

As formas de contato equacionadas por David Cronenberg

Aluisio Pereira de Menezes

To experience that...to
live that...that's all –
it is my project
Vaughn

Ihr fuhlet aber
Auch andere Art.
Denn unter dem Masse
Des Rohen brauchet es auch,
Damit das Reine sich kenne.
Wenn aber¹
Hölderlin

Death is so nothing.
Andy Warhol

1. O impacto e o filme

O filme *Crash* de David Cronenberg suscita muitas indagações. O que ele traz? O que coloca? O que o torna um filme ímpar? Aos poucos, avaliaremos o que está em causa no filme, tendo claro que o dispositivo convoca a dimensão em que ler implica também projetar um tanto a partir da ordenação construída dos signos que compõem o filme. Abordaremos, assim, algumas dificuldades implicadas no trabalho que atribuir valor ao filme exige. Interessa assumir o ônus de atribuir o valor a algo. A seguir, tratar-se-á de procurar estabelecer uma maneira de interpretar o que está centralmente em jogo em *Crash* como obra e de tentar apontar a etapa de elaboração na arte do cineasta David Cronenberg.

Digamos que as dificuldades comecem ao ser percebida a “estranheza” provocada pelo filme, antes ainda de ter sido formulado qualquer juízo de gosto. É um filme que não deixa ninguém indiferente. Atinge de saída os

espectadores pelo seu enredo brutal, o qual dificilmente provoca identificação com o que suas personagens representariam. Há um efeito produzido pelo filme *Crash* equivalente àquele que é suscitado com *A festa de Babete*². Há filmes que atraem, causam repelência, fazem pensar. Quando se recusa, ou se faz um julgamento imediato, sabemos que o elemento forte provocou uma barreira para olhar-se e ler a ordenação sógnica do filme enquanto tal e o contexto simbólico no qual está implicado. É uma reação inteiramente possível. Existem efeitos que dividem platéias. Não soube de nenhum caso com o impacto da expressão da gratidão de Babette, ao corromper toda uma comunidade muito ciosa de sua retidão religiosa e moral. A sua corrupção coloca a comunidade num estado de transformação. Algo como o mal (à luz dos princípios vigentes) escreve uma plenitude. É pela destruição que algo se modifica. Assistir a isso, como se passa no filme, jamais provocaria uma repulsa, um virar as costas, um desprezo. Trabalharemos assim pela aceitação do valor do efeito de um filme menos unânime.

Como o filme é trabalhado dentro de uma estética de choque, de impacto, isso opera, portanto, no risco da inaceitação por parte do espectador. Outros espectadores, no entanto, lutam por dar conta do que surge com a experiência de ver o filme e de ter sido efetivamente por ele atingido. Antes de qualquer juízo subordinado a um circuito de opiniões que estaria mais em conformidade com o que seria da ordem de juízo de existência, freudianamente falando. Alguém “percebe” algo e não julga de acordo com tal ou tal critério de acordo com. Preserva-se a qualidade sentível (é mais que a sensorialidade)³ provocada por algo. O modo de afirmação se assenta numa posição mais conforme ao modo que se realizaria no âmbito do juízo de atribuição. Algo que envolve ter uma experiência estética com um objeto simbólico e ter sido efetivamente atingido pela coisa, como acontece quando se é atingido por um acidente decorrente de estar-se trabalhando com determinada coisa regulada dentro de um protocolo de controle científico, por exemplo.

Antes do juízo feito, há linguagem, corpo e cérebro, há um fora que se impõe e os faz processarem a experiência. E assim poder dizer que “o primeiro efeito de ter assistido ao filme é o de estranheza”. Há um efeito, uma tentativa de nomeação, e há um trabalho de ficção cinematográfica, que, além de consumido, pede por ser lido em sua escrita. A leitura do filme se inicia quando se busca nomear o seu efeito.

O primeiro acesso é sem dúvida pelo impacto. Alguns dirão que há uma poética hipnótica agindo no dispositivo fílmico com esse intuito. Não partilho desse sentimento. Penso que se trata de outra coisa, como procurarei indicar.

O segundo acesso vem pela consciência do nexos Ballard-Cronenberg. O filme dialoga efetivamente com o romance. O imaginário geral do filme vem praticamente do mundo construído pelo escritor, embora o cineasta quando jovem tenha sofrido um forte acidente de carro, um acesso àquela realidade do acidente de carro na própria pele. Contudo, há um efeito estético que se diferencia e que acaba nos levando a dizer que ver o filme nos provoca determinada sensação. É sobre ela que trabalhamos para propor os elementos determinantes que darão base à leitura da obra.

Perceber algo no filme, depois considerar as duas obras – cotejá-las, fazem parte dum processo de aproximação do que estaria em jogo nas questões do filme. É uma recepção em dois tempos. Neste caso, a ordem de acesso não parece ser indiferente, há aí um ponto importante. Tudo o que se coloca de saída é que ter visto o filme primeiro, e só depois ter lido o romance do qual o filme partiu, tudo isso está na razão de afirmarmos que Cronenberg redimensiona o mundo do qual partiu. Cria um mundo mais sutil e complexo. Se fôssemos europeus – ou talvez menos ignorantes – o caminho teria começado no romance (o livro de Ballard é de 1973) e só depois teria vindo o filme do canadense. A porcentagem de um público que já havia lido ou apenas comprado o livro não é desprezível. Um exemplo disso pode ser constatado com a leitura que Bragança de Miranda faz do romance num ensaio de *Traços*, publicado em 1998⁴.

O *Crash* de James Graham Ballard se assemelha muito ao filme, e ambos, romance e filme, são, no entanto, diferentes entre si. Depois de feita a leitura do romance, o foco que mais interessará desenvolver aqui se acha, sem dúvida, na versão do canadense, na sua variação em relação ao foco crítico do romancista, e se acha também na sua criação por si mesma na medida em que ela estaria indo numa direção diferente da sua origem de conteúdo. Existe, pois, a outra coisa de Cronenberg ao trabalhar a ficção criada por Ballard. O que se quer mostrar é em que a existência de uma dimensão que não comparece no livro sustenta o efeito do filme e nos leva a entrar na estória e no sentido de suas personagens como vetores das questões que instituem o sentido do filme e sua diferença.

2. A experiência estética do espectador

Mas o que é esta “estranheza” decorrente do impacto de assistir pela primeira vez o filme? Será assim mesmo? Talvez se possa chamar de outra forma. Não importa. Existe um efeito consistente decorrente de assistir a ambição de Vaughn-Cronenberg em querer fazer alguma coisa que atinja em cheio o modo como as pessoas vivem suas relações com o “carro” e a própria vida, e o filme, por sua vez, é possuído de enorme ambição de mexer com o espectador.

O Vaughn de Cronenberg é um artista que se movimenta numa deriva do “conceptualismo” e faz do acidente de carro o objeto de suas performances. Aos poucos perceberemos a importância dessa diferença em relação ao Vaughn de Ballard. Tudo o que está associado a ele ao longo do filme faz parte de uma trajetória e do processo de elaboração de seus projetos erótico-estéticos. Há uma “fê” na modificação das pessoas, ele age movido por isso também, desejo de desejar. Ele opera com fotografias, com filmagens, com carros e sua cultura histórico-simbólica na cultura de massa; ele se interessa pelos acidentes na estrada e pela tecnologia dos trabalhos de assistência dos bombeiros, dos grupos dos paramédicos e da medicina nas diversas especialidades, particularmente a restauração e a protética da medicina; ele tem em apreço a encenação dos acidentes de morte de certas figuras do mundo do cinema, da literatura e das artes; não desconhece a engenharia de trânsito, considera as companhias de seguro, e mais algum outro ponto de conhecimento que caracterize as preocupações que habitam a personagem criada por Cronenberg. Toda uma cultura que ele promove.

Existe um centro nervoso das operações, ali se elaboram as ações empreendidas pela personagem no cultivo do imaginário do acidente quanto nas construções de “obra”, inclusive a solo – o que, no caso, significará o acidente fatal, uma espécie de absoluto. Ela compartilha ainda com um pequeno grupo sua afinidade eletiva. Não se trata de idéias a respeito disso ou daquilo, e sim de personagens ligadas, uma a outra, por vínculos de afinidade erótica e existencial, em níveis diferentes.

O andamento do filme é dominado pela perspectiva de Vaughn. Não há nenhum drama ou problema em ser como ele se apresenta sendo e fazer o que faz e pretende. Não há uma única frase no filme que, mesmo vagamente, possa parecer com consciência pesada por ser como se é e fazer o

que se faz. Grau zero de consciência moral. Quando muito isso poderia transparecer num ligeiro sarcasmo da personagem da Dra. Remington (Holy Hunter); mas é passageiro, logo ela estará no diapasão de todos. Há razões para isso. O outro, é claro, na visão de Vaughn, será visto como um outro que vive um estado doentio do qual não acorda e ele não se inibe em ter a ambição de cutucá-lo com experimentos impiedosos. Quanto a isso, Bragança de Miranda, no seu ensaio sobre o romance, propõe como epígrafe uma colocação da artista plástica americana, Jenny Holzer, publicada 21 anos depois do livro e dois anos antes do filme de 1996. Embora nada aponte que tal colocação esteja associada ao livro, é extremamente feliz para caracterizar a espinha dorsal da atitude da personagem do livro. E, de maneira ainda mais precisa, a epígrafe tanto melhor caracterizaria o sentido da ação da personagem do filme, na marcação de Cronenberg de Vaughn como um artista.

[Well, I think] in trying to make life seem real enough that one is moved to do something about the more atrocious things. By going really far afield into a completely fake world, maybe there's a chance to make things resonant somehow - or in this case, truly terrifying. To take it as bad as the real stuff that's happening.⁵

O contexto imediato dessas palavras respondia à seguinte pergunta formulada pelo entrevistador da revista *Wired*: “Um dos seus objetivos [de artista] tem sido o de estreitar o intervalo entre vida e arte. A realidade virtual ajudaria você a fazer isso?”. Bragança de Miranda emprega a epígrafe para lançar uma luz quanto ao sentido da ação da personagem como um desenvolvimento possível dentro de uma atualidade para a qual vigoraria o peso da tecnologia e a sexualidade humana reduzida sob o signo da mercadoria. De algum modo, o olhar sobre a figura do carro fica datado, ele faz eco à figura da virtualidade digital. O foco no carro conduz uma metonímia da tecnologia e da imagem no espetáculo. O mundo digitalizado não incomoda Ballard, ele é também seu contemporâneo; não parece que sentiu necessidade de desprezar o velho símbolo do carro. Num certo sentido, a lógica do uso do carro para pensar atualidade, dada a conformação da tecnologia e da sexualidade marcada pela sociedade americana, teria utilidade mesmo mudando-se a tecnologia (carro/realidade virtual). A resposta da artista americana mostra sua imersão

Crash é um livro assim, uma metáfora extrema para uma situação extrema, um kit de medidas extremas para uso apenas numa crise extrema. *Crash*, é claro, não trata de um desastre imaginário, embora iminente, mas de um cataclisma pandêmico⁶ que mata centenas de milhares de pessoas a cada ano e fere milhões. Será que percebemos, no desastre de carro, um presságio sinistro do casamento apavorante entre sexo e tecnologia? Será que a moderna tecnologia nos proporciona meios nunca antes concebidos de explorar nossas psicopatologias? Esse controle de nossa perversidade inata é capaz de nos beneficiar? Há alguma lógica divergente se tornando mais poderosa do que a proporcionada pela razão?

Ao longo de *Crash*, usei o carro não apenas como uma imagem sexual, mas também como uma metáfora total para a vida do homem na sociedade de hoje. Assim, o romance tem um papel político independente do conteúdo sexual, mas ainda assim eu gostaria de pensar que *Crash* é o primeiro romance pornográfico baseado na tecnologia. De certa maneira, a pornografia é a forma de ficção mais política, lidando com a maneira pela qual usamos e exploramos uns aos outros, do modo mais premente e implacável.

É desnecessário dizer que a função principal de *Crash* é acauteladora, uma advertência contra esse reino brutal, erótico e superiluminado que nos atrai de uma forma cada vez mais persuasiva para o limite da paisagem tecnológica.⁷

No intuito de apresentar os termos que orientam o romance, essas palavras são suficientes⁸. Será necessário ter em mente alguns deles para situar o que fica realizado com o filme. Se a vida é ficção, qual o lugar de quem historicamente faz ficção? O que aconteceria se não pudéssemos mais controlar nossa perversidade inata, se explorássemos novas formas de psicopatologias? Os entendimentos de Ballard são marcados pelas colocações de Freud. E dado que estamos nos movendo num mundo no qual o princípio de razão não é preferencialmente dominante, o que acontecerá dentro de um espaço-tempo em que outra lógica que a fundamentada no

princípio de razão for apenas um dos tantos possíveis sem hegemonia? A personagem Vaughn se move nesse mundo desenhado por Ballard. Animais vestidos com a pele do carro, os choques se dão com as viaturas e com as pessoas. Há encontros fatais, como há desastres mortais. Embora longa a citação, ela coloca o leitor diante das preocupações do autor que justifica o seu trabalho. Tudo isso ajuda a compor o conjunto de elementos que foram incorporados ao filme quase sem modificação.

3. A experiência do Vaughn cronenberguiano

A batida de carro será uma forma de repor o tesão no interior da vida real. Este é o voto de Vaughn e do que ele significa, da sua força característica. Em nenhum momento, o filme apresenta uma cena ou uma fala em que se possa discernir dramalhões da consciência moral. A ação da personagem estampa consciência clara de que não gosta de algo. Ela é assumidamente um trânsfuga ambicionando intervir na sexualidade mortífera que percebe à sua volta. Os dois Vaughn trazem o signo da encarnação alegórica, não se tratando ali de psicologia. Há o reconhecimento de uma realidade insensata e a proposição hipotética de uma ação possível. Ela seduz para sua causa. Essa causa comporta risco de morte ou suicídio. Há nisso busca de absoluto e alguma dose de heroísmo. O que aqui cabe enfatizar é que essa subtração, essa ablação das remoeduras da consciência moral, situa toda a ação de Vaughn como não conflituosa consigo própria. Será que deveríamos dizer que se trata de uma encarnação do perverso e com isso acertamos as nossas contas quanto ao sentido da personagem? Ou uma variação de um Jim Jones com mais de 600 suicídios espontâneos diante da convocação suicida da seita? Ou estariam a personagem de Ballard e a de Cronenberg associadas à figura do “fascista” tal como caracterizada por Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mille plateaux*? Nada indica, porque ela tem um lado que se quer afirmado contra um outro. Consideremos as palavras de Goebbels citadas em nota (A) e a formulação dos autores quanto ao sentido do suicídio no fascismo (B).

(A). “No mundo de fatalidade absoluta em que se move Hitler, mais nada tem sentido, nem o bem nem o mal, nem o tempo nem o espaço, e o que os outros *chamam sucesso não pode servir de critério*. (...) É provável que Hitler venha atingir a catástrofe...”

(B). “O suicídio não aparece como castigo, mas como o coroamento da morte dos outros.”⁹

A diferença entre o que é catástrofe em cada posição se evidencia. O conflito de Vaughn é que ele não gosta do modo como a vida é vivida na sua atualidade. Mas em contraposição há algo que ele busca afirmar. Justo por isso o sentido de sua ação extrema que o coloca na rota fatal não se confundiria com o sentido do suicídio no nazismo. Não se trata de um “nada mais tem sentido”. Estaria mais próxima da atitude suicida do homem-bomba, mas sem Corão. Ele não gosta do que é majoritário como forma de vida na condição urbana. A postura do Vaughn de Ballard é político-existencial, a do de Cronenberg, sem romper com os traços do modelo, o redimensiona na direção do que fosse um artista contemporâneo, homem de conceitos, instalações e performances. Esses ativistas do desastre cultuam ídolos mortos na estrada. Como um pianista toca uma partitura, Vaughn encena acidentes famosos (o de James Dean por exemplo) e desenvolve projetos radicais. O de Ballard sonha com um acidente fatal com a atriz Liz Taylor, persegue esse intuito e falha. A atriz escapa. No filme ela não é mais o centro como no romance. O Vaughn de Cronenberg também falha no seu intuito de provocar um acidente fatal para Catherine (Deborah Unger) e ele acaba com seu carro embicado no teto de um ônibus e pegando fogo. Catherine escapa.

Em suma, a ausência de conflito moral e a determinação implacável, quase sadiana, nas cenas sob o signo de Vaughn, participam do efeito composto que procuramos descrever. Elas modulariam o “*ainda um esforço*”, se quisermos viver uma sexualidade mais plena e um sentido de vida mais interessante. Há um desejo de tornar imortal um ato que converge com “a idéia de um ato totalmente eficaz que cria sua própria “história””. Bragança de Miranda lembra esta colocação de Sade que situa bem os termos da ambição das duas personagens interligadas e separadas.

Gostaria de poder achar um crime que tivesse repercussões infundáveis, mesmo quando eu tivesse deixado de agir. De tal modo que não existisse um único momento da minha vida, mesmo quando estivesse a dormir sem que eu não fosse a causa de algum tipo de desordem. E gostaria de expandir essa desordem a ponto que acarretasse uma geral corrupção ou uma perturbação tão patente, que mesmo para além das minhas ilusões os efeitos permaneceriam.¹⁰

Nenhuma palavra sobre um depois, sobre alguma transcendência, tudo aí é sem Deus. De dentro do niilismo, afirma o mundo material e pedaços da cultura (o carro, o mito do carro, o cinema, os sistemas de controle e de segurança do tráfego urbana, a medicina, a sua protética etc.), e com isso opera de modo imanente o desastre e seus avatares fetichistas.

4. A experiência dos Ballard

Tudo isso se soma ao fato de que o casal Ballard, em nenhum momento, aconteça o que acontecer, exhibe nada que possa chegar perto dos dramalhões do ciúme e dos conflitos morais. É preciso reter esse detalhe. Estão juntos e acompanham as aventuras de cada um com interesse. Será que aconteceu algo que se colocasse como um máximo gozoso? Existe uma ousadia na forma de ser da personagem Vaughn. E está presente também na forma como o casal vive o seu erotismo, antes de terem esbarrado com Vaughn. Não compartilho com os que consideram que a forma como o casal é apresentado provenha do tédio. Talvez se possa ver no modelo do casal no romance. O casal de Cronenberg traz uma sintonização que não na Catherine e James de Ballard.

Estando juntos e envolvidos com Vaughn, em nenhum momento subsiste menor traço de culpabilidade ou dúvida quanto a fazerem o que fazem e suportarem do mesmo modo as conseqüências. Há cuidados objetivos, tudo é falado, mas não há dilemas ou dubitações sobre se isso ou sobre se aquilo. Há uma cumplicidade que processa os resultados e insiste na mesma via. Não há a menor sombra de arrependimento. Há um plano íntimo que os situa. As personagens do casal encarnam isso sem trair este estado de espírito de ponta a ponta.

Com certeza uma parte da “estranheza” depende dessa radical eliminação do *pathos* dos conflitos morais, acrescida desta forma de cumplicidade que os dois encarnam no filme. Mas continuemos a descrição dos Ballard do cineasta. Ambos trabalham e há curtas cenas nos respectivos espaços de trabalho. Ali nada acontece que seja o mínimo objeto de consideração entre os dois, eles praticamente só conversam sobre os passos da erótica e os seus objetos. Eles simplesmente trabalham e cuidam da sua busca erótica. Grau zero de dramática burguesa que professa o lar para sociedade. Eles estão em outra deriva.

Vaughn cuida ciosamente da sua paixão num estado absolutamente monista do seu desejo. Ele é possuído por uma certeza que alimenta integralmente o seu projeto e seu desejo de transmissão e de fazer companheiros. É um soldado aplicado que luta por uma causa. O primeiro nível da estranheza traz essa dança entre um egoísmo radical e dois amantes capazes de serena cumplicidade em suas buscas.

Um outro aspecto que causa “estranheza” é que o filme convoca o livro e não está subordinado a ele, como, quase sempre, a maioria dos filmes baseados em romances e que ficam aquém. O filme é um dispositivo, o romance é um outro; e como ambos são no mínimo do mesmo quilate, isso nos conduz a tentar identificar o tamanho e o que é singular. Isso autoriza que encontremos no filme uma dimensão diversa (e a meu ver, maior) do que aquela criada pelo romance e ao mesmo tempo o evocando pela própria originalidade do enredo de onde provém. Pode-se, pois, dizer que, além da subtração acima indicada, há a presença de Ballard; primeiro pelo nome homônimo da personagem James Ballard, segundo pelo espírito do universo do romance na configuração original do caráter da personagem Vaughn.

O dispositivo do filme amarra, portanto: 1. a estória do casal; 2. a estória de Vauhghn; 3. a estória do cruzamento dos três; 4. a semântica criada pelo escritor. Mas nossa hipótese é justamente a de que o filme inclui algo que não comparece no romance.

Para que fique então delimitada a posição que nos interessa mostrar, algumas observações ainda se fazem necessárias. As relações entre mecanismo, máquina e sexo aparecem no plano das expressões de arte desde o início do século XX, logo bem antes do romance. Nessa direção, o alcance da obra de Marcel Duchamp se coloque talvez como realização extrema numa picada aberta pelas “máquinas celibatárias” que repercutiram um pouco ao longo do século XX, portanto muito antes do aparecimento dos temas cibernéticos, dentro e fora da “ficção científica”. Talvez seja a obra radical ao lidar com os signos relativos aos mecanismos, às máquinas e aos devires espontâneos ou não-espontâneos da sexualidade humana em semiose operando suportes. A “linguagem” do filme poderia ser tomada como uma variação ou uma deriva dos modos expressivos de artistas que operaram dentro dessa sintonia estética duchampiana. Paralelo a essa via, há o elogio dos futuristas às máquinas. Lembro ainda um elemento de um auto-retrato escrito por Salvador Dali, em 1942: “Pensamento fugaz: A

aviação é a mais espetacular expressão do instinto sexual”¹¹. Ao lado de tais rápidas menções, cabe ter em mente a relação carro e sexualidade no imaginário criado pela sociedade de consumo e pela estética holywoodiana. De toda forma, tudo isso pode ser levado em conta, mas o certo é que o cinema construído por Cronenberg inclui o mundo da cibercultura e isso o coloca num gênero de preocupação diverso do de Duchamp ou do de Dali. Nem mesmo as explorações da Body Art serviriam para situar o sentido poético da linguagem de Ballard. Ele tem o enorme mérito ao colocar as coisas nos termos seminais para esse tipo de imaginário:

O impacto da segunda colisão, ocorrida entre o meu corpo e o comportamento interno do carro, ficou definido nesses ferimentos, assim como os contornos do corpo da mulher lembrados na pressão sensível da própria pele durante algumas horas depois do ato sexual.¹²

Contudo, não podemos aqui desenvolver isso, mas é importante para situar a inserção dentro de uma série artística presente na vida de criação de arte do século XX. Ao lado disso, existe um fluxo conceito-sensorial que deriva de Marshall McLuhan, em Toronto. O que de início não faria parte da estética de Ballard (salvo engano). O olhar de Cronenberg passou pela escola de McLuhan. E isso situa o modo como ele manipula a temática ciber com a consciência do que seja a anatomia do corpo que deseja e que se estende por todos os seus artifícios resolutivos. Talvez exista aí uma perspectiva diversa da do escritor no modo de entender a relação entre tecnologia e sexualidade humana.

A percepção crítica a respeito da cultura promovida pela indústria das comunicações e sua estrita integração nos procedimentos de sedução do capitalismo no estágio atual virou quase um lugar comum. Tanto na atividade acadêmica, também na cultura veiculada pelo sistema de (tele)comunicações, quanto nos produtos de porte no mínimo igual ao padrão Hollywood, essa ideologia comanda os fazeres na cultura e na vida sexual. Enquanto produto, o filme de David Cronenberg é absolutamente normal: faz falar um pouco, pode ganhar prêmio, tem cenas fortes, tem cenas picantes, e dose mínima necessária de verborragia intelectual, e participa de um nicho de mercado.

Apesar disso, o interessante reside em como ele cria uma ficção que ocorre no espaço e no tempo assim determinados e se mantém, com sutileza, fora deste lugar comum crítico – o que seria uma ideologia inercial. Sendo assim, nada restaria muito além do desencanto ou do cínico continuado da cultura atual, o que seria entregar o problema tão somente à regulação pela comunicação industrial como gestora das fantasias ou pela ação medicamentosa sobre os estados “psicopatológicos” das massas. O casal Ballard do romance estaria integrado mais ou menos nesse perfil. O do filme se move no espaço de classe média favorecida, ele se encontra circunscrito ao espaço dos Ballard do romance, e com mais dinheiro. No entanto, a afinidade dos Ballard de Cronenberg os diferencia radicalmente do seu modelo. Existe, portanto, no filme, a experimentação dos Ballard que esbarra com a experimentação de Vaughn. No romance, o casal esbarra com a experimentação de Vaughn, o que é diferente.

A presença do sexo enquanto tal, o sexo como movimento dos corpos ligados por sintonias sgnicas indo do mínimo ao máximo sentível, sempre imanentes em seus diversos graus, bem como os recursos protéticos da tecnologia dos artefatos sexuais e das diversas drogas envolvidas, tudo isso está posto abrangendo um espectro de cenas sexuais. Em nenhum momento existe resistência. Nenhum questionamento sobre o valor deste ou daquele uso. Fazem, isso não se discute, mesmo em função do encontro forçado com Vaughn e o ciclo de suas provocações arriscadas, nada alterou o fato de estarem unidos sem nenhum ressentimento. O casal Ballard atravessa a experiência proposta. A subtração de discussão moral traz consigo o caráter afirmativo de tudo o que é mostrado. As cenas de sexo são provocantes porque não trazem marca de drama. De toda forma se exhibe um sexo capaz de movimentar-se fora do padrão do imaginário sexo-mercadoria e do higienismo sexual. No concreto corporal e com imaginário elaborado, ligado a imperativos pulsionais mais errabundos. O grande problema aí é que, seja lá o que se faça, a comunicação acaba por formatar como elemento de mercado (a afirmação de uma pequena diferença espera de uma objetualização para criar seu mercado, sua expropriação e seu domínio das fantasias sexuais de uma massa segmentada).

O que nele parece crítico é o eco de um questionamento sobre o alcance da erótica e da arte, de suas provas, diante do poder das malhas viárias que continuamente favorecem a imaginação de um mesmo interessado, e que acumula domínio na orientação dos sentidos, na direção requerida. O

que surpreende no filme é o tom afirmativo com que elabora a ficção de um experimento amador e poético.

O filme conta uma história. James e Catherine formam um casal. Sem deixar transparecer o menor vestígio a respeito do que antecedeu e os levou a estar fazendo de saída o que estão fazendo, encontram-se no interior de uma experiência na qual cada um realiza certa busca de determinado máximo, e usam, com absoluta liberdade, o próprio corpo e sua erogeneidade. Existe uma espécie de “sendo dado que”. Os dois caminham um amor que percorre o filme todo, do princípio ao fim, nada do que se passará arranhará essa dimensão da experiência deles. Ao chegar ao fim do filme, fica no ar o diamante daquele amor.

Moram juntos, trabalham, vivem num centro urbano populoso, fazem suas experiências eróticas, discutem os resultados. Existe uma serenidade em todas as suas conversas. Nenhum signo no filme, no entanto, que torne essa apresentação como que pragmática. O que eles fazem também não é objeto de nenhuma defesa. Fazem de conta que agem como fazem os lírios do campo. Estão conectados, movem-se num tempo para o qual a união e a confiança valem, apesar das particularidades aceitas.

5. Uma história na outra

In media res, portanto, assim se inicia o filme. Os dois se encontram numa movimentação sexual onde estão plenamente à vontade na fabricação dos seus pequenos e, talvez, quem sabe, tediosos objetos (cenas fugazes de sexo, anônimas ou não). Nenhuma confusão, tudo ali é feito com um princípio de inteireza onde o que os liga é um íntimo, afetivo, mas fora das expressões do ser sensível, condizentes com os significados culturais mais admitidos em suas técnicas sentimentais do corpo e suas expressões das emoções. É claro que aquele modo de exprimir poderá, no andamento de suas vidas, tornar-se uma cultura, um estilo na vida, ou virar moda de comportamento. Não é o caso ainda do que está ali ficcionado, mesmo já tendo anos. Enquanto esse humor não tem domínio e nem domina homogêneo, a serenidade dos personagens causa certa estranheza.

É aí que um acidente de carro traz um fluxo que não conheciam. Mantêm-se unidos durante o processo, crescem juntos, se transformam e continuam fiéis ao encontro e à construção de um íntimo que comande aquela serenidade ou sabe-se lá o quê. A pequena nave espacial de James e Catherine

entra num turbilhão, os dois acabam navegando na experiência elaborada por Vaughn, sofrem-na afirmativamente – nenhum lamento, nada que pudesse permitir perceber que houvesse o menor sinal de que, depois de ligeiras desconfianças iniciais, e tendo juntos trazido para si o conteúdo da presença de Vaughn, agiam assumindo tudo o que estava se passando. Passam cúmplices, assimilam, mergulham, chegam a reproduzir aquela estética, e continuam na fidelidade de interesse em continuar atrás da próxima vez, que é dito pela primeira vez antes do *crash* na estrada e do *crash* com Vaughn.

Então, num primeiro nível, os dois estão num movimento próprio, colidem com um movimento arrebatador que admiram, e continuam afirmando tudo dentro do fio-eixo do ponto de onde partiu a estória, eles continuam em busca, afirmam a chance de um quem sabe de outra vez, duas vezes dito, no interior de uma conversa, em pleno ato sexual.

Nenhuma cena parece mostrar uma adesão ao sentimentalismo, ao dramático. O que se percebe é o fio-eixo, embalado pelos corpos dos atores, é uma harmonia prática, uma sintonia pontual realizada sem absoluto. Com certeza isso constitui um continente. Pode-se dizer que forma um dispositivo que traduziria o plano ao mesmo tempo erótico e amatório em que se movem James e Catherine – o trabalho dos atores é aí decisivo na ilusão produzida pelo filme nessa direção.

Num segundo nível, o filme cria outro dispositivo desenvolvido sob a prevalência de Vaughn. Será ela que criará a turbulência e o ligeiro desvio na trajetória da nave James-Catherine. Vaughn encarna e justifica a natureza do seu interesse em produzir seus acidentes como uma psicopatologia benéfica. Ele é cioso de viver confins do processo efetivo do fazer arte na vertente das intervenções concretas no seio de uma rede sociocultural. Diz claramente o que combate. Esse vetor é forte, exhibe o aspecto viril da personagem. Ele diz e faz o que diz. Não vive aquilo para viver outra coisa. O que o faz vibrar (por exemplo, a cena do acidente de Jayne Mansfield interpretada por Colin Seagrave) e sofrer é nele visceral. Se conseguimos ter em mente uma concepção do artista para a qual vale a noção de performance, a admissão dos objetos no espaço chamados de instalação, a clareza dos níveis do discurso e o grau de intimidade, a preocupação com o conceito do processo e dos termos na experiência de viver a relação intrínseca com que motiva estar realizando o que está realizando e sobretudo a inclusão de ato sexual definido como estético e fundamen-

tal, será possível aceitar que a movimentação de Vaughn é a de um artista concebido como um ator que usa com liberdade o plano estético para produzir choques de suscitamento de um ponto no qual estamos todos intimamente envolvidos, como sempre irá argumentar.

De um outro filme, *Dead Ringers* (de 1988, *Gêmeos: mórbida semelhança*, como foi vendido no mercado brasileiro), sem entrar no sentido e mérito do filme, tomemos a bem humorada percepção do diretor a respeito de uma manifestação de arte plausível no cenário atual. Assim, um ginecologista, que tem um irmão gêmeo também ginecologista, esbarra com uma teratologia útero-vaginal. Como operar com aquela má-formação? Ele faz desenhos concebendo o formato dos instrumentos que seriam necessários para enfrentar aquela dificuldade e convence um artesão e artista plástico estabelecido a produzir em aço aqueles objetos que seriam os adequados para lidar com aquele problema concreto de manipulação provocada e exigida pela deformação. Tempos depois, vê, passando na rua, seus objetos pragmáticos expostos como objetos de arte arrolável na etiqueta “arte conceitual”, numa galeria com a assinatura do mesmo artista que lhe fizera os instrumentos especiais. O título do trabalho exposto: “Gynaecological instruments for operating on mutant women”. Há um roubo e um deslocamento perpetrados pelo artista ao mudar o contexto para determinado objeto. O autor daquela apropriação e conseqüente mudança de plano procedeu de acordo com os conformes da apresentação de um objeto de arte num espaço público demarcado pela nossa atualidade. Um pequeno acontecimento de força estética é posto no espaço público. O espaço público para a arte se reduziria ao museu e aos diversos formatos de galeria? Vaughn está atento a essas implicações, ele tem uma posição que exerce com todo o despudor em relação a isso. Ele opera nas estradas. Seu mundo é o espaço de ocorrência do tráfego e das estradas.

Mas ele possui seus materiais eletivos. Existe uma paixão mórbida pelos efeitos dos destroçamentos de um corpo, no acidente, compatíveis e comparáveis aos momentos mais intensos do gozo sexual (“...na pressão que perdura na pele...”). Como outro poderia ter por lâminas ou por insetos. Há uma erótica e há uma estética da colisão que ele elabora. A explicitação do que o comanda, no entanto, não é de toda clara. Qual a direção do desejo de Vaughn? Qual o guru que ele segue? Qual a direção transcendental?¹³ Embora fique pairando esse mistério sobre o que o move além do que diz, o sub-dispositivo que ele significa articula um processo

produtivo de sentido ligando o plano sexual, o plano da expressão plástica, o plano do acontecimento sensível de fato. Nada naquela turbulência é gratuita, há movimento de pensamento que percorre todos os signos do seu laboratório de experimentação e dos projetos cênicos de risco. De altíssimo risco. Joga no limite vida e morte. Sua metáfora de existência talvez fosse a do vírus fatal. E é aí também que irá ter como nuclear – seu credo – na busca de autenticidade na experiência ao mesmo tempo erótica e poética. Como produzir uma intervenção efetiva de psicopatologia benéfica?

Há, então, um momento em que James Ballard, e logo a seguir Catherine, vão viver sob o signo da pessoa de Vaughn e seus projetos. O que ele explora é a realidade dos problemas de tráfego, os riscos das colisões, a dramática dos acidentados, a marca trágica e sua incisão visível na pele, a emergência das potências sexuais, a imanência dos impactos e seus efeitos, escarificações, cicatrizes e tatuagens¹⁴, as perdas e as deformações que urgem vida no simulacro do fetiche. O espaço no qual ele se move é compatível com a realidade banal dos grandes centros urbanos e as malhas viárias sob quatro rodas. Como será que as pessoas viveriam os seus máximos, hoje, fora da banalidade poderosa dos acidentes? A dimensão que é acentuada firmemente por Vaughn é a de que aquilo de que ele está falando é algo com que todos estariam intimamente envolvidos. O que será que estará dizendo ao afirmar todos estarem intimamente envolvidos? A ação performática busca provocar as pessoas a despertarem para o trágico inarredável que recorta a vida. O valor real do acidente como forma estética que instiga a própria consciência do máximo de alto risco como forma de gozo. A paixão do e pelo acidente, com toda a sua ambigüidade, é o elemento central de sua poética rude.

As cicatrizes no corpo tornam-se objetos eróticos. As mutilações se assimilam ao cenário dos destroços e das próteses. Os destroços, como zonas, se erotizam. As tatuagens adquirem valor equivalente. Novas zonas erógenas estruturadas e vividas como fetiches. A pele e suas marcas entram no filme como superponíveis aos acidentes fatais nas estradas e como portadores de força atratora no plano sexual e poético. Entre o primeiro e o segundo sub-dispositivo existe o imediato entendimento de que uma superfície de fuselagem de avião pode ser também uma superfície erotisável. A cena e o anonimato da cena funcionam como elementos estéticos fortes. Essa é a faixa de onda que torna a expressão

barroca de Vaughn comunicável eroticamente com o maneirismo arrombado de Catherine. A faixa de onda entre James e Vaughn se modula pela vivência do acidente. Antes ainda de cruzar com ele, James, um homem da publicidade e da imagem, dissera para Catherine no leito do hospital do aeroporto: “Depois de tanta propaganda de segurança nas estradas, é quase um alívio me ver num acidente de verdade”. O trágico com sua irreparabilidade é afirmado como força.

Há, então, uma sucessão de acontecimentos que acabam no encontro com Vaughn. Tudo meio como que de acaso. Muita embora pare uma atmosfera de quase trama, há indícios de que talvez se trate de uma captura. O importante aí é que podemos denominar a turbulência, estampada pela figura do *crash*, como um rito aprofundado para quem vive o sexo como um questionamento prático do que é máximo. De alguma forma, Vaughn é um intervalo entre os dois primeiros “Maybe in the next one” e os dois últimos. Nesse intervalo é que podemos perceber a intricação da erótica com o plano da realização da arte. Nele o personagem criado por David Cronenberg diz que um acidente de grandes proporções entre diversos carros, com mortos, acidentados, traumatizados por vezes pelo resto da vida, trabalhadores profissionais de salvamento, um acidente que literalmente atinge vigorosamente todos os seres envolvidos, e diante do qual se declara que aquilo é uma obra de arte. “Uma verdadeira obra de arte”, irá repetir.

Antes ainda de saber que aquele *crash* tinha sido produzido pelo seu companheiro Colin Seagrave (com quem estivera combinando para realizar o acidente com decapitação de Jayne Mansfield), ele já havia declarado, antes ainda de começar a registrá-lo, que aquilo era “uma verdadeira obra de arte”. A ênfase é importante porque Vaughn diz isso siderado, quase em êxtase, pela presença daquela obra-instalação em plena realidade de uma estrada.

Depois da encenação do *crash* de James Dean, do de Jayne Mansfield (outros são aludidos no filme, o de Albert Camus, o de Nathaniel West, outros esquecidos: o de Jackson Pollock, e aquele que era o centro almejado, o de Elizabeth Taylor, para o Vaughn do romance), vem a última instalação: “A despedida e a decapitação de Vaughn” no tipo de conversível em que John F. Kennedy, presidente dos Estados Unidos, foi assassinado a bala. Contudo, ainda que de modo ambíguo, Vaughn deixara dito que Ballard seria o futuro (a personagem? o escritor?). Ballard é projetado no

depois, embora ao mesmo tempo ele deixasse projetado o sentido do que o fez dizer duas vezes a mesma frase tal como o dissera Catherine da vez anterior, também sendo sodomizada.

6. O dispositivo

Esta é a pulsação íntima do dispositivo *Crash*. Tem-se então dois sub-dispositivos de sentido acoplados. O primeiro gira em torno do sentido da frase duplamente repetida antes e depois da experiência do *crash*: “Quem sabe da próxima vez”. O plano no qual essa frase dita primeiro por Catherine, depois por James, fará sentido e articula o núcleo do primeiro sub-dispositivo. O segmento temporal que o mostra é quase insignificante. Quatro primeiros minutos iniciais e no finalzinho do filme. A retomada no final dessa frase encapsula a experiência com Vaughn e repõe o plano em que ela fará sentido pleno. Desse modo, o primeiro sub-dispositivo contém o segundo. Embora encapsulado entre os dois tempos da enunciação da frase, o restante do tempo do filme gira em torno do cometa Vaughn. Praticamente o filme todo, dominado pela presença e em função dele.

Para entender esse acoplamento entre os dois sub-dispositivos, precisamos levar em conta que:

- a) a imagem de um acidente fatal com automóveis se transforma na produção de um acidente como um ato de arte cabível no conceito do que é feito como sendo instalação, uma forma normal de fazer arte;
- b) a natureza dos efeitos decorrentes de uma experiência que quebra uma rotina e dispõe um desacerto: a concretude da porrada;
- c) o sexo é um campo extremamente fundamental de experimentações e sua potência não poderia ficar reduzida à serventia de uso na erótica desenvolvida pelo marketing;
- d) a heroificação produzida na bitola hollywoodiana comparece no imaginário mais evidente – ponto que pode retroativamente pôr em suspeita o próprio dispositivo;
- e) o gosto como medida do que é vivido com autenticidade na experiência erótica corporal e na experiência com objetos capazes de quebrar a homogeneização dos sentidos como medida de evitar colisões;
- f) a existência de um plano onde se possa viver experimentações eróticas e amatórias livre de toda e qualquer dramática (o que não significa que necessariamente se tenha o conceito do experimento antes da sua produção).

É nesse espaço assim referenciado que se pode perceber bem o enigma que é sustentado pela frase duplamente repetida em contraste com o mistério de algo que vive, e intensamente, fora do amatório, na via de Vaughn. Qual o sentido disso? Vaughn foi um devir, mas incluso na insistência de uma aposta mais rara. Mas resta a estranheza do sentido que move tal virilidade de jeito picassiano, entre gozo e morte, *crash* de touros, toureiro driblando as trombadas fatais. O fato é que, as contas feitas, o dispositivo faz viver dois ao invés de um, é dois cruzado de antes e de depois. Um tempo indiscernível se abre a partir daí. Para o filme, o dispositivo é um equilíbrio singular. Não tem Um com o “quem sabe se da próxima vez”, e também não vem o Um no término do filme cuja cena anterior repete e traz agora noutra vez a inclusão da estética virótica de Vaughn¹⁵.

O filme *Crash* ajuda entender alguns aspectos da questão posta pela tensão entre o estético e o erótico no momento atual das complexas culturas de linhagem dominada pelo imaginário cinematográfico da cultura americana. Ao menos provoca que se pense. Ele quase pressupõe a consciência de todo o seu caráter presente no cotidiano das grandes linhas que movem a vida urbana em grandes centros. É aí que o filme é surpreendente: traz uma linha que toca no nervo das questões relativas ao processo de criação nas condições atuais de circulação e tráfego de pessoas, como elas esbarram com um feixe de ondas de sensações capazes de produzir um deslocamento real entre a benevolência afeita à cultura presente (hábito, repetição) e as exigências contingentes da própria existência (desafio, criação).

Não é difícil perceber a forma e o sentido da estética e também o uso do sexo na erótica que identifica a cultura americana, naquilo que ela tem como o mais identificável no mundo enquanto americana. Há invenção do sexo na cultura do século XX e ela é identificável como sendo a cultura de mercado promovida pelo vetor de força da Nação e do Estado americanos, marcando indelevelmente o capitalismo com a estetização generalizada no consumo. De Antonin Artaud, lembremos o espantoso *Para dar fim ao juízo de Deus* que trata disso através da figura da apropriação espermática. O consumo é um sexo. O consumo sendo um sexo é maior do que pode o sexo, do mesmo modo que o artista está de quatro num regime bem maior e indecível quanto ao valor. De qualquer forma, Vaughn afirma que existe uma maneira rude de exprimir e que existe um outro nível. Nisso Vaughn não inova, traz um pouco da tradição do esotérico e do exotérico. Cronenberg não critica, ele usa o que há, sabe que não tem

outra saída.

A tal ponto ela parece onipresente que, de dentro da reprodução dos seus signos, fica-se numa posição insustentável, já que o estético e o erótico existem enquanto lubrificantes de acesso à mercadoria e oferecem a dinâmica do sentido do que confere valor, no plano da realidade comum, do mesmo plural de viver numa cidade, como doravante elas serão. É contra essa obediência que se insurge a linguagem da arte de Vaugh ao mesmo tempo mimetizando um épico da realização industrial que é. Assim, planta um dispositivo muito bem articulado para trazer à cena a lucidez afirmativa que não se reduz a uma perspectiva apenas crítica nem pretende ser a legitimadora da estética sentimental ou a da comédia do sexo-mercadoria.

Por outro lado, pode-se olhar mais pelo ângulo da fantasia e da objectualidade e da cena dos fetichistas e as alterações do supereu (*Überich*). A função da voz de Catarina certamente desempenha um papel importante no efeito do filme. A condução das imagens parece seguir uma outra batida que impele o gozo ao crime como indiferença moral. A voz do supereu que impele ao gozo trabalha a sucessão das imagens a partir da encenação de “A morte de James Dean”. Um trabalho de Yves Depelsenaire chama atenção para isso na leitura que faz do filme.

Mas por ser em surdina, a voz de Kathryn (sic) nem por isso ela sugere menos e consegue todas as realizações *live* da fantasia. É a voz que impele o supereu. Cronenberg, com mais acuidade que qualquer outro cineasta, discerne o empreendimento no mundo contemporâneo, no qual o gozo só sendo regrado pelo mercado, deixa cada um na sua solidão em relação ao objeto.¹⁶

É irresistível não citar alguns trechos da entrevista citada por esse autor. Ela ajudar a perceber a distância entre a visão crítica de Ballard e a absorção de Cronenberg da autonomia dos caminhos do sexo:

Quando penso em *Crash*, imagino que chegamos a um grau em que a sexualidade não tem mais objeto: ela é doravante completamente desconectada de qualquer forma de reprodução. A sexualidade pode, portanto, potencialmente, ir em to-

das as direções. Cada indivíduo vai ter de reinventar sua sexualidade. Isso sempre foi verdadeiro numa certa medida, mas é ainda mais evidente hoje. Não há mais sexualidade única ou padrão. Há tantas sexualidades quanto indivíduos. É como expressão “consumo de massa” – um logro nascido com a revolução industrial: a idéia de que existem produtos desejados sobre os quais todo o mundo se precipita.

(...) tudo o que fazemos – arte, tecnologia, política, religião – constitui uma tentativa mascarada de escapar da morte, pois o único meio biológico de aceder a uma certa forma de imortalidade passa pela reprodução. (...) Penso doravante que o sexo não se opõe mais à morte, pois ele não está mais forçosamente ligado a um ato de reprodução. Nesse caso o método de James Dean permanece talvez o último meio de tornar-se imortal. Desde que você aceite o fato de que a primeira coisa caracterizadora do homem é o corpo, você deve admitir que ele é limitado, finito, e sobretudo perecível. É um pensamento insuportável de assumir. Somos os únicos seres vivos conscientes de nossa finitude. O único sentido que passamos dar ao mundo vem de nós: um pensamento intolerável para os que tentam colocar um absoluto em cima de nós.¹⁷

Essas colocações ajudam a ter claro o pano de fundo contra o qual se delineiam essas formas de contato que seriam as derivas construídas dos processos sexuais fora da reprodução. O que importa também é não apagar que o sentido do sexo pode não ficar restrito à multiplicidade do plano acontecimental do sexo-mercadoria e suas adesões. Ele pode ainda querer outras maneiras de adesão. Aquilo que caberia bem na confecção reprodutiva do sentido que estabelece a medida do que é a realidade dominante, em última instância, como garantia da própria realidade, de sua ilusão. Persuasão às claras e o tempo todo com uma sexualização fixada na função de atrair a fim de que a sexualidade dos corpos fique operando dentro do quadro de sentido continuamente recriado pelas mídias para que o princípio de realidade que regula um social histórico acabe dominado pela retórica sexual do sistema midiático que vem cumprindo o papel de integrar os processos comunicativos e pedagógicos.

Esse plano acontecimental do sexo-mercadoria se estende como interface da dinâmica da tecnologia. Como se toda a sexualidade humana se restringisse tão somente ao artificialismo produzido pelo marketing e pela tecnologia. O artificialismo sexual é continente mais amplo. A erotização da anatomia humana e a busca dos prazeres vão até onde for o poder de imaginação e nisso quase se confunde com a evolução tecnológica continuada. A teratologia tecnológica não causa tanta espécie quanto a progressão da teratologia erótica, muito embora tudo indique que no tempo a recepção do teratológico erótico será cada vez mais complacente. Comportas foram abertas. Mas o que, hoje, no nível das pessoas que consomem artes plásticas e cinema, poderia provocar uma surpresa radical, tão forte como uma colisão? Será um despropósito pedir como pede Vaughn a marca da experiência autêntica com a coisa suscitada pela colisão? Assim, a significação superficial do filme poderia ser identificável no cardápio dos produtos especiais da indústria cinematográfica, sob o item teratologia: 1. tecnológica; 2. “erótica” etc.

Tomemos, então, que o Dois ali construído está determinado. Há de considerar-se que signos visuais e verbais deixam claro que existe uma apreensão e uma reflexão operando além do que dá consistência à constituição dos dispositivos. É uma semântica que os circunda. Existem, então, compondo-a, os seguintes fatores:

1. uma cultura desfeita da cultura dos valores fortes de sinalização mais unívoca no comando das ações e seus impulsos diante de um certo universo de marcações restritivas decorrentes das diversas instâncias de proibição;
2. um estado de humor onde a febricidade do processo de produção cultural mundializado caracterize a dificuldade de não poder parar e não saber como sair da carga de efeitos de não conseguir-se parar o que é comandado por um sentido de peso obrigatório (mesmo que seja narcisicamente);
3. um discurso cultural no qual os processos de fixação semântica funcionam como regras e sinalizações sígnicas do tráfego de carros (metáfora geral para se pensar os problemas de circulação e comunicação entre as partes da cidade e entre as pessoas vivendo o cotidiano da manutenção e invenção contínuas da realização de vida nesses humanos assim afeitos);
4. um domínio que conseguiu tornar a política só um produto a mais entre tantos outros que configuram a galáxia regulada por todos os meios de comunicação.

A tensão criada por eles face ao que se mostrou estar em jogo nos subdispositivos e sua articulação mostra um fundo em que se vê inscrito o alcance do sentido de toda aquela questão levantada pelo filme. Trata-se ali de no mínimo não esquecer o genérico que atravessa os dissensos que estão presentes na harmonia das convergências identificatórias sobre quais se calculam as variações e as probabilidades de permanência e de mudança. Em termos diretos: existe um dispositivo no filme com força para colocar em questão os andamentos do sexo abstrato e suas restrições face ao sexo que renega seu nome. Paira, portanto, uma consciência do sexo ao longo do filme. O filme de David Cronenberg pode nos ajudar a ter sempre à vista a questão da erótica e da estética quanto ao que é o campo da sexualidade enquanto fazer concreto, ou enquanto o sofrimento disso, dentro de um espaço onde vigora uma cinética da erotização de tudo no sentido do capital, como processo identificatório basal das amarrações simbólicas e respectivas ideologias que exprimem as forças dos consensos e suas mutualidades próprias ao nosso tempo veloz de antevéspera e os conceitos imperativos da função da realidade. Ele possui uma elaboração precisa. Esta precisão merece a maior consideração.

Além da subtração do plano do mal-entendido humano em que se retroalimentam o grosso do cotidiano com as pessoas, há a subtração, tipo *sub species aeternitate*, do que envolveria uma dimensão mais funda, onde o que está em questão, no mínimo, é poder orientar-se face à dimensão concreta dos inconscientes em causa, o próprio e o de um a um. Talvez o “enigma” do que mantém o vínculo de Ballard com Catherine no plano de liberdade em que se movem, seja uma marca necessária para exibir uma possibilidade operatória no seio dos casais. Mas a questão fica: a desenvoltura que manifestam enquanto personagens seria a mesma se se defrontassem com a espontaneidade, como na situação comum de qualquer pessoa, do contraditório vigente em cada passo do viver, com a relatividade incluída já que se esbarra inelutavelmente com os limites dos saberes, mesmo no plano em que se é capaz de sustentar a vida como um experimento que cabe a cada um construir.

Como esse Dois pode formar Um capaz de suspender a vigência do contraditório real no campo das manifestações pulsionais (por essência polimórficas)? Isso tem condições de existir? Ou é um devaneio que esconderia a impossibilidade de isso vigorar de fato no seio de relações concretas entre humanos? Ou o diretor estaria indicando uma forma de amor

difracção, onde Dois não formam Um (condição primeira de todo experimento nesta área)? Seria uma ficção poética de um fio-eixo que permite até entrar e sair (com a ajuda da Sorte) no fluxo de Vauhgn (toda experiência tem seus riscos)? O surpreendente é se reencontrarem no espaço-tempo do que amarra o *“Maybe in the next one”* de Ballard à existência necessária de um tempo anterior ao “primeiro” *“Maybe in the next one”* de Catherine. Há uma fidelidade serial e isso pode ser designado como um amor experimental. Como não sabemos em que termos o que admitimos como verdadeiro no fio-eixo que une os Dois, como desfazer o enigma que fica pairando ao término de meditar sobre o final do filme e toda a sua construção pesando? Não temos elementos no filme para responder a essa pergunta. Tanto mais que o sobrenome de James, Ballard, é também o do escritor do romance que inspira o trabalho.

Logo, o primeiro sub-dispositivo diz respeito a algo que fica fora do filme. É seu caráter enigmático. Se o *“Maybe in the next one”* vale retroativamente num sentido sério, as duas sínopes (início e fim) estão referidas a um passo anterior. Como, surpreendendo-se com isso, tornar claro o efeito de insistência, e o peso do dito anterior, na afirmação de um sentido íntimo, só metaforicamente absoluto? Como entender a continuidade proposta por aquele Dois que não se completa? O filme talvez nos deixe em nossa fome. Será necessário ler o romance de onde provém a trama. O que garantiria que ele não se conforma, no seu segredo, com qualidade e sofisticação, à ilusão trancada da imagem no brilho de um exercício de estilo? Ou estaríamos diante de um gosto? Não há sub-dispositivo *“Maybe in the next one”* sem a marca do sub-dispositivo Vaughn, não há o filme sem o romance. É nisso que o filme é maior: traz à consideração e desloca com uma via. Experiência de assimilação e de desdobramento num filme que é feito em função disso e trata disso mesmo.

7. Formas de contato

Numa outra entrevista que a citada pelo psicanalista belga, Cronenberg, falando do casal e reagindo à colocação de que o casal era inocente e ingênuo, diz o seguinte:

And I said, “Of course, they are innocent. They’re totally innocent in this movie. What they’re trying to do is

somehow recapture that innocence that's been lost." They're trying to find that sweetness and that connection and that passion and that love and sexuality which seem not to work anymore. The old forms are not working: they therefore have to create new forms.¹⁸

Velhas formas, criar novas formas. Mas ele continua, logo a seguir, respondendo sobre a disponibilidade do casal em seu "itinerário espiritual" de esbarrar, de ser atingido e de ser tocado por um Guru encarnado por Vaughn, ele diz:

Spader (Ballard), Hunter (Dra. Remington) e Unger's (Catarina) characters are vulnerable to someone like Vaughn because of their disconnection and their dissatisfaction, and because of the strange sexuality, which seems to have no form, unleashed by this car *crash*. So when you meet somebody who seems to offer them a form, they seem willing to be taken in by that.¹⁹

O fato é que foi criado um dispositivo no qual se equacionam, de imediato, duas formas de contato humano em que a carne, o gozo da carne, a fantasia se acham incluídos na direção do império da sensação, de ponta a ponta visando a sua "blue note" que seria o sentido. A dissimetria do encontro torna o contato Vaughn uma busca de uma forma de contato. A personagem de Ballard tem de se haver com não conseguir aquele ponto de gozo que os marcados pelo acidente descobrem em si. A cena seguinte a fazer sexo com a Dra. Remington no carro acontece com Catarina, na mesma posição, sem, no entanto, chegar ao gozo, como se faltasse a sintonia dos acidentados. Talvez isso explique a estranheza: trata-se de uma mistura de uma tendência nostálgica de verdadeiro e puro, no registro específico, com uma forma de tocar algo diverso efetivamente e ser isso o gozo, no processo amoroso.

Duas *formas de contato* envolvendo o sentido amoroso, erótico e poético, e seus possíveis cruzamentos. O filme é um dispositivo que faz trabalhar essas duas intencionalidades. De onde vêm os dois? Para onde irão os dois? Desse modo, parece evidente que o sentido amoroso é praticamente anulado na forma de presença implicando Vaughn. Na forma de presen-

ça Ballard e Catherine o senso de arte é não mais que minoritário. Mas existe a forma de contato que é o filme em relação à disposição significante das formas de contato que se encarnam nos dois subconjuntos. É o plano do espectador e do dispositivo que é a provocação vetorizada que, em algum grau, captura o interesse.

O dispositivo articula o lugar de exploração de um espaço-tempo onde a dimensão poética, o experimentalismo amador e a carne se encontram, e se distanciam ou se trombam. Esse lugar, assim articulado, para ser formulado e expresso como o é através da imagem, obriga a levar em conta que existe uma experiência da não-imagem que preside a construção do dispositivo de imagem que é o filme. Tudo indica, diante disso, que ali se expõe uma narração cinematográfica enquanto “experiência imagética da não-imagem”, como bem exprimiu Andy Warhol. O discurso não se reduz a dizer do discurso. “A força de aderência às imagens quer sempre matar a experiência imagética da não-imagem”. “Numa época de narcisismo massivo e organizado, tudo está na desconexão e na interrupção”²⁰. As duas colocações de Andy Warhol podem servir de referência para que possamos descrever as articulações envolvendo esse lugar a partir do qual parece se estruturar um dispositivo (experiência imagética) conectando dois outros sub-dispositivos (os elementos que dizem do que é “não-imagem”; no caso, a articulação dos dois eixos narrativos do filme). A construção do filme está implicada com isso que diz respeito à não-imagem.

E necessariamente ela não se confundiria com o fora, o segredo, o enigmático da série Ballard-Catherine. É mais ampla. Poderia ser uma metáfora, mas, a rigor, o fora da experiência do diretor não é um espelho do que na ficção fica indecيدido sobre o sentido da inexistência afirmado por Catherine e Ballard, seus vazios. No máximo serviria de metáfora. Mas o importante nesse momento é que a experiência da não-imagem que se evidencia, independente do que não sabemos quanto ao que estabeleceu a fidelidade numa vacância de sentido, quase em busca de um guru, é aquela que se refere, de fato, ao aparecimento, simbolicamente construído, das duas formas de contato.

A experiência da não-imagem, no caso, se refere ao que de fato aparece, simbolicamente, por meio das duas formas de contato, ou seja, o caráter estruturado de uma tensão que toca num ponto sensível. O que significa amar, foder e fazer arte na atualidade em que nos encontramos? É essa a questão incômoda do filme.

Notas

1. “Mas vós sentis também outra raça./ Pois na medida/ É preciso também o brutal/ para que o puro se reconheça./ Mas quando //”. Trad. Paulo Quintela.
2. Filme de Gabriel Axel, lançado em 1987, realizado também a partir de uma novela de Kare Blixen bem anterior, com título homônimo: *Babettes gæstebud*.
3. Carlos Drummond de Andrade, na poesia “Eu, etiqueta”, emprega a palavra sentinte no verso “ser pensante, sentinte e solidário”. Sentível terá alguma justificativa para existir.
4. “*Crash*, de J.G. Ballard: uma experiência do choque” é o título do rigoroso e estimulante ensaio de J. A. Bragança de Miranda. O leitor que queira se situar quanto ao romance não se arrependerá de recorrer a ele. Como a nossa ênfase é o filme, seria muito longo desviar para estabelecer a leitura de suas colocações e posicionamentos. Devemos muito a esse trabalho. Ele ajuda a bem perceber a alteração que David Cronenberg realizou. Apesar disso, gostaria de elencar alguns pontos. O autor traça uma rápida situação do romance e seu contexto. Chama atenção para uma difícil recepção nos Estados Unidos no mundo da ficção científica. A idéia de uma ficção construída em função dos desastres urbanos vai ser reconhecida como excêntrica à science fiction. O que é dissonante? Olhar o presente do futuro em determinados lugares concretos narráveis como existências. “A experiência americana, escreve Miranda, tão marcada pela caleidoscopia dos media e pela omnipresença da técnica, parece representar o momento em que razão e não-razão se mesclam, se tornam indistinguíveis. O projeto da modernidade, que assenta nessa diferença, entra em crise, deixando-nos desmunidos para pensar o que está a acontecer. Toda a obra de Ballard trata de responder à debilitação das categorias modernas através da ficção. Mais ainda, a ficção é para ele a única via para abordar um mundo em que real e ficcional mudam de lugar imperceptivelmente” (p.133). O espectro do niilismo se mostra por trás dessa debilitação. A força do desejo da modernidade como abertura a todos os possíveis que funcionem e sejam viáveis economicamente por meio da tecnologia (tecnologia = ciência + desejo). Surge a possibilidade ilimitada mediada pela tecnologia. Sucintamente outros pontos poderiam ser enumerados assim: a curta e precisa indicação da noção de “ato eficaz” em Sade; a preponderância da imagem; o romance é tomado como “alegoria avançada numa conseqüente ampliação do surrealismo sem o caráter regressivo do real e do surreal”; as vacâncias da razão e as reações extremas; a concepção de real de Ballard.
5. Tradução: “Em tentar fazer a vida parecer minimante real é que alguém é levado a fazer algo ocupado com as coisas mais atrozes. Extraviando-se, de fato, num mundo completamente simulado, talvez haja a oportunidade de fazer coisas que vibrem de algum modo – isto é, neste caso, coisas verdadeiramente aterrorizantes. Encarar isso tão negativo quanto a matéria real que está acontecendo.” Agradeço a Daniela Lacé, ao Fábio Fontana, ao Manoel Tosta Berlinck e ao Octavio de Souza pela interlocução e ajuda. Entrevista publicada na revista *Wired*, de fevereiro de 1994.
6. Remeto o leitor ao Capítulo XII, “O holocausto das estradas”, de Jean-Claude Chesnais, de sua *História da violência*, publicada em 1981. Nele encontrará um conjunto de números comparados em relação aos países da Europa e de aspectos sobre as conseqüências para sociedade. Escrito uma década depois do romance, este trabalho técnico-acadêmico ajuda a ter uma idéia precisa do que Ballard coloca ao referir-se a “cataclisma pandêmico”.
7. Citamos a “Introdução”, pp. 6-7, datada de 1995, para a edição inglesa da qual se fez a tradução. A apresentação da capa da edição brasileira coloca debaixo do título a tradução que o filme recebeu entre nós: *Estranhos prazeres*. Como não bastasse, a capa traz um destaque no qual se lê: “Um filme de sucesso com Holy Hunter e James Spader”

8. Bragança de Miranda, pp. 137-139, nos remete a duas outras apresentações do livro. São complementares. Uma traz uma ênfase ao que Ballard denomina “a morte das afecções”: “as doenças da psyche estão inteiramente no cadáver mais considerável da época: o da vida afetiva” (prefácio da edição francesa). A outra fala sobre espectros e dinheiro no nosso mundo das comunicações: “Através da paisagem das comunicações erram os espectros de tecnologias sinistras e os sonhos remíveis a dinheiro” (prefácio da edição americana).
9. *Deleuze e Guattari*, p. 282.
10. *Op. cit.*, p.134.
11. Dali, S. “Camouflage total pour la guerre total”, p.120.
12. Ballard, *Crash*, p.28.
13. O filme que foi pensado antes e só realizado depois de *Crash* foi *existenz*. Nele tudo gira em torno do jogo do virtual e do não-virtual, da imanência e da transcendência.
14. No caso, a tatuagem como selando um pacto ou uma jura. O desenho é de Vaughn. É nessa dimensão do fazer tatuar e tatuar o outro que aparece algo de troca íntima vindo de Vaughn para Ballard.
15. Para se introduzir nos significados da metáfora do vírus na obra de Cronenberg, o leitor possui um bom instrumento no livro de Serge Grünberg. Cf. primeira parte, *Le virus*, pp. 27-46. Um outro trabalho, numa linha mais informativa, também muito útil, é o livro de Jorge Gorostiza e Ana Pérez. Ver bibliografia.
16. *Depelseinaire*, 1997, p. 31.
17. Entrevista de Cronenberg intitulada “Autorut”, publicada na revista *Les inrockuptibles*, n.º 65, de julho de 1996, apud *Depelseinaire*, *op. cit.*, p.31.
18. Entrevista intitulada “No innocent objects”, acessível no endereço eletrônico <http://www.stim.com/Stim-x/9.3.5/cronenberg/cronenberg-body.html>. “E eu disse: “Com certeza, eles são totalmente inocentes neste filme. O que estão tentando fazer é de algum modo recapturar aquela inocência perdida”. Eles estão tentando encontrar aquela suavidade, aquela conexão, aquela paixão, e aquele amor e sexualidade que parecem não estar mais operando. As velhas formas não operam: por isso eles têm de criar novas formas”. (Tradução minha)
19. *Idem*. “Os feitios de Spader [James Spader, como James Ballard], de Hunter [Holy Hunter, como Dra. Remington e de Unger [Deborah Unger, como Catherine] são vulneráveis a alguém como Vaughn por conta da desconexão e da insatisfação deles, e por conta da estranha sexualidade, que parece não ter forma, desencadeada pela batida de carro. Assim, quando você encontra alguém que parece oferecer a eles a forma, eles parecem estar querendo ser assimilados por ela [pela forma].”
20. Essa é uma expressão de Andy Wahrol.

Referências bibliográficas

- BALLARD, J.G. *Crash*. Estranhos Prazeres (sic). Trad. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1997.
- CHESNAIS, Jean-Claude. *Histoire de la violence* en Occident de 1800 à nos jours. Edição revista e aumentada. Paris: Robert Lafont, 1996.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DALI, Salvador. “Camouflage total pour guerre total”. In: *Oui 2*. L’archangelisme scientifique. Paris: Denoël, 1971.
- DEPELSENAIRE, Yves. “*Crash* (Maybe the next one)”. In: *Quarto* (63): Trauma et fantasma. Revue de psychanalyse. Ecole de la Cause Freudienne/ACF/Belgique, outono-inverno de 1997.
- GOROSTIZA, Jorge e PÉREZ, Ana. *David Cronenberg*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- GRÜNBERG, Serge. *David Cronenberg*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 2002.
- MIRANDA, J.A. Bragança de. *Traços*. Ensaios de crítica da cultura. Lisboa: Veja/Passagens, 1998.

Resumo

Abordagem comparativa entre o romance *Crash* de J. G. Ballard de 1993 e o filme *Crash* de David Cronenberg de 1996. Estabelecimento de um juízo sobre o efeito provocado pelo filme. A composição e a função das personagens como um dispositivo que cruza sexo, arte, amor, tecnologias, fantasias, consumo, desastres nas estradas, imaginário do star system e das celebridades, formas de gozo, fetiches, próteses, peles, vida, morte, psicopatologias, autonomia do sentido do sexo. O estudo do funcionamento do dispositivo e de suas partes. As formas de contato operando nos dispositivos elaborados no filme e o seu sentido.

Palavras-chave

Romance; Filme; Sexo; Carro; Formas de contato.

Abstract

A comparative approach between the 1973 novel *Crash* by J.G. Ballard and the 1996 movie *Crash* by David Cronenberg. The delivery of a judgment about the effect caused by the movie. The creation and function of the characters as a device that links sex, art, love, technologies, fantasies, consumption, Highway accidents, the imaginary of both star and celebrities systems, ways of experiencing pleasure, fetishes, prosthetics, skins, life, death, psychopathologies, authonomy of the meaning of sex. The study of how the device and it's parts work. The ways that physical contact work on the devices elaborated throughout the movie and their meaning.

Key-words

Novel; Movie; Sex; Car; Contact's form.