, nascida de uma tecnologia pervertida.” (Ballard, 1997, pp.13-15)

Ballard tem um envolvimento com Gabrielle, uma bela jovem cujos membros inferiores foram destroçados num acidente, sendo obrigada a portar vários aparelhos ortopédicos para se locomover, as coxas cobertas de cicatrizes. Contudo, “o corpo deformado da moça entrevada, como os corpos deformados dos carros acidentados, revelava as possibilidades de uma sexualidade totalmente nova”. (Ballard, 1997, p,95)

Surge então um triângulo amoroso: Vaughan, Ballard e Catherine envolvem-se sexualmente, sempre mediados pelo automóvel. Relacionam-se no carro ou através do carro, nas batidas e perseguições.

Vaughan, após uma última perseguição a Catherine, projeta seu Lincoln negro conversível sobre a mureta de um viaduto, caindo sobre um ônibus e morrendo: “Para Vaughan, o desastre de carro e sua própria sexualidade haviam celebrado o casamento final”. (Ballard, 1997, p.11)

Ballard recupera no ferro-velho o carro acidentado e, realizando só as reformas necessárias para que o carro possa rodar, assimila as atitudes de seu pervertido preceptor e penetra em suas próprias fantasias edipianas.

“Sonhei com outros acidentes que pudessem ampliar aquele repertório de orifícios, relacionando-os a mais elementos de engenharia automobilística, às tecnologias cada vez mais complexas do futuro. (...) Visualizei minha esposa ferida numa colisão de alto impacto, a boca e o rosto destruídos, um novo e excitante orifício aberto no períneo pela coluna de direção estilhaçada, nem vagina nem reto, um orifício que poderíamos cumular com todas as nossas mais profundas afeições. Visualizai ferimentos de atrizes de cinema e personalidades de televisão, cujos corpos floresceriam em dezenas de orifícios auxiliares, pontos de conjunção sexual com suas audiências, formadas com a mutável tecnologia do automóvel. Visualizei o corpo de minha mãe, em vários estágios de sua vida, ferida numa sucessão de acidentes, com novos orifícios, sempre de crescente abstração e engenhosidade, de tal forma que meu incesto com ela poderia se tornar mais cerebral, permitindo-me finalmente aceitar seus abraços e posturas.” (Ballard, 1997, p.164)

Na última cena do filme, Ballard persegue com seu Lincoln reformado o carro esporte de Catherine, até que ela saia da pista e capote sobre um gramado. Ele corre até o local e, tomando-a nos braços, diz: “talvez na próxima vez...” - como nas cenas iniciais.

O gozo final – a morte – pode esperar um pouco mais.

3. Conclusão

Ballard nos conduz a um mundo ambíguo e contraditório - onde as armas de destruição em massa e os comerciais de automóveis são consumidos entre goles de refrigerantes e fornadas de pipoca para micro-ondas - dominado pela propaganda, pelas celebridades vazias, pela pornografia e temperado pela crença na ciência, na religião, no politicamente correto.

Tudo é um só e confuso espetáculo mediático, no qual ninguém se impressiona com mais nada e os espectadores só querem saber do novo, sóspectar e esquecer suas dores.

Esse nada mais é que o nosso mundo, aquilo que chamamos de realidade social – “sociedade do espetáculo” -, na sua forma imagética e avassaladora. Em suma, um mundo movido a sexo e paranóia, onde qualquer demanda material pode ser satisfeita quase que instantaneamente, desde que se possuam recursos para tanto, é claro. Mas quanto mais consome o espectador alienado, tanto menos “compreende sua própria existência e seu próprio desejo”. (Debord, 1997, p.24)

É como se vivêssemos continuamente uma novela sem fim, redigida por alguém carente de existência. Um deus *ex machina*, talvez?

Assim, a tarefa do escritor não é criar a ficção, acelera Ballard, mas inventar a realidade. Pois o mundo em que vivemos, para ser compreendido, necessita ser interpretado como um sonho, fazendo-se a distinção entre conteúdo latente e conteúdo manifesto, isto é, entre real e realidade. “É a própria realidade que agora necessita da ‘suspensão da descrença’, outrora prerrogativa da arte” (Bauman, 1998, p.158).

Por isso, CRASH não trata apenas do cataclismo que mata milhares e aleija milhões de seres humanos anualmente - enquanto as petrolíferas lucram

arrancando das rochas a energia que fomenta esses desastres, e outros tantos e tantos mais -, numa cadeia alimentar cujo predador máximo é a máquina.

Vivemos para elas, somos seus escravos. Trabalhamos para tê-las, para alimentá-las e protegê-las. Nossa vida parece só ganhar sentido quando as possuímos. Absorve-se a mensagem que a publicidade – esse “cadáver que nos sorri” (Toscani, 1996) – imprime em todos os circuitos eletrônicos e cerebrais, o fetiche tecnológico máximo: ‘meu carro, meu tesouro’, a face mais visível do sucesso nesse mundo feito mercadoria.

Na nossa cultura do simulacro, “é preciso ver no carro um objeto-mulher” – objeto erótico, idealmente belo, submisso, manipulável -, que agrupa “determinações psicosexuais profundas” (Baudrillard, 2004, p.77).

Lindas mulheres nos vendem carros perfeitos, mulheres perfeitas se conseguem com lindos carros, tanto faz...

A pergunta a ser feita é: não é o desastre de carro o casamento perfeito entre sexo e tecnologia de um lado e a morte de outro?

Pois o gozo, no seu limite, se confunde com a morte.

Mas por que o gozo precisa se apoiar na transgressão e na dor a fim de gozar plenamente?

Pois quando avançamos em direção a esse “vazio central (...), forma que se apresenta para nós o acesso ao gozo, o corpo do próximo se despedaça”. (Lacan, 1988, p.246)

Isso não torna a trombada um meio exemplar para expressarmos nossas psicopatologias num **amálgama de desejo e dor**?

Em síntese: o automóvel é objeto de desejo e, ao mesmo tempo, caixão.

CRASH não é só uma imagem sexualizada do carro, carbura Ballard (1997, p.07), mas uma metáfora total para a vida humana na sociedade atual: “CRASH é o primeiro romance pornográfico baseado na tecnologia”.

Tecnologia pervertida pela automação do gozo, sempre parcial, pois sua expressão completa é contígua à dor e à morte, na união simbiótica entre o corpo humano e a máquina.

Pois o que caracteriza a perversão é a exclusividade do prazer auferido sempre pela mesma via: inexistente aqui julgamento de valor.

E se a mistura entre sexo e acidente de carro nos parece algo estranho, nada mais é porque se inclui naquela “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1986/1919, p.277).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLARD, J.G. (1997). *Crash: Estranhos prazeres*. (P.Lemos Trad.). Rio de Janeiro: Record.

BAUDRILLARD, J. (2004). *O sistema dos objetos*. (Z.R.Tavares, Trad.). São Paulo Perspectiva.

BAUMAN, Z. (1998). *O mal-estar da pós-modernidade*. (M.Gama/C.M.Gama, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

DEBORD, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. (E.S.Abreu, Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto.

FREUD, S. (1987). *O estranho*. (*Das unheimliche*). In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 24 v. 2ª edição. v.XVII. (V. Ribeiro, Rev.Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Texto original publicado em 1919).

LACAN, J. (1988). *O seminário: Livro 7 – A ética da psicanálise*. (A.Quinet, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

RAFFAELLI, R. *O contágio*. Manuscrito não publicado.

TOSCANI, O. (1996). *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. (L.C.M.Guerra, Trad.). Rio de Janeiro: Ediouro.

CRASH: PRAZERES TRABALHOSOS

Mauro Eduardo Pommer*

RESUMO

O artigo comenta o filme de David Cronenberg 'Crash' de acordo com a psicanálise, com ênfase na questão do fetichismo.

Palavras-chave: 1. David Cronenberg; 2. Crash; 3. Psicanálise; 4. Fetichismo

ABSTRACT

The article comments David Cronenberg's movie 'Crash' according to Psychoanalysis, with emphasis on the question of fetishism.

Keywords: 1. David Cronenberg; 2. Crash; 3. Psychoanalysis; 4. Fetishism

*Doutor em Cinema, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne. Coordenador do Curso de Cinema da UFSC.

O filme *Crash: Estranhos Prazeres* (1996), de David Cronenberg, constitui uma desconfortável (para o espectador), porém eficiente ilustração acerca dos complexos caminhos que mente e corpo trilham na constituição da experiência do prazer, experiência associada de maneira inextricável a um conteúdo narrativo. De tal modo que se poderia falar, no contexto desse filme, de um **trabalho do prazer**, nos moldes em que a tradição freudiana aborda o “trabalho do sonho”.

Já durante a apresentação dos créditos o filme introduz o tema da colisão frontal, através do aparente choque com as letras que discriminam os autores e técnicos responsáveis pela produção. Aí está insinuado o tema central que permeia toda a história, envolvendo a sedução da perspectiva, a idéia de uma fuga ilimitada, do desaparecimento no horizonte, da morte enquanto uma forma de busca.¹

No interior da história, a colisão frontal que representa para o produtor publicitário sua introdução no universo dos acidentados ocorre por ele estar distraído examinando um *storyboard* enquanto dirige. Essa espécie de história em quadrinhos que serve ao planejamento de uma filmagem, extremamente comum na preparação das campanhas de publicidade, demarca a ocupação de seu imaginário pelo ambiente do cinema, que convive naquele instante de forma deslocada, e perigosamente, com seu oposto representado pela vida concreta, “metálica” como os carros que trafegam pela autopista.

¹ Verifica-se aqui uma complementaridade, em certo sentido oposta, à idéia visual presente em outro “filme de estrada” de imenso sucesso, *Duel/Encurralado* (1972), de Steven Spielberg – que certamente Cronenberg não ignora –, em cujo prólogo os veículos que se encontram à frente do carro do protagonista fazendo-lhe obstáculo parecem se evaporar graças às sucessivas fusões de planos. Também aí se observa uma semelhante vertigem do espaço aberto e progressivo que a estrada oferece, assim como a sedução ligada à aparente aniquilação dos limites.

A colisão frontal de que ele se torna vítima por causa de sua distração é, em seu caráter “inaugural”, plena de conotações psicanalíticas. Ao trombar contra o carro onde viaja um casal, de modo a matar o marido, ele simbolicamente mata o Pai, sofrendo como decorrência a castração simbólica de uma perna quebrada. A reação posterior do personagem James Ballard, no processo de sua convalescença, é paradoxal. Ele manifesta alívio pela possibilidade de ter ocorrido um acidente real, dentro de uma organização da sociedade onde tudo é feito para superproteger os indivíduos, evitando o inesperado. Dentro da economia do filme, seu desabafo equivale a pleitear a ocorrência de experiências com implicações sexuais profundas, no sentido de algo que afeta irreversivelmente os envolvidos, e não constituindo a simples mecânica reprodutiva ou um alívio momentâneo.

Essa experiência transformadora vem fundamentar a sensação subjetiva que ele confessa à sua mulher, enquanto observam o panorama próximo ao seu edifício, dominado pela rodovia expressa, de que o trânsito tornou-se rapidamente muito mais intenso após seu acidente. Imobilizado ainda, após sair do hospital, e observando através de um binóculo a região a partir da sacada do apartamento, sua imobilidade forçada contrasta fortemente com a aceleração de sua vivência interior. Tal intensificação corresponde à urgência própria à dinâmica do desejo: a vertigem da morte se coloca como suporte para a pulsão sexual deslocada. A onipresença das rodovias em nossa época e sua naturalização como integrante da paisagem urbana fazem delas nesse caso um suporte metafórico para o fluxo ininterrupto do desejo.

Dentro da noção proposta por Ballard (o autor do romance) e retomada por Cronenberg acerca da remodelação do corpo humano pela tecnologia moderna, as possibilidades de aproximação entre homem e máquina aparecem como ilimitadas. A decorrência que isso traz reside numa retomada da conscientização acerca do corpo e de sua natureza. Passa a ser praticável para o ser humano escapar da hiper-proteção a que se habituou, transgredindo as normas sociais de segurança. Por conta disso, o trânsito se torna algo

erotizável, e a aproximação dos carros é mostrada como uma dança de sedução.

Essa erotização pela contínua exposição ao perigo do desmembramento é, em sua essência, de natureza regressiva. Com a necessária ressalva de que, dada a atemporalidade do inconsciente, a atualização da sexualidade enquanto prazer ignora esse gênero de tentativa de periodização. Assim, a fragmentação imaginária do corpo remete ao estágio evolutivo do psiquismo em que a imagem corporal se encontra ainda indissociada da mãe, e, por conseguinte, a sexualidade aparece como indefinida. A sensação de estar envolvido pelo corpo protetor da mãe é transferida para a relação de encasulamento mantida com o automóvel; a totalidade constituída pelo binômio carro/condutor produz uma forma culturalmente construída, propícia ao investimento afetivo na direção do retorno a uma forma de indiferenciação sexual. Assim, nos jogos de micro-poderes que constituem essa dança de sedução motorizada nas cenas rodoviárias, quem estiver conduzindo o veículo “agressor” detém momentaneamente o falo, independente de seu gênero. Participando desse mesmo processo generalizado de sexualidade indiferenciada, a cena em que James sodomiza Vaughan surge como decorrência lógica. Brinca-se com os corpos de maneira sexualmente agressiva, assim como se agride com os carros em acidentes deliberadamente produzidos, ou desejados secretamente.

Tal ambigüidade sexual é enfatizada ainda quando, na cena passada na casa de Vaughan reunindo todos os personagens principais, o piloto de provas é mostrado em primeiro plano acariciando seios postiços, enquanto todos assistem a vídeos de colisões-teste realizados por montadoras alemãs de veículos. Vaughan aproveita o ensejo para realizar uma defesa da colisão de carros como forma rematada de erotismo: uma “psicopatologia benevolente”, nas palavras dele.

O questionamento da “mecânica sexual” e de sua possível negação perpassa todo o desenvolvimento da história. Na cena da lavagem de carro,

quando ocorre um conjunto de situações eróticas e voyeurísticas, há uma insistência sobre os aspectos da perfeita adequação mecânica de corpos e espaços interiores do veículo – veículo este tomado no sentido quase etimológico da palavra, como ambiente que incentiva em seu interior todas as formas de prazeres eróticos simultaneamente: o *container* perfeito. Onde se enfatiza, por extensão, o papel dos acidentes como ruptura do perfeito mecanismo, capaz de produzir um gozo adicional.

Por sua vez, a insistência no papel “libertador” exercido pelos acidentes deve ser também colocada no âmbito da relação entre narcisismo e fase anal-sádica. A indiferença pela sorte alheia nos acidentes conscientemente provocados revela uma absoluta falta de senso moral e compaixão pelas outras possíveis vítimas neles envolvidas à sua revelia. Ao tratar da psicologia dos potenciais suicidas deliberados no trânsito, a história demonstra paralelamente, sem tematizá-lo, um certo fundo amoral dos condutores descuidados em geral.

A indiferenciação homossexual mostrada na relação entre Vaughan e Ballard constitui o corpo como meio para experiências mentais e sensoriais. Com isso, a diferenciação entre os sexos torna-se apenas um detalhe, uma “conveniência” social, que não altera fundamentalmente a sexualidade do indivíduo, sempre prestes a sucumbir – dada sua precária identidade numa sociedade onde tudo se apresenta como transitório – à síndrome do corpo fragmentado. Na realidade, é apenas uma forma de justiça poética que o trânsito com seu potencial aniquilatório venha a se apresentar como metáfora preferencial para a transitoriedade dos tempos presentes.

O carro é constituído em extensão da pessoa, mostrando-se como totalidade visível e exterior da identidade. Por isso, machucar o carro equivale a agredir a pessoa, mas com a vantagem de que nesse processo a identidade não se perca: “ – Você comprou exatamente o mesmo modelo e cor do carro [acidentado]”, diz Ballard para Helen, quando eles se conhecem. Na medida em que um produto industrial de série passa a responder pelos valores

fundamentais de seu proprietário, a parte visível de sua identidade se exterioriza, não estando mais arriscada a se perder, aparentemente.

No jogo das identidades deslizantes, todas as trocas e variações possíveis são exercidas; é nesse contexto que se insere a experiência de homossexualismo entre Gabrielle e Catherine. No conjunto, a história aponta para um grupo fechado de indivíduos, unido pela vertigem da auto-destruição controlada, que vive uma espécie de pan-sexualismo, onde a sexualidade se coloca decididamente como memória da morte.

De maneira geral, o tema da relação fetichista com a máquina encontra-se no fundamento das ações dos personagens. Já na cena de abertura, no hangar do aeroporto, o gozo de Catherine vem tanto da relação sexual quanto do cenário e da proximidade do avião combinados, máquina esta que ela acaricia como se fosse gigantesco falo. O fetichismo com referência ao automóvel² o torna um objeto perfeito para ser venerado e destruído; como substituto da imagem arquetípica do pênis maternal, torna-se o que deve ser também continuamente destruído para poder continuar existindo enquanto símbolo. A facilidade com que os carros se tornam suporte de fixações fetichistas pode ser observado na célebre anedota proveniente da clínica lacaniana, narrando uma forte relação dessa natureza desenvolvida por um paciente com seu veículo, “une DS” (modelo do carro), que Lacan interpreta literalmente, em termos fonéticos, como “une déesse”, isto é, “uma deusa”.

Colocando em destaque o fetichismo automobilístico, o filme opera também (num plano secundário) como acurada observação acerca das tendências suicidas no trânsito. Nós brasileiros em particular temos um íntimo conhecimento desse aspecto: país campeão mundial de acidentes de trânsito, com estatísticas do Detran que contabilizavam há alguns anos a cifra de

² Pode-se lembrar ainda que “automóvel” é, etimologicamente, “aquilo que se move sozinho”: imagem de mecanismo que se amolda à perfeição para projeções de imagens fálicas. Eficiente ainda como reiterada imagem publicitária, que insiste em mostrar os carros como se fossem “forças da natureza”.

50.000 mortos ³ anuais em função de acidentes nas estradas. Sem dúvida, constata-se aí de forma empírica a noção teórica de que existe um gozo contínuo em estar constantemente vizinho da morte.

³ Aproximadamente o mesmo número de soldados americanos mortos ao longo de toda a Guerra do Vietnã.