



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO - CAMPUS II -
ALAGOINHAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CRÍTICA CULTURAL**

JONATHAS MARTINS NUNES

**A DISSOLUÇÃO DO CORPO E DA IMAGEM DE SUJEITO ADMINISTRADO
EM *CRASH*: ANÁLISES A PARTIR DA MORTE DO AFETO**

Alagoinhas – BA
2019



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO - CAMPUS II -
ALAGOINHAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CRÍTICA CULTURAL**

JONATHAS MARTINS NUNES

**A DISSOLUÇÃO DO CORPO E DA IMAGEM DE SUJEITO ADMINISTRADO
EM *CRASH*: ANÁLISES A PARTIR DA MORTE DO AFETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Crítica Cultural do Departamento de Educação – DEDC II da UNEB como requisito à obtenção do título de mestre em Crítica Cultural.

Linha de Pesquisa 1: Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida.

Orientadora: Prof. Dr. José Carlos Felix

Alagoinhas – BA
2019

FICHA CATALOGRÁFICA

N972d Nunes, Jonathas Martins.

A dissolução do corpo e da imagem de sujeito administrado em crash: análises a partir da morte do afeto./ Jonathas Martins Nunes – Alagoinhas, 2020.

78f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Mestrado em Crítica Cultural.

Orientador: Prof.º Drº José Carlos Félix.

1. Narrador contemporâneo. 2. Morte – Representações. I. Félix, José Carlos. II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. III. Título.

CDD 800

JONATHAS MARTINS NUNES

**A DISSOLUÇÃO DO CORPO E DA IMAGEM DE SUJEITO ADMINISTRADO EM
CRASH: ANÁLISES A PARTIR DA MORTE DO AFETO**

Prof. Dr. José Carlos Felix (UNEB)
Presidente da Banca

Profa. Dr. Washington Luís Lima Drummond (UNEB)
Examinador interno

Prof. Dra. Juliana Cristina Salvadori (UNEB)
Examinador externo

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade Estadual do Estado da Bahia (UNEB), bem como a todos os funcionários que possibilitaram o desenvolvimento das atividades necessárias dessa fase da minha formação acadêmica, especialmente Adnailsa e Maiara, sempre prestativas, e Gislene, com quem desenvolvi trabalhos conjuntos e uma amizade despretensiosa e alegre.

Aos professores Washington Drummond, José Felix, Ari Lima, Neuma, Jailma Pedreira, Edil Costa, que ministraram as disciplinas às quais assisti e cujas leituras e apontamentos feitos durante as aulas me possibilitaram uma reflexão mais fundamentada acerca de várias questões que reverberam esta dissertação.

À Coordenação de Amparo de Pessoal de Nível Superior e pelas bolsas concedidas ao longo da pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, professor e amigo José Carlos Félix, por tornar a pesquisa, o mestrado e até mesmo a graduação, algo possível para mim, pelo constante incentivo que me foi dado, por sua amizade para além dos muros da universidade e, acima de tudo, pelo papel que vem desempenhando para além do que é demandado pelo cargo de professor na Universidade do Estado da Bahia.

Aos meus amigos distribuídos em definições, ou mesmo tribos, por conta da casualidade de nossa vida tortuosa: o *aparelho* composto por Lise, Iane, Edsvânio e Fágner, pelo acolhimento nos períodos iniciais do curso; a *comunidade* constituída por amigos de outros carnavais, Jailda e Felipe; aos *insetos* Daniel e Wesley, com quem convivo todos os dias; e os seres de *vida intinerante*, em especial, Vaninha, Ilau, Rose e Tonho, pelas conversas descontraídas e despretensiosas, pelos momentos singulares que passamos juntos ao longo dos dois anos de mestrado.

Aos meus colegas de trabalho da UFRB e amigos Consa torres, Louise, Débora e Valdo por fazerem parte de minha formação continuada, em meio à minha prática docente e escrita da dissertação.

A Roberto, Juliana, Joel, Felix, Vavá e Adalice, meus amigos e eternos professores, família.

À Sophia e Alice, minhas filhas, por serem meu norte. E, é claro, agradeço à minha numerosa família, pelo acolhimento, comida gostosa, conversas e momentos de descontração.

Por fim, a todos que fizeram e fazem parte da minha trajetória acadêmica e de ressignificação enquanto indivíduo, filho, pai, irmão, companheiro, amigo e colega.

NUNES, Jonathas Martins. *A dissolução do corpo e da imagem de sujeito administrado em Crash: análises a partir da morte do afeto*. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Pós Crítica, Universidade do Estado da Bahia. Alagoinhas/BA, 2019.

Resumo: A presente pesquisa se ocupou de investigar como acontece a dissolução do corpo e da imagem do sujeito administrado nas narrativas ballardianas a partir da perspectiva da morte do afeto. Para tanto, tivemos por objeto o livro *The atrocity Exhibition*, bem como suas manifestações no cinema, pelo qual se move sem um centro, de forma independente. Baseamos-nos na interpretação do *crash* não enquanto um título, um texto, um objeto de determinadas narrativas, mas como o veículo argumentativo em função da cisão, seja essa do corpo do texto ou do corpo narrado. Sob tal conjectura, as distinções entre *corpo* e *corpus* também serão indistintas ao passo que adentramos as questões referentes às intensidades que são direcionadas às experiências destituídas de uma perspectiva *objetiva* nos *objetos*. Para realizar a pesquisa, partimos da hipótese de leitura que considera o corpo enquanto simulacro da linguagem, ou até mesmo sua materialização sob funções e frustrações. Para fundamentar os argumentos que permeiam o texto, tivemos como pressupostos principais as noções de *mundo administrado* de Adorno e Horkheimer (2006), bem como as inquições sobre o posicionamento do narrador contemporâneo (2003); a noção de *morte do afeto* em Ballard (2014; 1996) em consonância com comentadores de sua narrativa e estudiosos das relações de percepção de sujeito e sociedade. Por fim, não levantamos uma conclusão, mas indicamos uma possível chave de leitura desses *corpus corpo*.

Palavras-chave: Corpo. Morte do afeto. Mundo administrado. Narrador contemporâneo. Exibição de atrocidades.

Abstract: The study presents the analysis regarding the dissolution of the body and the image of the administered subject in the Ballardian narratives from the perspective of the death of affection. In order to do so, it is based on the narratives present in the *The atrocity exhibition*, as well as its manifestations in other narrative which it moves without a center, independently. The study was based on the reading of the term crash not as a title, a text, an object of certain narratives, but as the argumentative vehicle working in order to the split of the body, the text or the narrated body. Under such a conjecture, the distinctions between body and corpus will also be indistinct while we enter the issues concerning the intensities that are directed to the experiences devoid of an objective perspective in the objects. We start from the hypothesis that considers the body as a simulacrum of language, or even its materialization under functions and frustrations. We had as main assumptions the notions of the administered world by Adorno and Horkheimer (2006), as well as the inquiries about the position of the contemporary narrator in Adorno (2003); the notion of death of affection by Ballard (2014; 1996) in consonance with critics of his narrative and scholars that focus on the relations of perception between subject and society. Finally, we do not make a close conclusion, but we indicate a possible key to reading these body and corpus.

Keywords: Body. Death of affect. Administered world. Contemporary narrator. The atrocity exhibition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Robert Rauschenberg, Buffalo II (1964).....	42
Figura 2: olhar de Ballard T... em <i>Crash!</i>	52
Figura 3: o automóvel enquanto estrutura narrativa	57

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	BILDUNGSROMAN, BUILD DUNG: NOTAS SOBRE O ROMANCE.....	16
2.1	O ROMANCE.....	17
2.2	O ROMANCE E O INDIVÍDUO: <i>BILDUNGSROMAN</i>	21
2.3	O REALISMO NO ROMANCE.....	28
2.4	BUILD DUNG.....	31
2.4.1	Posição do narrador no romance contemporâneo.....	36
3	AS POSSIBILIDADES DO SACRIFÍCIO, A CERTEZA DO TRAUMA: SITUANDO A VIOLÊNCIA DE BALLARD SOBRE O CORPO DA FICÇÃO.....	41
3.1	TR, T, TR.... DO HELICÓPTERO.....	50
3.1.1	O narrador e a violência do que é narrado: <i>Crash!</i>	53
4	A DISSOLUÇÃO DO CORPO E DA IMAGEM DE SUJEITO ADMINISTRADO EM <i>CRASH</i>: O AFETO PELA MORTE.....	57
4.1	MUNDO ADMINISTRADO.....	60
4.2	MORTE DO AFETO, AFETO DE MORTE.....	64
4.2.1	Fenda, ferida: o gozo na batida!.....	70
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
	REFERÊNCIAS.....	75

1 INTRODUÇÃO

*BALLARDIAN: (adj.) (1). of James Graham Ballard (J. G. Ballard; born 1930), the British novelist, or his works. (2) resembling or suggestive of the conditions described in Ballard's novels & stories, esp. dystopian modernity, bleak man-made landscapes & the psychological effects of technological, social or environmental developments.*¹

A entrada do termo associado aos escritos de James G. Ballard no dicionário *Collins English* nos oferece um ponto de partida útil para introdução dos elementos constituintes de interpretação da narrativa. No entanto, a enunciação contraposta ao que consideramos enquanto objeto verifica um contrassenso determinante, se levarmos em consideração a incontornável indisposição entre nosso *modus operandi* de pesquisa científica² e os objetos estudados, os quais refutam a integridade de definições *límpidas*, em uma espécie de fascínio pela ambivalência, decomposição, mutilação e transformação da experimentação sem termos.

Nesse sentido, o primeiro significado de *Ballardian* supracitado evoca a figura do escritor, cuja produção diversificada cortejou elogios literários e controvérsias culturais³ quase em igual medida. Em seguida, é precisamente a capacidade de antecipar e dar conta das inúmeras realidades que se encontra a segunda definição. À vista disso, *ballardian* também funciona como uma espécie de gatilho para evocar uma série de imagens e paisagens distintas que capturam a condição atual, por vezes atemporal, em toda a sua violência e ambiguidade: políticos e figuras da mídia, acidentes aéreos e automobilísticos, pilhas de carros batidos, celebridades assassinadas, a iconografia administrada do corpo, tecnologias de vigilância, condomínios fechados, a extensa selva de concreto e aço das rodovias e shopping centers; cidades abandonadas, linhas de armas e testes nucleares, bem como o oximoro dos parques

¹Definição do termo *Ballardian* retirado do dicionário collins <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/ballardian>>.

² Por um lado, ao tentarmos delinear, ou tornar ciente, aspectos que apontem um estilo singular em um determinado texto, sejam estes aspectos com relação a forma da narrativa ou mesmo seu conteúdo analítico, desvela-se uma instância que em geral é nada mais que a descoberta de uma nova convenção. Em outras palavras, me refiro as tentativas de significância à um elemento de natureza preponderantemente dúbia e negativa. Tal instância, por conseguinte, assinala o limítrofe da condição técnica e positivista de estruturação da análise de objetos e redação ainda defendidos nos manuais de produção do texto acadêmico, os quais trabalham insuficientemente a condição fulcral do desenvolvimento heurístico na análise literária: a hipótese de pesquisa. Deste modo, caindo nos lugares comuns de definições arrolados à uma teoria de base totalizante e altamente refutáveis, da qual não nos ausentamos. Para melhor compreensão da contraposição referenciada sobre os elementos esquemáticos da redação científica cf. João Bosco Medeiros *Redação científica* (2006).

³ Enquanto a publicação de *Crash* (1973) repercutia por meio de indignação moral e acusações de perversidade intencional por parte dos seus leitores, a publicação de *Empire of the sun* (1984) alcançou notoriedade e aclamação da crítica, ganhando o *Guardian Fiction* e os prêmios *James Tait Black Memorial* (cf. BAXTER, 2008).

empresariais com paisagismo. Esses são apenas alguns dos objetos e arquiteturas que compõem o mundo de um romance ou conto de J. G. Ballard. O que é importante ter em mente, entretanto, é que a ressonância ballardiana dos elementos citados reside menos em sua reconhecibilidade direta e mais no modo como esses aspectos familiares da cultura contemporânea se tornam estranhos e perturbadores. Por essa razão, se considerarmos o adjetivo como provisor de algum tipo de espelho do mundo hodierno, então esse é um espelho que distorce em sua refração.

Nomes como Jeannette Baxter, Toby Litt e Hari Kunzru, principais comentadores dos textos ballardianos, relêem o termo como envoltórios complexos e controversos com a história, a memória e o trauma. O reconhecimento de *ballardian* como um experimento prolongado na representação de tensões e ambiguidades inerentes à história, cultura e linguagens, tornam a própria existência da definição do dicionário *Collins*, distintamente estranha, até redundante. A correlação de análises do próprio tempo, seja este histórico e/ou tempo narrativo, por meio do texto de Ballard, conseqüentemente revela a inadequação e imprecisão de aceção por um quadro rígido de ruína distópica. Ademais, projetos literários *ballardianos* podem ser vistos como um desafio implacável aos próprios sistemas de ordem, classificação e conhecimento, dos quais textos como dicionários – e até mesmo o texto acadêmico – colocam em prática.

Ensejos críticos para capturar, apropriar-se, ou mesmo explicar James Ballard e seu trabalho são repletos de paradoxos, ambiguidades e incerteza (*cf.* NUNES, 2015). No entanto, esses dispositivos, ou mesmo constelações interpretativas, são, em parte, um traço especulativo de identificação de J. G. Ballard enquanto *narrador contemporâneo* decorrente do *subjetivismo* (*cf.* ADORNO, 2003), o qual não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la. Essas modificações não estão somente intricadamente ligadas à forma, ou distanciamento e exaustão do limítrofe do romance tradicional, mas também ao ensejo interpretativo múltiplo anunciado no subjacente do comum: bens de consumo, o corpo e a linguagem.

É notório, por meio das afirmações anteriores, que estamos lidando com instâncias instáveis e passíveis de equívocos; o que, como resultado, nos coloca diante de uma primeira formulação analítica, ou mesmo problemática, de se pensar o narrado contemporâneo, o qual se encontra na situação de não poder mais narrar, embora a forma do romance exija narração, ao passo que a noção de *contemporâneo*⁴ demonstra-se, enquanto categoria culturalmente

⁴ No entanto, partimos dos pressupostos abordados por Agamben sobre o contemporâneo enquanto intempestivo, desde que a contemporaneidade, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; sob determinada relação com o tempo que a este adere por meio de uma dissociação e um

mutável, que evita fácil categorização, de modo a iludir o propósito de definição supracitada, isto é, *narrador contemporâneo decorrente do subjetivismo*.

É ao menos irônico que a problemática sob a tentativa de definição, ou mesmo terminologia do que se entende por *ballardian*, imponha-se como um preliminar introdutório, uma vez que, ao longo dos capítulos seguintes da dissertação, estaremos delineando características de determinados textos, definindo-os. Para tanto, estaremos pactuados com as noções de “mundo administrado” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006) e “morte de afeto” (BALLARD, 2014). Consequentemente, o impasse da própria tentativa de delimitação supracitada prescreve a lógica interpretativa sobre as terminações, as quais podem ser consideradas plausíveis enquanto aparato analítico da contemporaneidade, assinalados sob as narrativas do texto, mas sua objetividade é discutível se considerarmos que tais narrativas não são apenas moldadas por definições analíticas – sejam estas *ballardian*, *morte do afeto* ou *mundo administrado* –, mas acabam, em um estranho tipo de dialética, por moldá-los também. Ainda assim, a diegese do texto, articulado ao externo terminológico, nos possibilita pensar em algo para além dessas possíveis nomenclaturas, ou mesmo para atravessar o contexto do primeiro plano narrativo ballardiano e expressar o que lhe é subjacente, a “negatividade do positivo” (cf. ADORNO, 2003).

A escolha por estes dois corpos teóricos que ressaltam a dialética marxista e a própria teoria do texto é justificável por duas observações básicas. Consideramos a primeira noção basilar das análises enquanto sustentáculo analítico e temático do cenário da narrativa e forma(s) em colapso – sejam estas forma(s) a do próprio personagem e seu *corpo*, ou o *corpus* do texto –, isto é, sob a conjectura de se pensar o *mundo administrado* enquanto fundamento de crítica do objeto e, não obstante, elemento de coerência da própria narrativa, a qual identificamos a priori como incoerente quando contraposta aos moldes narrativos do romance. Sobre o uso do segundo conceito, consideramos a *morte do afeto* enquanto *leitmotif* do *corpus* e do *corpo* analisados, os quais se confundem, entrelaçam e possibilitam a possível hipótese de se pensar que a *morte do afeto* é, em princípio, a incapacidade que temos em expressar/narrar algo, sentimento de indiferença que possa subverter sua própria prognose: *afeto de morte*.

O *corpus* se encontra através do livro *The atrocity exhibition* (1970) em que as narrativas, “romances condensados” (BALLARD, 2014), se movem sem um centro, de forma independente, destituída de um narrador autoconsciente; suas personagens se encontram em processo de esvaziamento de perspectivas e de personalidade, em crise de identidade social e

sexual, mas sempre à deriva e a procura de sentidos, pequenas e perversas realizações do desejo. Além disso, os romances condensados estão atrelados às representações contemporâneas de produtos de massa, bem como à morte e mutilação, o sujeito mediatizado e a intratabilidade da experiência por meio da narrativa. Decerto, há muitos códigos em funcionamento no *The atrocity exhibition*, e o menos delicado, no geral, são as palavras, a matéria comunicada e a sua forma, que aparecem ainda mais traiçoeiras que as relações humanas descritas em suas páginas.

O *corpo* a ser analisado se encontra no entrelugar, ao mesmo tempo em que está diante das prescrições do agora, esse se encontra aberto em meio a desintegração da identidade da experiência, do “declínio do afeto” (Cf. JAMESON, 1991) e da ruptura da vida articulada e em si mesma contínua. Esse não se faz apenas pela relação e exprime-se em relação a outros corpos e determinados padrões comportamentais, mas também sob a relação/tensão com as mercadorias fetiches da sociedade hodierna, convertidos em possíveis configurações amorfas e heterogeneizadas.

Perante o mundo administrado e as mercadorias de massa que estendem suas características, a expressão de um corpo não se destaca apenas por meio de sua parcialidade individual, seja essa homogênea ou amorfa, mas por toda a conjugação das partes em uma unidade complexa. O obstáculo ao se delinear o *corpo* por meio do *corpus* existe, por um lado, devido seu caráter furtivo com relação à linguagem, isto é, tudo o que ele implica no desenrolar da sua história.⁵

Diante disso, consideramos que em determinada construção narrativa, bem como por meio dos suas potências e possibilidades esquivar-se a linguagem, a língua e narrativa dentro da perspectiva hipotética de *morte do afeto* sucintamente descrita acima. Por outro lado, devido ao caráter do próprio romance narrativo, o qual se apresenta em ruínas e também relutante ao discurso, diversos estímulos exacerbados das mídias e mercadorias subjetivadas, passamos de um *status* da falta de capacidade de expressar os pensamentos e sentimentos para uma instrumentalização icônica da capacidade expressiva que resulta no esfacelamento do afeto, efeito. Nesse sentido, o corpo passa a ser o simulacro da *linguagem*, ou até mesmo sua materialização sob funções e frustrações, ou seja, se as palavras e estruturas são permutáveis, e o corpo? Como passa por este processo?

Perante os questionamentos formulados, temos como objetivo pensar as principais

⁵ Segundo Gil (1981, p.13) qualquer discurso sobre o corpo parece ter que enfrentar uma resistência, pois cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular.

questões sobre o tema central dessa dissertação, *a dissolução do corpo e da imagem de sujeito administrado em Crash* a partir do construto narrativo literário do romance, em particular, o seu desenvolvimento no texto *the atrocity exhibition*, pois a característica do objeto elencado não subverte apenas a escrita em sua forma fragmentária, mas procura esvaziar a *linguagem*, e em sentido mais amplo, o corpo, de qualquer função ordenadora. Desse modo, nos possibilitando pensar as tensões identificadas enquanto edificação de algo entre a morte do afeto e sua afeição pela morte.

Nos capítulos seguintes, para que se compreenda, portanto, o entrelaçamento entre a ascensão e ruína do romance, far-se-á um breve estudo desse gênero literário que veio a tornar-se a forma mais consagrada de expressão humana no século XIX. Qualquer tentativa de apreensão daquilo que já se convencionou chamar de “morte do romance” requer, em primeiro lugar, a referência aos elementos do romance que se julgam desgastados. Em seguida, adentraremos às temáticas referentes ao esfacelamento das possibilidades de representação e diluição da capacidade da linguagem de racionalizar as sensibilidades do sujeito. No segundo capítulo, daremos maior enfoque à narrativa e análise formal do *The Atrocity Exhibition*, contrapõe e dialogando comentadores e teorias que discutem sobre o romance, bem como os bens de consumo e o *status* do sujeito na contemporaneidade. No terceiro, ampliaremos as discussões referentes à morte do afeto e dissolução do corpo administrado, este já não mais orgânico e sua correlação com o natural, mas sim com a natureza violenta e perversa da morte do afeto.

2 BILDUNGSROMAN, BUILD|DUNG: NOTAS SOBRE O ROMANCE

Não é exagero afirmar que a produção literária contemporânea sob os moldes narrativos do romance ditados por Stendhal, Dickens, Dostoiévski, Balzac, Flaubert e Tostoi conscientiza-se cada vez mais dos impasses e tensões em que se encontra inserida. Se certas intervenções autorais determinantes de características concretizadas do texto narrativo marcaram as origens do romance como forma literária, elas também podem ser o sinal de sua exaustão. O recorrente revés sob o uso das palavras, a matéria comunicada e a sua forma, enquanto correlativo ôntico na narrativa, verificam o descompasso, destituído de uma sequência lógica de fatos acessíveis, um *build|dung*⁶ exaustivo do romance, perante a imprecisão da própria construção de sentidos da realidade. Esse traço característico que assola o romance contemporâneo é analisado por duas grandes perspectivas amplamente difundidas e, sobretudo, não necessariamente contrapostas na tradição de pensamento crítico sobre a ascensão do romance: a perspectiva histórica e a formalista.

No período de formação do romance, em meados do século XVIII, e também com o triunfo do realismo no século XIX, houve a predominância de narradores cartesianos e oniscientes que tinham controle da realidade e mundo narrado. No entanto, esse mundo articulado e narrado de forma a dar a impressão de uma realidade compreensível e clara perde sua força no século seguinte, especialmente após duas grandes guerras. O que se verifica, nesse decurso, após tantos anos do período de sua ascensão, é a faculdade de absorção do romance diante das mudanças dessa passagem do tempo, isto é, a sociedade, ou mesmo o homem, os quais já não eram mais os mesmos – decorrentes de uma “nova experiência” (cf. ROSENFELD, 2009, p. 86). Se verificamos um novo estado da humanidade decorrente de um mundo incoerente e em transformação, por que, então, repetir essa estrutura tradicional do romance quando confrontados com as incoerências de sua narrativa realística?

Na introdução de seu livro *Crash*⁷ o escritor J. Ballard destaca a questão da invenção literária e a progressão de sua forma, a qual, segundo a acepção do autor, precisa ser detalhadamente reexaminada:

⁶ *Bildungsroman* é o termo em alemão utilizado para reconhecer os “novel of formation”, ditos romance de formação. No entanto, a palavra *build|dung*, também utilizada no título da sessão, e radical do “romance de formação”, sugere criação e ao mesmo tempo perca, criar e destruir em uma só palavra – o que possa chegar mais próximo de nossas reflexões sobre o romance e seu modelo *Bildungsroman*.

⁷ Publicado em 1973, uma ampliação da narrativa contida nos romances condensados do *The atrocity Exhibition* (1971), no qual James G. Ballard empregou toda técnica e inquietações com relação as (in)possibilidades da prosa

Qual é a principal tarefa do escritor? Pode ele, por mais tempo, fazer uso das técnicas e perspectivas do romance tradicional do século 19º, com sua narrativa linear, sua cronologia medida, seus personagens consulares habitando grandiosamente seus domínios com tempo e espaço amplos? (BALLARD, 1995, p. 08, trad. nossa)⁸

A transformação no trabalho de Ballard é marcada pela sofisticação da forma e o livro *The atrocity Exhibition*, publicado em 1970, é, talvez, sua peça de prosa mais inovadora – a qual iremos analisar em outro momento deste trabalho. No entanto, mesmo alcançando a cisão da forma em escritas precedentes, o seu romance *Crash*, apesar de suas observações introdutórias, se apresenta um tanto sutil às representações de espaço, tempo narrativo e construção de personagem destituídas das técnicas e perspectivas da prosa do romance tradicional. A narrativa perpassa os episódios vividos por James, Vaughan e demais personagens em meio aos transtornos parafélicos da tensão do sujeito e seu corpo em interação com os bens de consumo.

Sim e não, ou, talvez, depende. Apesar de tendenciosa, essa seria uma tentativa de resposta mais próxima do desconforto sob o questionamento com relação ao uso das técnicas e perspectivas do romance tradicional do século dezenove. Ao seu modo, *Crash* questiona a forma romanesca por meio da própria prosa instaurada, romance, ou melhor, é ultrajante por ser limpo, sem fissuras na forma, ao passo que causa desconforto ao leitor pelo teor de seu conteúdo anunciado no subjacente do comum: bens de consumo, as fissuras do corpo e da linguagem – os quais são aprioristicamente controlados, administrados.

Nas linhas a seguir, faremos um panorama sobre a forma que instaurou a composição em prosa e que por mais que se torne uma problemática frequente na perspectiva do ineditismo e ruptura de sua configuração, ainda inscreve o formato de produção literária contemporânea.

2.1 O ROMANCE

Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin.

Saint-Réal

Não pode mesmo ser fácil precisar a origem, estabelecer uma data fundadora para uma espécie de objeto de taxonomia tão fluida quanto o romance. Porque não se sabe ao certo o *que* ele é e todas as normas que o regem internamente, resulta impossível determinar que uma ou

⁸ What is the main task of the writer? Can he, any longer, make use of the techniques and perspectives of the traditional 19º century novel, with its linear narrative, its measured chronology, its consular characters grandly inhabiting their domains with ample time and space?

outra obra antiga tivesse, antes a qualquer outra, reunido tais características. Os teóricos em geral assentem, porém, que o romance foi o sucessor da epopeia enquanto forma literária narrativa, e cá está um bom início de discussão.

A preocupação com uma linearidade histórica, com a narração de casos, a presença da trama que conecta em maior ou menor grau os personagens e a presença do herói que enfrenta desafios, que precisa encontrar seu lugar de direito dentro da comunidade, que está envolvido em uma busca, numa odisséia – seja ela real, concreta, ou psíquica, imaginária – são, talvez, algumas das estruturas possíveis de se distinguir, herdadas pelo romance de seu ancestral homérico. Segundo Hegel, o romance seria a “epopeia burguesa moderna” (HEGEL, s.d., p. 190). Lukács confirma essa diferenciação meramente histórica ao propor que

[o] romance é a epopeia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade (LUKÁCS, s.d., p. 55).

Em sua análise, o filósofo compara o verso épico com o trágico, reservando ao primeiro uma caracterização privilegiada, dado que, “pela distanciação que opera, o verso épico deve elevar a vida”; suas “distâncias significam beatitude, vivacidade e ligeireza, enfraquecimento dos laços indignos que prendem os homens às coisas” (p. 56). O verso trágico, porém, seria demasiado grave em razão de sua busca incessante pela essência do ser humano. A tragédia tem que afastar-se de todas as comparações com a vida mundana para destacar-se enquanto tal, e seu herói é isolado da humanidade para que possa melhor representá-la (p. 67); a epopeia e o romance alimentam-se, contudo, do “real” – embora esta tal “realidade” esteja, no épico, costurada à mitologia –, e o destino do herói homérico, pelo contrário, só faz atrelá-lo ainda mais à sua comunidade.

O romance não deixa “de aspirar à totalidade”, mas o que se entende por “totalidade”, em Homero, envolve todos os aspectos da obra, não somente essa ou aquela convenção literária, para fins estéticos, como é o caso dos romances. Como nos foi assegurado pelo célebre estudo de Auerbach (2011, p. 10):

[n]este mundo ‘real’, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto. É possível analisar Homero, [...] mas não é possível interpretá-lo.

Lukács (p. 59) postula algo semelhante: “A epopeia afeiçoa uma totalidade de vida acabada por ela mesma”. E prossegue: “o romance procura descobrir e edificar a totalidade secreta da vida”. Ambas as formas literárias curvam-se a uma demanda estética por totalidade, mas o princípio unificador da epopeia é mítico, o que lhe garante a aparência imanente a que se refere Lukács; mesclam-se fatos históricos – a saber, a guerra de Troia, sobre a qual os historiadores em geral entraram em consenso –, mas são os deuses, seus caprichos momentâneos e seus corpos jovens imunes aos castigos e às metamorfoses do tempo que realmente definem o ritmo narrativo – que é, portanto, marcado por aquele elemento de estagnação psicológica, o eterno “presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo” (AUERBACH, p. 5). Auerbach contrapõe esse estilo ao bíblico, que apresenta uma lógica “subjetivo-perspectivista” que reforça seus laços narrativos com os fatos de modo a satisfazer “uma exigência absoluta de verdade histórica” (p. 11) determinada pela doutrina religiosa.

Segundo Alcmeno Bastos, o movimento da literatura em direção à história e seu consequente afastamento da mitologia foram os primeiros passos da epopeia em direção ao romance. O processo se deu conforme crescia a “familiaridade dos contemporâneos com a substância histórica da matéria narrada” (BASTOS, 2007, p. 49). Tal tendência evidencia uma das relações mais conflituosas do romance enquanto gênero literário: com a fugidia e evasiva realidade. Falaremos mais a respeito posteriormente.

A relação entre romance e história foi apenas uma das tantas forjadas pelo primeiro ao longo dos séculos. Sucede que essa forma literária sempre se viu carente de um princípio unificador universal, de modo que muitos foram os pretendentes que se habilitaram a norteá-la (filosofia, psicologia, estética, entre muitos outros). Essa qualidade errante da prosa romanesca remonta, talvez, à sua queda do Olimpo, pois, enquanto a narrativa era épica, o poeta era iluminado pelas Musas, oráculo e transmissor das verdades divinas, e seu material aludia a deuses, semideuses, reis e heróis fabulosos. O romance, entretanto, abre-se para o mundo, tenta abarcar várias classes sociais em conflito, contamina-se pelas variações linguísticas de cada grupo, sujeita-se à toda sorte de estruturas e princípios – tudo com o único objetivo de perseguir, de assimilar e negociar com a tal “realidade”.

Para Bakhtin, as origens não estão na epopeia, pois se pode falar de uma “pré-história da palavra romanesca” que “se formou e amadureceu nos gêneros do discurso familiar ainda pouco estudados, da linguagem popular falada, e do mesmo modo em alguns gêneros literários e folclóricos inferiores” (BAKHTIN, 1993, p. 427). Ele seria, portanto, “um gênero composto, por isso mesmo não enquadrável na tipologia dos gêneros literários, tal como estabelecida desde Aristóteles” (BASTOS, 2007, p. 60). Ainda segundo Bakhtin, o romance se expandiria até

abarcam formas não literárias, como as ideologias – mais as outras formas artísticas e todas as outras mídias que viriam. Trata-se, assim, de um gênero aberto (ao contrário da epopeia, vítima de suas ostentosas demandas tanto formais quanto substanciais), inacabado, livre, “uma forma amoldável, mais forma que fôrma” (BASTOS, 2007, p. 58).

Sobre a liberdade da forma romanesca pronunciaram-se muitos escritores de variadas correntes e estilos. Para o grande romancista norte-americano Henry James,

a boa saúde de uma arte que se dispõe a reproduzir tão imediatamente a vida deve exigir que ela seja perfeitamente livre. Ela vive de exercício, e o próprio sentido do exercício é a liberdade. [...]

O proveito, o prazer do romancista, assim como o seu tormento e a sua responsabilidade, é não haver limites para o que ele quiser tentar como executante – nenhum limite para seus possíveis experimentos, descobertas, conquistas (ADAMS, 1971, n.p.)⁹.

E. M. Forster, porém, que critica James pela “drástica restrição” (FORSTER, 1998, p. 145) de seu padrão narrativo, condenando-o por sacrificar a diversidade e a riqueza humanas disponíveis ao uso do romancista aos imperativos da unicidade e da simetria absolutas. É no mínimo curioso que ambos, embora defendendo teorias bastante distintas, destaquem com tanto entusiasmo a liberdade criativa do autor. “Expansão,” afirma Forster (1998, p.152),

esta é a ideia a que o romancista deve apegar-se. Não ao acabamento: não arrematar, mas abrir. Quando a sinfonia termina, sentimos que as notas e melodias que as compõem foram libertas, encontraram, no ritmo do todo, sua liberdade individual.

Para James, a liberdade estaria na escolha das formas. Forster, ao usar como exemplo a emblemática narrativa proustiana – a que atribui apenas o que chama “ritmo”, mas não um padrão estético rígido –, condena ainda a fixidez de algumas formas, exortando o autor a buscar outros princípios de unicidade que não restrinjam o romance, que o libertem da antiga concepção organicista segundo a qual ele é “uma coisa viva, unitária e contínua [...] à proporção que viva se descobrirá [...] que em cada parte existe algo de cada uma das demais partes” (ADAMS, 1971, n.p.). Incomoda Forster o modo como o *motif* do romance jamesiano retumba a cada página, a cada evento, a cada momento, repetidamente, obsessivamente. Há que se ter em conta, porém, que são os autores provenientes de épocas distintas, e que Forster foi criado numa atmosfera modernista, enquanto James laborara arduamente entre os labirintos de uma

⁹ Tradução de um fragmento independente do livro de Hazard Adams, feita pelo Prof. Roberto Acízelo de Souza.

repressiva moral vitoriana.

O conceito de liberdade que empregam com tanta naturalidade, contudo, provém de uma mesma origem, das mesmas revoluções burguesas (cf. EAGLETON, 2006). O romance e todas essas figuras literárias consagradas pela literatura vitoriana são frutos dessas transformações históricas e ideológicas, frutos da ascensão socioeconômica e posteriormente política da burguesia industrial europeia e da formação e consolidação de seus valores na cultura ocidental.

2.2 O ROMANCE E O INDIVÍDUO: *BILDUNGSROMAN*

Antes da Era Moderna que daria início aos processos históricos acima referidos, porém, outro passo – depois da “historicização” da antiga epopeia – rumo ao surgimento do romance foi o estabelecimento de uma espécie particular de concepção amorosa, que inaugurava uma noção de indivíduo que seriam caros ao novo gênero literário. O “amor romântico”, caricato na figura do jovem Werther, “tem raízes profundas na tradição cristã, o que o torna a base adequada dos padrões ideais de comportamento sexual em nossa sociedade” (WATT, 2010, p. 146). E como uma espécie de catequese dos valores burgueses, ao estar movido por uma paixão sofrida, na qual as barreiras da moral são derrubadas, a personagem Werther é levada a total aniquilação.

Apropriando-se da teoria de Vilfredo Pareto, segundo o qual “a religião mais universal do Ocidente [...] é a religião do sexo”, Ian Watt (p. 146) afirma que “o romance fornece-lhe sua doutrina e seus rituais, tal qual as narrativas medievais com relação ao amor cortês”. Watt lembra-nos, porém, que esse amor provençal, imoral, pois adúltero por natureza, era a impossibilidade de alcançar a nobre dama casada, tão distante do poeta quanto a Virgem, teria de curvar-se aos imperativos religiosos e socioeconômicos, teria de integrar-se à lógica do casamento burguês – ainda que para confrontá-la, como no caso do amor romântico – para tornar-se “amor conjugal” e fornecer o material típico da prosa romanesca. Com uma boa dose de puritanismo ao longo dos séculos pós-reforma, essa mudança seria operada – ao menos dentro da literatura britânica, pois Watt (p. 147) pondera que, na francesa, o amor adúltero, que encontra sua forma mais consagrada em *Madame Bovary*, continuaria exercendo um papel de destaque.

Não somente dos frutos das canções de gesta versificadas, mas também das novelas de cavalaria em prosa nasceria o romance moderno. Bastos (p. 51) aponta-nos para a “base predominantemente cristã” dessas narrativas, como os contos arturianos, que ingressariam tão

influentemente na literatura oitocentista graças às apropriações românticas que lhes concederiam *status* de mito. Histórias sofridas de amor como a de Tristão e Isolda e de D. Pedro por sua Inês entrariam na tradição ocidental como mitos constitutivos da concepção moderna de amor. Tal concepção nasceu, originou e foi originada simultaneamente por outra, talvez ainda mais importante, aquela do “indivíduo” moderno, pois, para viver esses amores impossíveis, os heróis eram forçados a transcender as estruturas rígidas de suas comunidades, romper lealdades medievais e o severo código de cavalaria para entrarem em contato com seu “eu” independente – forjado a duras penas a partir de tal experiência –, com uma realidade subjetiva definida pelo amor que se mostrava muito mais intensa do que aquela objetiva, fria e alienante (a sociedade), que o cercava. Timidamente ainda, o “indivíduo” moderno dá aqui suas caras.

O Renascimento, o advento do capitalismo industrial e as reformas protestantes constroem estruturas fundamentais para o surgimento do romance. Uma Europa teocêntrica, coletivista e supersticiosa, vítima do maravilhoso e do fantástico inerentes à devoção religiosa absoluta à Igreja Católica – monopólio do conhecimento e das verdades sagradas do texto bíblico graças à maioria absoluta de iletrados durante esta era outrora dada por trevas pelos historiadores – é paulatinamente desconstruída pelas navegações e pelas desmistificações das descobertas (o mundo era esférico, não plano; não havia um mar de escuridão sem Deus para além do que os olhos não podiam ver; era a Terra que girava em torno do sol, não o contrário). Essa Europa é reconfigurada na Era Moderna, torna-se progressivamente mais individualista e racional, cada vez mais sujeita às (e desejosa de) verdades científicas, da compreensão do mundo sensível, mais aristotélica e menos platônica, como o neoplatonismo cristão a havia mantido. Surgem, a partir dessas transformações, e se aprofundam ao longo dos séculos, o individualismo moderno e um impulso realista na literatura (melhor exemplificado pelo famoso Dom Quixote e sua tragicômica lição sobre o caráter medíocre da realidade objetiva, que só ganha cores fabulosas graças à imaginação, e, portanto, à ficção), nascido do racionalismo.

Quaisquer embriões de individualismo¹⁰, surgidos da “morte” do Deus absoluto medieval, da livre interpretação da Bíblia – que encorajou o nascente conceito de “indivíduo” – e do racionalismo empírico e, portanto, pseudocientífico de Descartes, só se veriam conformados e consolidados numa experiência coletiva socialmente legitimada graças à formação e dominação ideológica de uma poderosa moral burguesa.

Segundo Walter Siti (2009, p. 193), “[o] romance é uma arte das sociedades em que a

¹⁰ Termo recente, cunhado, segundo Watt (2010, p. 63), em meados do século XIX.

fé está se esfacelando. [...] é moldado no texto sagrado, mas é-lhe um substituto e uma paródia.” Mais adiante, ele ilustra veementemente seu argumento:

[e]nquanto a poesia pode ser uma emanção alucionatória do Verbo divino, o romance é uma alternativa à ação de Deus, quando Deus deixou de agir – uma alternativa imprecisa e impotente: o Diabo expulso que se masturba longe dos céus é um romancista.

Por mais que um romancista vitoriano, ou mesmo iluminista, se pudesse ofender com tal definição, é certo que a energia propulsora que deu origem ao romance moderno e que estabeleceu os princípios básicos sobre os quais ele floresceria era subversiva como o Diabo e profundamente individualista, como o ato da masturbação. Tanto que a própria burguesia encontraria sérios problemas com o que descobriria ser a “vocalização do romance”, que “não é a de tranquilizar; é, de preferência, a de verter o impossível no real, ou de descobrir no real o absoluto, sem nunca encontrar paz” (SITI, p. 184).

Apesar da atualmente comprovada flexibilidade da mira do paladino das letras – praticamente todo romancista do século XIX, hoje entendido por artista, criticou em alguma medida a moral burguesa e suas reverberações –, é certo que, para ambos (a burguesia e o romance) se firmarem no Ocidente, aliaram-se, a princípio, em torno de uma mesma feroz resistência política – que os definiu e distinguiu dos demais de sua espécie. Foi ao longo do século XVIII – um século de transição, portanto, sob todos os aspectos – que a burguesia se promoveu enquanto classe, graças ao progresso econômico possibilitado pela industrialização, mas também enquanto ideologia, penetrando todos os setores da vida pública e privada, e construindo sua autoimagem a partir de seus sucessos. O romance não somente foi delineado por essa evolução, como foi um instrumento crucial na formação dessa nova moral: a solidificação da prosa romanesca espelha e é espelhada pela solidificação da burguesia enquanto classe – por mais heterogênea que essa seja –, com consciência de classe (*cf.* EAGLETON, 2006).

Segundo lemos na análise do público leitor de romances do século XVIII, em Watt, vários fatores relativos ao surgimento de uma classe média contribuíram para o nascimento e a difusão do romance. Apesar de até meados do século, a maioria esmagadora da população inglesa compreender analfabetos ou semianalfabetos, quem de fato lia romances nessa reduzida minoria era a classe média (comerciantes, administradores, professores, advogados, médicos, todas as profissões que demandavam o conhecimento das letras). Consumidos à exaustão pelo trabalho nas fábricas, operários não tinham tempo para qualquer leitura que não, quando muito,

a jornalística. Até as velas, que possibilitavam a leitura à noite – período que sobrava para a maioria – eram custosas demais. Por outro lado, a classe abastada – composta majoritariamente pela aristocracia – ou lia os clássicos – que melhor representavam seu status social e que conferiam respeitabilidade pelo tempo ocioso e o nível de instrução que exigiam para os que a eles se dedicavam – ou nada liam, concentrados que viviam em seus esportes, seus jogos, seus bailes e suas terras. Os clássicos estavam para além das pretensões da classe média, pois geralmente eram caros, encadernados com luxo para as bibliotecas dos nobres; sobrava-lhes comprar os romances, que, vendidos em volumes separados ou publicados nos folhetins, eram mais acessíveis – a exemplo dos *penny dreadful*.

Outra mudança importante pontuada por Watt é que, aos poucos, o mercado literário profissionalizou-se, ou seja, percebeu-se “a nova predominância no cenário literário de gente dedicada à produção e à venda dos produtos da imprensa” (WATT, p. 55). Devido à crise da aristocracia, seu mecenato das artes minguou e foi logo substituído por jornalistas e livreiros pouco instruídos nas letras, mas atentos às demandas do mercado e ávidos pelo lucro desse novo filão do capitalismo. Os romances, que se popularizam a princípio pelo seu caráter lúdico, não demoram a angariar fortunas e status social aos seus livreiros e editores. Para passar pelo crivo desses intermediários, portanto, os romances passam a ter de mostrarem-se lucrativos, e, para tanto, agradar aos seus leitores – a classe média.

Favorecidos pelo progresso econômico pioneiro da industrialização, pelas liberdades (individual, religiosa e política) conquistadas sem grandes revoluções em séculos anteriores, pelo puritanismo e pela valorização interna de elementos culturais caros à prosa romanesca, como a ironia e o “bom senso” – o primeiro passo para o racionalismo e, por conseguinte, para o realismo –, os ingleses parecem – ao que tudo indica e com que os teóricos em geral concordam – ter sido os pioneiros também na escrita do romance moderno.

As narrativas seminais de Daniel Defoe, Henry Fielding e Samuel Richardson foram estruturadas a partir do público leitor de classe média, tanto como retratos das aspirações e conquistas da classe quanto como manuais instrutivos que sugeriam inconscientemente – já que eles também faziam parte desse grupo, e partilhavam, portanto, de suas ambições – caminhos alternativos de sucesso para esses novos ricos que não podiam contar com prerrogativas de berço, sangue, privilégios feudais ou autoridade divina para se fixarem e progredirem.

Das demandas dessa nova configuração social é que nasce o herói empreendedor, independente do meio, amante da liberdade, insuflado pela energia jovial daquele que busca seu lugar ao sol – o *self-made man* consagrado pelo “sonho americano”, que resumiria míticamente todo esse impulso historicamente determinado do burguês setecentista ainda

desprovido de poder político. O indivíduo em formação determina a forma e o conteúdo do romance, e o romance de formação, por sua vez, determina a forma e o conteúdo do indivíduo – a saber, suas ações, sua postura e suas ideias e sentimentos.

Embora Ian Watt, bem como outros teóricos do romance, favoreça *Robinson Crusoe* (1719) como exemplo padrão da construção narrativa do individualismo, *Moll Flanders* (1721) pode fornecer um panorama mais rico e interessante, uma vez que dispõe, em seu conteúdo, de todo o caráter transicional do romance, do indivíduo e da sociedade. Trata-se de um enredo narrado em primeira pessoa – e a autoficção seria um artifício caro aos romancistas e seu público, empregado à exaustão no século XVIII, pelo destaque do olhar subjetivo que oferecia. Conta as peripécias de uma mulher sem posses que ascende e cai sucessivamente na vida, conhecendo tipos de todos os níveis sociais e se envolvendo em toda sorte de contravenção e escândalo (uma carreira de furtos, casamentos e casos amorosos, incesto, abandono de filhos etc.). O romance, contudo, não parece condená-la – embora também não endosse suas escolhas.

O mais relevante aqui, porém, é o modo como o indivíduo é idealizado por Defoe, e o modo como a empreendedora sagaz que é Moll contrasta com as estruturas sociais arcaicas – a saber, a autoridade absoluta da aristocracia, representada, em geral, pela *gentry* – que ela mesma defende e a qual aspira integrar. Moll é uma *self-made woman* – se é que se pode chamar assim alguém que se fez pelos frutos do roubo e da farsa – que almeja mais do que tudo ser reconhecida como uma *gentlewoman* – ou seja, uma mulher nobre. Defoe não parece, em momento algum contradizê-la, embora seja óbvio, pela estrutura da sociedade estamental, que nobreza não seja algo que se possa adquirir, comprar, negociar; não é uma propriedade como tudo o mais sobre o que a burguesia tem ingerência, mas uma condição absoluta determinada por um passado quase mítico. De todo modo, os caminhos tortuosos de Moll, aliados às suas aspirações paradoxais, denotam o caráter fluido das relações sociais de seu tempo, e ao mesmo tempo procuram informar uma nova mentalidade e um novo – ainda que confuso – modo de enxergar o mundo e suas prioridades. Por meio de personagens como ela, o romance desvenda caminhos e possibilidades ao longo do século XVIII, e o leitor que o lê se identifica com isso, transformando e ao mesmo tempo reafirmando a realidade.

A tese de Nancy Armstrong é a de que as relações entre o romance e o individualismo, entre o romance e a moral burguesa, são paradoxais por princípio. Primeiramente, essa moral em formação estimularia, como vimos, a “resistência política”, conferindo-lhe “autoridade moral” – ou seja, a sociedade burguesa enxerga com bons olhos os personagens rebeldes e os romances definem-se por tais preferências. Usando como confirmação de seu argumento, Armstrong transcreve uma passagem de *Jane Eyre* (1847) em que Jane desafia a tia

verbalmente, subvertendo, assim, a ordem social por meio da palavra. O romance teria o poder de fazer o mesmo, portanto, na sociedade estamental: serviria, a princípio, de sustentáculo para a burguesia, e por isso mesmo seria fundamental valorizá-lo e valorizar a palavra escrita, em geral, que possibilita tais reversões de valores. “Era como se a moral burguesa,” afirma Armstrong (2009, p. 341), “tivesse se identificado tanto com a resistência política que esse vínculo não se desfez nem mesmo quando a classe média conquistou o poder”. De fato, o romance segue com seu dever assumido de solucionar satisfatoriamente o dilema indivíduo *versus* sociedade – coisa que faz, por sinal, de duas maneiras: ou a sociedade absorve e legitima o que Bataille (1986) chama transgressão, ou o indivíduo se cala e se conforma às interdições. Ocorre, porém, que a relação entre os dois polos incompatíveis transforma-se, dentro do romance, com a ascensão da burguesia ao poder político. A moral burguesa adéqua-se ao novo contrato social e, assim, adapta-se também o romance – que, outrora porta-voz dos oprimidos, deve agora glorificar o sistema.

Tratando de *Crusoé*, Armstrong (p. 343) diz que “[a] recompensa do sucesso é tal que ele deixa de ser o herói de uma resistência merecedora de admiração”, quando retorna à Inglaterra. Historicamente, é o que acontece com a grande maioria dos heróis romanescos “no período de maior esplendor [...]” (SITI, p. 183): a absorção pelo sistema diminui, debilita sua energia revolucionária, a força individualista do transgressor. Se durante a formação do romance a moral burguesa tomara o cuidado de diferenciar “a expressão individual que brota diretamente do coração e aquilo que é ditado apenas pelas obrigações culturais e pelas circunstâncias”, isto é, causa e casualidade, ela paradoxalmente diferenciará, quando no topo da sociedade, “as paixões e os impulsos que refreamos em prol do bem comum e os que transgridem a ordem social” (ARMSTRONG, p. 342). Assim nasce o paradoxo do individualismo: por força da razão de Estado hobbesiana e do contrato social lockiano, o indivíduo deve autogovernar-se, controlar sua individualidade em prol da comunidade (agora burguesa) e da própria possibilidade de manifestar essa individualidade – que se prova constantemente ameaçada pelas individualidades de terceiros.

A individualidade, porque se estrutura ontologicamente em oposição à sociedade, e porque a sociedade é agora simbolicamente propriedade privada da burguesia, torna-se uma sombra perigosa que se refreia mediante um “movimento anti-individualista da moral burguesa, nos trinta anos que se interpõem entre Austen e Brontë” – período que “coincide com a afirmação da hegemonia do romance e da classe que tinha no romance o intérprete coerente de seus interesses” (ARMSTRONG, p. 352). O argumento de Armstrong exemplifica o pavor do individualismo desenfreado comumente representado metaforicamente como algo monstruoso

por a literatura do período vitoriano, a exemplo da metáfora apresentada por Shelley com o monstro criado pelo Dr. Frankenstein que ameaça a segurança de toda a civilização, que é o duplo incontável – uma espécie de *mister Hyde* – irracional e eternamente insatisfeito dentro de cada ser humano.

Se num primeiro momento o romance valorizará a resistência política e a classe em ascensão, conceder-lhe-á autoridade moral por isso, num segundo momento, quando da consolidação da moral burguesa, a resistência voltar-se-á para os impulsos considerados “nocivos” do próprio indivíduo. Enquanto que o romance setecentista teve o mérito de dar forma concreta a vastos territórios da interioridade individual, que não podiam caber nas categorias sociais existentes; o romance oitocentista viria transformar “essas exclusões em excessos espetaculares de individualismos que ameaçavam uma comunidade estável e internamente coerente” (Armstrong, 2009, p. 353). No século XIX, o grande desafio do herói romanescos não era mais resistir aos padrões estabelecidos, mas a si mesmo; aprendendo a autogovernar-se – objetivo máximo preconizado pela moral burguesa –, ele deveria ainda “defender a comunidade dos efeitos niveladores da cultura de consumo de massa, da reivindicação crescente de plenos direitos civis [...], e de formas de violência culturalmente endêmicas” (ARMSTRONG, p. 358). Aparentemente, o romance pareceu pagar, assim, seu tributo à classe que tornou possível seu surgimento, que o difundiu e privilegiou em relação a todos os outros gêneros literários, elegendo-o como uma de suas mais importantes instituições.

Definindo-se dentro de uma cultura imperialista e pretensamente científica, em que as teorias darwinistas não demoraram a transpor-se para a dinâmica das relações sociais, o romance vitoriano distingue-se do seu predecessor setecentista por outro elemento propulsor discursivo: a presença do *outsider*. Tal figura, por vezes monstruosas – a exemplo do vampiro *Drácula*, o qual pode ser lido como representação viral dos escrúpulos e da moral burguesa – deve ser excluída para que o protagonista possa aceder à ordem social estabelecida. Ele, o *outsider*

assinala uma guinada histórica importante [pois] [p]assa-se de uma cultura em que a identidade individual se baseia na identificação com algo parecido [...] para uma cultura que se baseia na diferença em relação a alguma coisa (ARMSTRONG, 2009, p. 362).

As identidades individuais vitorianas estabelecem-se, portanto, a partir de negativos. Enquanto o homem setecentista ocupava-se de fazer fortuna e conquistar seu lugar no mundo

(positivo), o homem oitocentista preocupou-se em manter sua fortuna e preservar seu lugar do mundo da cobiça ameaçadora de outrem (negativo). O primeiro precisou de força ativa, pois era o “estranho no ninho”; o segundo precisou de resistência ao elemento estranho que era o Outro. Para os leitores de romances vitorianos, é verdade que salta aos olhos o modo negativo com que os personagens se definem: os dualismos são constantes e suas imagens quase sempre evocam os mesmos medos, as mesmas angústias. Impera a cultura do medo – muito justificável, é claro, em todos aqueles que, ao longo da história, detiveram o poder.

2.3 O REALISMO NO ROMANCE

Além do individualismo, outro princípio fundamental que propiciou o aparecimento do romance moderno foi o realismo. Se o assunto do novo gênero literário era o indivíduo, a forma ambicionada propunha uma relação cada vez mais estreita da arte com o chamado “real”.

Segundo Ian Watt (2010, p. 10), “[c]omo definição estética, a palavra ‘*réalisme*’ foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a ‘*vérité humaine*’ de Rembrandt em oposição à ‘*idéalité poétique*’ da pintura neoclássica”. A perseguição a uma arte “fotográfica”, mais fiel do que a própria realidade, está, contudo, na própria origem desse gênero literário moderno.

O poeta trafegava pelo Olimpo, e, como nos lembra Alcmeno Bastos (p. 48), é dele que fala Aristóteles quando o posiciona acima do historiador – aquele que conta as coisas apenas como foram, não como poderiam ter sido. À poética, Bakhtin, segundo Emerson e Morson (2008), propõe uma prosaística, que integra a estética – província de privilegiada de estudo da poética – e a ética – concentrando-se, porém, nos aspetos morais do texto ao invés de seus aspectos formais. Essa área do conhecimento bakhtiniana “*não se concentra em princípios abstratos e sua metodologia não é a dedução; ao invés disso, enfatiza o caso particular e seu método é a indução*” (DONOVAN, 2000, p. 6)¹¹. O romance, “a mais prosaica das formas prosaicas”, veio a ser entendido, por essa nova teoria, como uma “forma de conhecimento ético” (p. 7), no que fica evidente o foco psicológico/filosófico do analista.

A prosaística propõe uma ética casuística a um objeto que tem por princípio um caráter casuístico. O romance toma forma graças a um estudo, uma inspiração particular, única, e deve, portanto, ser analisado como um caso único, dentro de suas próprias estruturas individuais. Segundo Josephine Donovan (2000, p. 10), muitos são os teóricos que consideram o romance

¹¹ A tradução de todos os fragmentos provenientes de livros apresentados em inglês nas referências são de minha autoria.

talvez a única forma “ética” em que a lógica casuística pode ser plenamente empregada. E ela ainda aponta para o caráter inerentemente subversivo dessa perspectiva casuística, que, fixando-se no particular, nega toda imposição absoluta e, portanto, toda autoridade temporal.

Ainda de acordo com Donovan, o romance privilegia os acontecimentos desse mundo e seus “conectivos são horizontais”, não verticais como os épicos, sempre voltados para as esferas olímpicas. O artifício do romance seria, para ela, não a metáfora, mas a *metonímia*, visto que essa não substitui uma coisa por outra, não substitui ideias por palavras que lhes provêm de vagos significados; toma, sim, uma coisa por parte dela mesma, ou seja, a realidade por fragmentos dela mesma, em contato direto e concreto com o material de seu estudo. “O estilo dominante,” por sua vez, “é o estilo vulgar, uma forma conversacional familiar e paratática” (Donovan, 2000, p. 04). E seu foco temático seriam as “realidades econômicas”: os romances seriam estruturados, portanto, por motivações dessa natureza – variáveis e historicamente determinadas, portanto.

O romance converge-se inteiramente ao particular, “contamina-se” do mundo, é forjado na variedade dos tipos humanos e, porque seu limite é o material humano em sua variedade e multiplicidade, é uma forma perenemente inacabada. Ao criticar o “rígido padrão” jamesiano, Forster (1998, p. 148) afirma que

[o] romance não é capaz de tanto desenvolvimento artístico quanto o drama: sua humanidade ou a rudeza de seu material impedem-no (usem a expressão que preferirem). Para a maioria dos leitores de ficção, a sensação de um padrão não é suficientemente intensa para justificar os sacrifícios com que foi obtido e seu veredito é ‘Está bem feito, mas não valeu a pena’ (FORSTER, 1998, p. 148).

Devido ao que Forster chama “sua humanidade ou a rudeza de seu material”, Walter Siti (2009, p. 169-170) chama-o “gênero desacreditado” e afirma que pouquíssimos romances pré-modernismo chegaram até nós “porque eram indignos de consideração e de comentários, e escritos geralmente sobre bases péssimas”. Esse aspecto desonroso do romance, que sempre se prestou à interferência das mais variadas áreas do saber e emprestou voz, desde o início, a toda sorte de tipos sociais, sem se intimidar por distinções de classe, sexo, língua etc., sempre em busca do retrato mais fiel possível da realidade – tal aspecto de “gênero bastardo e ‘*parvenu*’ [...] contamina e macula os gêneros nobres (a tragédia, a lírica) com as próprias necessidades de banalidade, mas contemporaneamente corrompe as escrituras ‘positivas’ (a história, o sermão moral) com os infantilismos do ‘querer ser’” (SITI, 2009, p. 174).

Embora fale de origens romanescas que podem remontar à antiguidade, como Bakhtin,

Siti (2009, p. 181) também aceita que uma “reabilitação do romance” deu-se no século XVIII, quando “o declínio irreversível da epopeia levou o romance para o primeiro plano”. Apesar disso, ele lembra que esse mesmo século abunda em romances que negam sua natureza. Praticamente todos os romances seminais o fizeram, buscando, em seus prefácios e introduções, confirmar a veracidade de seus fatos e buscar alguma autoridade no discurso histórico – embora, por se tratarem de narrativas ambientadas no presente, assemelhem-se tanto mais ao texto jornalístico, que, em pleno desenvolvimento e difusão neste século, bombardeava os leitores com suas manchetes sensacionalistas cujo efeito muitos romances buscaram reproduzir. Duas razões básicas porque o romance renegou a si mesmo durante tanto tempo foram críticas voltadas a seu valor estético – considerado vergonhosamente pobre em relação aos estilos clássicos, em virtude de suas misturas desordenadas de ingredientes – e sua capacidade única de perturbar as mentes dos leitores, chegando ao ponto de enlouquecer os mais suscetíveis, os mais quixotescos, em última instância.

Se num primeiro momento o romance seria acusado de mentir (*cf.* SITI, 2009), a partir do final do século XVIII, ele será acusado de ser verdadeiro *demais* – ou seja, acidamente crítico à nova moral que se acomodava. E a relação do romance com a verdade foi sempre demasiado tensa, conquistada através do artifício da verossimilhança cujo poder não está tanto numa aproximação objetiva da realidade, mas numa aproximação subjetiva do ser humano e de suas verdades, através do exercício bem feito da casuística. O leitor não assente intelectualmente às verdades do romance, mas responde emocionalmente através das várias formas de identificação e empatia com as estruturas narradas. “A ficção pode exprimir, portanto,” diz Siti (p. 183), “uma verdade mais profunda do que a verdade banal, não a verdade dos fatos, mas a dos desejos”.

Se primeiramente a crítica é feira à fantasia, ao fabuloso que adocica os ensinamentos morais, num momento posterior, o realismo do romance será acusado de adocicar suas críticas sociais. Naturalmente, isto se dá devido à reviravolta do jogo, que alça ao topo a burguesia, novo alvo das críticas desferidas. Com seu realismo que não se afirma realidade e sua verossimilhança que não se afirma verdade, o ousado romance, sob a pena dos autores vitorianos mais valorosos, invade alcovas e gabinetes de governo, viola gradualmente todas as privacidades, engasga-se satiricamente com as vicissitudes do homem do seu tempo – e o faz através de máscaras carnavalescas, como o Tolo de Lear que lhe cospe as mais duras verdades entre uma pirueta e outra. Trata-se do que Balzac produziu em sua obra grandiloquente *A Comédia Humana* e muitos tentaram produzir no século XIX: uma história dos costumes. E o que melhor pode exprimir, exaltar ou vexar o homem de cada época, senão seus costumes?

Certamente não os grandes feitos de heróis, que exprimem apenas a realidade (relativa) de muito poucos.

O “gênero bastardo” ocupa-se do real inevitável do homem, não de seu ideal – como a filosofia ou a história factual –, ocupa-se de sua “falta” ontológica, das lacunas, daquilo de que o homem saíra amputado da fôrma platônica, daquilo tudo em que se desvia dos projetos divinos: do corpo pesado, da escatologia inescapável, das mentiras e mesquinhas, das frustrações e dos dilemas. Em que outra forma literária teria Leopold Bloom defecado, dado vazão a um acesso de flatulência e se masturbado com toda a intensidade do lirismo joyciano, senão no romance?

O impulso que move Joyce rumo à latrina com Bloom é o mesmo impulso que movera Flaubert aos encontros de Emma com seus amantes, o mesmo ainda que moveria Virginia Woolf alternadamente de um corpo a outro de Orlando. Todos eles buscavam uma verdade, a verdade de seus personagens, a autenticidade de sua escrita, o crivo do real. Todo movimento artístico sempre se ocupou de decifrar o real: o romance, porém, com sua forma fluida e livre, expande-se e infiltra-se em tudo, não está limitado por uma fôrma milenar que lhe restringe os movimentos; acompanha, portanto, o “real” de todos os tempos. Seu realismo não é uma escola específica consagrada em meados do século XIX e substituída pelo modernismo do século seguinte. Trata-se de um norte, de uma relação com o mundo e com a sociedade da qual ele surgiu – que sancionou sua busca e lhe disponibilizou o material necessário, ou seja, o livre trânsito na recém-criada esfera privada da vida humana. Trata-se de uma busca epistemológica e ontológica – pois aqui o ser mistura-se ao conhecimento; à medida que conhece mais através de sua obsessão realista, o romance toma outra forma, alarga-se, amplia-se, abarca novas possibilidades. Será sempre uma categoria em fase de experimentação.

2.4 BUILD|DUNG

Sob a conjuntura histórica, atribuem ao desenvolvimento da narrativa literária, mais precisamente do romance, as transformações ocorridas nas condições sociais, políticas e econômicas, das quais o gênero literário assiste como uma forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social ligado estritamente à amálgama da ascensão da burguesia europeia urbana: a secularização do protestantismo, mudanças de orientação no pensamento filosófico do período, o poder crescente das classes industriais e comerciais, bem como o desenvolvimento do capitalismo até o seu estado tardio.

Os *bildungsroman*, bem como os romances *sentimentais* tiveram por premissa o intuito

de sensibilizar os leitores sobre as relações interacionais dentro um determinado contexto social por meio de personagens caricatas que idealizavam, de modo subjetivado, a realidade em volta, a exemplo, a personagem Werther em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Johann Wolfgang von Goethe, cujo a apreensão do mundo é acompanhada de intensas tonalidades emocionais, em que tudo se carrega de *mood*, atmosfera, disposições anímicas.

Os eventos narrados são regidos por sentimentos e perspectivas literais, de modo exagerado e dramático: um jovem se apaixonando pela primeira vez sem saber como lidar com tais emoções. Apesar da dissimetria de suas emoções melodramáticas ao decorrer do texto, a utilização da linguagem na narrativa parece querer organizar e dar um sentido coeso ao turbilhão agonizante da experiência da personagem – do mesmo modo como as temáticas dualísticas do romance vitoriano tentam estabelecer uma coerência moral e racional à vida, ou natureza.

Embora reconheça o limiar da insuficiência da linguagem ao expor determinados sentimentos, como no trecho “Não, nenhuma linguagem seria capaz de exprimir a ternura que animava seus olhos e suas atitudes. Tudo o que eu pudesse dizer seria grosseiro e rudimentar” (GOETHE, 2001, p. 15), esta serve apenas para sustentar a individualidade da personagem perante o mundo, bem como a coerência interna da narrativa de formação de sentido do mundo. Desse modo, o texto disfarçar seu próprio *status* de artifício, forçando a linguagem à transparência através de um apelo ao nosso sentido ideologicamente construído do real:

Quando eu era mais nova, disse ela, nada me agradava a não ser romances. Sabe Deus o quanto me aprazia retirar-me aos domingos a um cantinho a fim de partilhar, com todo meu coração, das ditas e desditas de uma tal Miss Jenny. Também não nego que esse gênero ainda tenha para mim alguns encantos mas, como hoje me resta tão pouco tempo para chegar aos livros, o que eu ler tem de se adequar inteiramente ao meu gosto. E o autor que prefiro é sempre aquele que reflete de modo mais exato o meu mundo, e em cujas obras sucedem as mesmas coisas que vejo ao meu redor, aquele cujas histórias interessam e tocam o meu coração como minha própria vida caseira, que, se não é um paraíso, é, em todo caso, uma fonte de indizível felicidade (GOETHE, 2001, p.17-18).

A perspectiva da personagem sobre a leitura e o gênero romance determina uma narrativa pautada pela relação direta com o mundo, com efeito, a preparação especial dos aspectos é bem mais discursiva do que, como alude Rosenfeld (2007), em certos poemas elípticos de Erza Pound, E. E. Cummings, ou do último Brecht, em que a justaposição ou montagem de palavras ou orações, sem nexos lógicos, deve, como em um ideograma, resultar na “síntese intuitiva de uma imagem, graças à participação intensa do leitor no próprio processo

da criação” (ROSENFELD, 2007, p.14).

Vale ressaltar que a verossimilitude em *Os sofrimentos do jovem Wether* é alcançado através do emprego de certas convenções literárias e ideológicas que foram investidas com uma espécie de valor de verdade. O narrador e personagem Wether, conhecedor de toda a narrativa, pode distanciar-se dos fatos ocorridos, estabelecendo, por exemplo, um tempo pretérito. O uso do pretérito, constante na narrativa de Goethe, apesar de em certos momentos ter o cunho fictício do “era uma vez”, tem em geral, como aponta Anatol Rosenfeld (2007), maior força “realizadora” e “individualizadora” do que a voz do presente (ROSENFELD, 2007, p.16-17).

Assim, podemos constatar que as objetualidades puramente intencionais projetadas por intermédio de orações têm tendência a se constituírem como realidade.

No entanto, a tentativa de representar a vida tal como ela é – de usar a linguagem como uma espécie de espelho que não distorce a imagem do “real” – é repleta de contradições, principalmente quando a problemática da linguagem fica mais acentuada ao levarmos em consideração memórias de atrocidades de guerra e traumas que, por vezes, alcançam o campo do inexplicável, incomunicável.

Com a derrubada e falta de critérios das grandes instituições fornecedoras de sentido à vida e às obras humanas, o esvaziamento da linguagem – assinalados nos textos de Beckett e por parte dos modernistas – em contraposição ao domínio científico sobre a natureza, o surgimento dos Estados burocratizados e alguns posteriormente totalitários – como apontados em Kafka e Melville – e, por aniquilamento do próprio homem por meio de suas próprias criações e instrumentos, o conteúdo narrativo literário do romântico é posto em xeque. Tais fatores marcam uma ruptura característica com a moralidade burguesa vitoriana, a visão de mundo ordenada, estável e inerentemente significativa do século XIX.

A perda de efeito e deterioração do romance tradicional tornou-se não somente um catalisador de reinvenção narrativa, mas é, por conseguinte, uma experiência recorrente e presente desde seus primórdios. Como aponta Morais (2006), a ideia de possível morte da prosa romântica está diretamente ligada ao conceito de decadência cultural ou social. Morais (2018, p. 63) indaga que a ideia da morte da literatura é o resultado de diversos fatores, circunstâncias e pressupostos que constituem o próprio cerne do pensamento ocidental desde fins do século XVII – já mencionados ao longo do deste trabalho.

Resta-nos apenas compreender se a literatura contemporânea tem acompanhado o processo que por vezes avança, por outras retrocede, do conhecimento de si mesmo por parte do homem. É inegável que o progresso técnico e científico não traz consigo o progresso moral, diluído na literatura vitoriana. Em determinadas situações, é possível observar uma distância e

abismo entre as instâncias moral e científica, técnica, que ensejam lacunas nas quais romancistas contemporâneos, dentre eles Borges e James Ballard, fundam seu projeto literário.

A estratégia formal de construção narrativa por meio de ruínas do próprio romance articula uma ampla interpretação ensejada, ora por sua tradição de romper com a tradição, ora pela metáfora da imagem corrosiva da experiência pós-guerra: da perda da experiência você tem outra coisa que é derivativo da própria experiência exaurida, a qual é puída, gasta, deixando de ser uma roupa nova e tornando-se um prédio velho que caiu em pedaços. Desse modo, se a escrita literária mimetiza a experiência pós-traumática ao se constituir por meio das ruínas, o romance já não busca mais o sentido lógico e completo, mas o vazio que pode implodir ou exaurir da linguagem qualquer função ordenadora. Conseqüentemente, a crise do romance, num primeiro nível, está ligada à crise da linguagem, ou, antes, seu agravamento a exaustão da linguagem.

A descrença nos poderes comunicativos e referenciais da palavra e a degradação da linguagem simbólica da literatura em autismo estético constituem-se razões suficientes para advogar a falência do romance, pois o romance moderno oferecia ao leitor personagens cujo destino era determinado não por intervenções do acaso, mas sim por uma relação de causalidade sequencial e altamente elaborada da linguagem, fazendo desta última o motor do enredo.

Em *O Estrangeiro*, de Albert Camus, a total falta de desencantamento com o mundo se reflete na forma simples e direta da linguagem. O mundo e sua natureza aclamados por o ultrarromântico Werther como “de uma beleza indizível”, “um bálsamo delicioso para o [seu] peito, [que] aquece com toda plenitude [seu] coração tantas vezes tiritante” (GOETHE, 2001, p. 08), é expressada pela personagem de Mersault como “insuportável”, fatigante, ou simplesmente por meio de sua mais rica e significativa expressão: “pra mim tanto faz” (CAMUS, 2004, p. 20). Nesse ponto, sobre a secura da linguagem, *O Estrangeiro* foi um livro marco na história recente da literatura francesa na opção pelo uso do *passé composé*, confirmando uma marca do modernismo de se aproximar ao máximo da linguagem oral e coloquial, ao mesmo tempo fugindo dos maneirismos e rebuscamento da escrita romântica e realista.

Além de dissipar o rebuscamento de detalhes e coerência da escrita romântica e realista, o descompasso de temporalidade põe em primeira instância a insuficiência agonizante da relação de causalidade sequencial elaborada pela linguagem, no contexto narrativo em que diversas tentativas de racionalizar os sentimentos, atitudes e a própria existência da figura de Mersault são insuficientes, ou falhas. O enredo de *O estrangeiro* é dividido em dois períodos bem delimitados: o primeiro em que a personagem recebe a notícia

da morte de sua mãe, bem como o desenrolar de suas relações interpessoais; o segundo após o assassinato do árabe e julgamento do caso.

O romance inicia da seguinte forma: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames.’ Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem.” (CAMUS, 2004, p. 07)¹². Fica perceptível a apatia da personagem, narradora, e seu descaso com a temporalidade e construção de sentidos sob tal situação. Ao criar esse descompasso ou brecha na temporalidade, ele está chamando atenção para o fato da imprecisão e inverossimilhança de tudo que será narrado.

A única explicação para o desenvolvimento das ocorrências da narrativa em *O estrangeiro*, e dos sentimentos de Mersault, é o acaso:

Sentou-se na cama e explicou-me que tinha investigado minha vida particular. [...]. Os investigadores tinham descoberto que eu ‘dera provas de insensibilidade’ no dia do enterro de mamãe.

Expliquei-lhe, no entanto, que o meu temperamento era este – meus impulsos físicos perturbavam com frequência os meus sentimentos. No dia em que enterrara mamãe, estava muito cansado, e com sono. De forma que não me dei muito bem conta do que se passava.[...]

Refletiu um pouco. Perguntou-me se ele poderia dizer que, no dia, eu controlara os meus sentimentos naturais.

-- Não, proque não é verdade – respondi.

Olhou-me de modo estranho, como se eu lhe inspirasse uma certa repulsa. (CAMUSS, 2004, p. 68-69)

Como um peixe em um aquário, a personagem reage apenas aos estímulos externos da eventualidade. Em oposição ao enredo do Werther, a escrita de Camus não teatraliza a vida/existência, nada é encarado como tragédia ou drama – a morte da mãe, do outro e dele mesmo – são encaradas como “ordem natural das coisas” (CAMUS, 2004, p. 119). Sob tal exegese, o oximoro dos princípios morais humanos difundidos na sociedade face ao acaso como engrenagem ou significado da vida de Mersault, engendra o mal estar de ser um estrangeiro na humanidade da qual ele teve o azar de ter nascido.

Não faria sentido a personagem olhar para o mundo com tanta indiferença e desencantamento se não houvesse também um desencantamento pela linguagem (ao menos a linguagem da tradição literária da qual o modernismo é radicalmente contrário). Numa perspectiva mais ampla, a crise da linguagem se encontra profundamente permeado por a crise e falências das instituições e tradições; uma vez que a existência não tem nenhum sentido, ou nenhum significado, sendo da condição humana ter que lidar com essa situação ou

¹² Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile: “Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués”. Cela ne veut rien dire. C’était peut-être hier.

sentimento insuportável de vazio.

Críticos como Morais (2018, p. 70) defendem que à medida que as tradições e narrativas fundantes de uma sociedade são destituídas de sua substancialidade e substituídas pelo discurso supostamente objetivo e neutro, a própria “linguagem literária” poderia estar ameaçada; pois, a narrativa que adota uma perspectiva técnica e *limpa* aniquilaria a possibilidade de sua existência: “sem ambiguidade, ambivalência e uma estrutura mais simbólica do que lógica, tanto a prosa quanto a poesia são negadas”. No entanto, Sheppard contrapõe o seguinte argumento,

ponto na realidade que se torna necessário investir contra a linguagem, “a pior das convenções”, para que ela possa voltar a ser uma lente a revelar um *tiers aspect* perdido. Daí deriva a noção especificamente moderna da linguagem literária como “autotélica”. Como a linguagem convencional é considerada “despotenciada”, “dessubstancializada” e esvaziada, rejeita-se a sua sintaxe e vocabulário por serem imprestáveis para a poesia (SHEPPARD, 1989, p. 268).

Levando em consideração sua característica autotélica, é evidente o descompasso da narrativa romanesca na medida em que a linguagem homogênea, técnica e dissimuladora é implodida mediante a repetição, a alegoria. O romance sempre foi um artefato e, nesse sentido, um logro, mas agora ele o é de modo autoevidente; como em *Pierre Menard, Autor do Quixote* (1939), o romancista se diverte em apontar os caminhos de sua estrutura ao invés de “usar a arte para esconder a arte”, como no passado.

O desencontro ou desarmonia no uso da linguagem gera precisamente a dissonância característica da obra de modernos e pós-modernos. A atual disparidade entre as narrativas de unificação ou fundação sociais e a narrativa romanesca, embora produza certa descrença no potencial da literatura, é, todavia, reaproveitada pelos escritores como elemento formal que representa, em si mesmo, a paralaxe do mundo moderno, no qual a possibilidade do discurso se dá com a negação ou supressão da individualidade, quando não do indivíduo.

2.4.1 Posição do narrador no romance contemporâneo

As questões atinentes ao mote e forma da prosa romanesca, como esboçamos anteriormente, tem se desenvolvido também sob o curso da perspectiva de mundo e sujeito, estejam estes representados harmoniosamente ou em face de um embate dúbio perpétuo. Diante dessa inserção de se pensar a situação atual do romance, dada a impossibilidade de compreendermos suas transformações como instâncias autônomas, em *Posição do narrador no*

romance contemporâneo, Adorno (2003) alega que, ao longo do século XX, especialmente após duas grandes guerras, não poderíamos mais narrar os eventos e experiências como se o mundo, ou tudo à nossa volta fizesse sentido.

Desse modo, a visão perspectiva que moldava a arte e o romance realista, os quais constituíam um mundo absolutamente “real”, apesar de ilusório, dá lugar à fragmentação das formas de representação, pois os últimos traços da “estrutura simbólica”¹³ que reinava no mundo pré-industrial estariam desaparecendo, ou desapareceram por completo. O mundo nessa circunscrição se revelava incoerente e em transformação, em consonância com um novo estado da humanidade: sua precariedade, a desintegração da “identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p 56). Perante a este cenário, como sustentar ações concatenadas com a realidade e consequências lógicas próprias da narrativa do romance?

A insegurança e incertezas consequentes dessas mudanças, ainda segundo Adorno (2003), acaba gerando a busca por novas formas de arte contrapostas às perspectivas desprovidas de sentidos. No romance, essa ruptura se apresenta por meio da eliminação do uso do tempo cronológico e das relações de causa e efeito. À vista disso, Adorno ressalta que “A violação da forma é inerente a seu próprio sentido”, nesse caso, a cessão da aspiração de totalidade.

Ao refletir sobre a atual situação do romance enquanto forma por meio do embate em que o narrador se encontra – o que considera como um ato de violência pensar apenas por esse viés –, Adorno subscreve não apenas a desintegração do preceito perspectivo da “identidade da experiência” na narrativa do romance, mas nos possibilita, nesse contexto, de se pensar a forma enquanto reificação da emergência de um *locus* identitário diante do processo de subjetivação do esgotamento de sentidos. Por outro lado, se levarmos em consideração o que Adorno ressalta enquanto narrado contemporâneo – aquele que estaria ciente da precariedade de ordenação na utilização da linguagem perante a reflexão contra a ilusão da representação – tal *locus* não deixaria de estar sob o crivo da narrativa e da linguagem, apesar de sua integração não funcionar enquanto mero elemento retórico.

O *Ulysses* de James Joyce é uma exemplificação da reificação da forma no romance e do próprio romance ao pensar o corpo, seja este da forma narrativa, ou objeto de subjetivação. De fato, Joyce retoma toda uma tradição literária e a reformula em seu “épico do corpo”¹⁴, ou

¹³ Cf. Baudrillard (1994).

¹⁴ Cf. KIBERD (2012).

melhor, epopeia do corpo, materialista, com um relato detalhista das suas funções e frustrações. A construção do corpo da narrativa se funde ao corpo descrito e expõe a problemática sob o *modus operandi* de organização do pensamento discursivo.

Contraposto ao que identificamos como narrador cartesiano do romance tradicional, o narrador em Joyce não subtrai o corpo à “ilusão acalentada pela filosofia tradicional sobre o indivíduo e a razão” (HORKHEIMER, 2007, p. 133), mas na materialização da intraduzibilidade da experiência com o mundo em transformação.

Sobre a ascensão da perspectiva do corpo como locus identitário, Eagleton (1998, p. 72), assinala que, a partir do ponto de cisão que assinalamos perante a forma do romance enquanto logro perspectivo da identificação do mundo e do indivíduo, o sujeito “diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade”, sendo essa integração não um mero elemento retórico, uma vez que, na sociedade contemporânea, o corpo adquiriu o status de objeto de salvação e findou por substituir a “alma nessa função moral e ideológica” (BAUDRILLARD, 2007, p. 136). Além disso, muito antes do debate sobre condição do indivíduo na sociedade pós-moderna¹⁵, a compreensão do “modo de organização da relação com corpo refletiu o modo de organização da relação às coisas e das relações sociais” (BAUDRILLARD, 2007, p. 136).

A hipótese de Baudrillard, ou apenas verificação do processo de homologação da subjetividade do corpo, sustenta nossa perspectiva do ponto de vista de se pensar o corpo enquanto simulacro da narrativa do romance; em que o *Ulysses*, por seu próprio símbolo “heroico”, é o épico da frustração corporal, ou melhor, da frustração narrativa imputada pela falta de objetividade e impotência diante das palavras, frases e ideias dessa apresentação de prosa, narrativa. De modo análogo, Declan Kiberb assinala na estrutura do *Ulysses* seu teor autoreflexivo sobre seu *corpus*:

Os mitos antigos incorporavam a reação imediata das pessoas a sua experiência física e não eram vistos como fictícios por seus adeptos; a nova mitologia, porém, seria abstrata e consciente de seu próprio status fictício. ‘Tem de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve encerrar todas as outras’ [...] ‘há de ser um novo curso ou suporte para a antiga e eterna fonte da poesia e o poema infinito que contém em si as sementes de todos os outros poemas’ (KIBERB, 2012, 24-25).

¹⁵ O termo utilizado, apesar de datado, verifica não somente uma determinância temporal, como também, uma predileção da forma do romance, este, ficção pós-moderna. Deste modo, estaremos pactuados com os pressupostos de Nicols (2000) que trata a “ficção pós-moderna” como uma categoria que contém vários tipos diferentes de ficção, uma gama de pós-modernismo, na verdade, ao invés de formas alternativas de expressar uma única concepção unificada.

Nesse mesmo sentido podemos relacionar a representatividade da apresentação do corpo em Joyce. No plano da forma, a descrição de sua personagem Harold Bloom, por meio da escatologia do corpo, demonstra que ali havia, de fato, um homem livre de pretensões abstratas, logo após um século de recato, ou mesmo repúdio à representação do corpo no romance. O caminho anatômico desenvolvido em *Ulysses* de se referir a um órgão por capítulo, aparenta elevar o corpo acima de tudo, porém, diante da leitura efetiva do desenrolar da narração, o que é transporto é justamente os modos como as personagens experimentam seus corpos.

Ainda sobre a forma, entendendo a violação como uma cisão de sua correlação com a prosa romanesca realista, ou mesmo um novo curso ou suporte para a antiga fonte, qual seria o motivo de textos como *Crash* nos fornecer uma exceção a essa regra, na medida em que evita a experimentação formal do radical propalado por escritos anteriores, romances?

John Barth (1989), em *A literatura da exaustão* nos aponta uma possível elucidação do problema apontado ao se pensar o motivo de ainda firmar as formas e narrativa do romance ascendido ao longo dos séculos passados, constatando que a forma narrativa sempre esteve em ruínas e outorgada pelo impulso contínuo de sobreposição da “exaustão de certas possibilidades”. As obras literárias, neste caso, o romance, ao considerar a mera repetição da forma impossível na linha histórica, tornariam-se obsoletas. Longe disso, o escritor em sintonia com o fazer artístico de seu tempo, consegue reverter a exaustão intelectual contra si mesma, de forma a abrir uma nova possibilidade. O que vale destacar, aqui, perante ao romance *Crash*, é a solução proposta mais comum na história literária, a da autorreferência, adotada constantemente desde a origem do romance.

O compêndio que dá origem ao romance *Crash* verifica e atua melhor em direção à reflexão da tarefa do escritor sob o plano narrativo, violando a forma em detrimento do sentido, como mencionado por Adorno – sobre a falta de sentidos. No entanto, o romance mencionado esforça-se na violação do próprio corpo administrado, por meio da administração da narrativa romanesca tradicional, fornecendo uma exceção à própria supressão e sobreposição de formas. O corpo, nesse sentido, apresenta-se, bem como o romance, ubíquo e com lacunas que possibilitam a fuga do velho, incorporado e fomentado pelo novo sem subtraí-lo, criando uma espécie de anacronismo do presente que dá suporte ao futuro. Diante de tal conjuntura, a característica do romance contemporâneo de Ballard é justamente a violação do corpo enquanto *locus*, objeto aplicável na prática social e na representação mental que se tem dele. O discurso sobre um corpo volátil e ubíquo na narrativa ballardiana não acena somente para a tentativa de representação “do nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais

difícil de ser compreendida por nossas mentes, mas também para a lógica da “nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital” (JAMESON, 2006, p. 64).

Destarte, o corpo simulado por meio da linguagem rompe com a impossibilidade de uma identidade fluida imposta outrora pelo corpo orgânico e, ao ajustar-se à lógica do capitalismo tardio, bem como aos bens culturais que lhe implicam valor, converte-se em mais um meio irrestrito para produção e “proliferação de signos” (cf. DURÃO, 2007). É exatamente essa questão, dentre outras, tão presente no universo do romance ballardiano, que os capítulos seguintes tentarão assinalar.

3 AS POSSIBILIDADES DO SACRIFÍCIO, A CERTEZA DO TRAUMA: SITUANDO A VIOLÊNCIA DE BALLARD SOBRE O CORPO DA FICÇÃO

Em seus escritos preliminares, James Ballard elabora narrativas por meio de arranjos que nos chamam a atenção: enfim, o vazio do tema é transfigurado pelo vazio da forma, os quais, ao estarem mesclados, não configuram uma narrativa organizada por meio de ruínas, mas sim, a própria ruína em si. *The Atrocity Exhibition*, publicado em 1970, é composto de uma série de “contos” comprimidos que Ballard denomina de *condensed novels* (cf. BALLARD, 2014), os quais, apesar de sua característica de independência perante um grande enredo, (não)estão ligados tematicamente e formalmente.

Formado de parágrafos curtos, despido da maior parte da maquinaria tradicional do romance de narrativa lógica sob a casualidade, os *condensed novels* – ou romances condensados, compactados – observam clinicamente o colapso da psique moderna. A linha entre interioridade e exterioridade, entre a consciência fragmentada dos personagens centrais e o mundo violento e midiático em que vivem entra constantemente em colapso. A *morte do afeto*, a perda da capacidade de uma resposta emotiva resultante da superestimulação do aparato sensorial na vida moderna, produz, sob uma lógica perversa comum na escrita de Ballard, um desejo que é ao mesmo tempo puramente tanatótico e libertador.

A impressionante mistura de desapego e obsessão científica de Ballard é evidente em seu uso de dispositivos como listas detalhadas, vocabulário técnico de especialidades científicas, bem como um interesse surrealista na colagem como uma forma narrativa:

‘Mas Kennedy já não está morto?’ O capitão Webster estudou os documentos dispostos na mesa de demonstração do Dr. Nathan. Estes foram: (1) um espectroheliograma do sol; (2) cheques de asfalto e decolagem para o B-29 Superfortress Enola Gay; (3) eletroencefalograma de Albert Einstein; (4) secção transversal através de um trilobite pré-cambriano; (5) fotografia tirada ao meio-dia de 7 de agosto de 1945, do mar de areia, Depressão de Qattara; (6) ‘Armadilhas para Aviões no Jardim’ de Max Ernst. Ele se virou para o Dr. Nathan. ‘Você diz que isso constitui uma arma de assassinato?’ (BALLARD, 2014, p.46).¹⁶

Cada capítulo, romance, tópico, lista, cobre grande parte do mesmo campo imagético

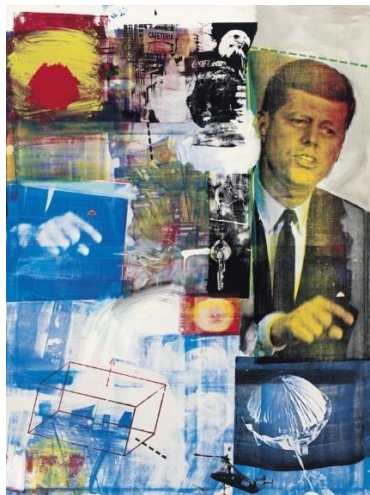
¹⁶ ‘But isn't Kennedy already dead?’ Captain Webster studied the documents laid out on Dr Nathan's demonstration table. These were: (1) a spectroheliogram of the sun; (2) tarmac and takeoff checks for the B-29 Superfortress Enola Gay; (3) electroencephalogram of Albert Einstein; (4) transverse section through a pre-Cambrian trilobite; (5) photograph taken at noon, August 7th, 1945, of the sand-sea, Qattara Depression; (6) Max Ernst's 'Garden Airplane Traps.' He turned to Dr Nathan. 'You say these constitute an assassination weapon?’

que as seções anteriores: locais como apartamentos apertados, automóveis e hospitais, os quais atuam não apenas como meras configurações de *setting*, mas como símbolos iconográficos de significado quase alquímico. Para Ballard, o automóvel tem toda uma ressonância poética e potencialidade enquanto protagonista do *autogedon*, armagedon tecnológico da humanidade (cf. BALLARD, 1995). Da mesma forma, nomes de ícones como Jackie Kennedy, Ralph Nader e Jayne Mansfield e outros são mencionados não apenas como parte dos detritos da vida contemporânea, mas também sua própria substância.

The atrocity perpassa todas as instancias da fragmentação do romance, além do arranjo cacofônico da narrativa, a(s) personagem(s) poderia dificilmente ser chamado de protagonista, ou de fácil identificação: é chamado de Travis, Talbot, Traven, Taller, Trabert, Talbert, Travers, etc. A nebulosidade de sua caracterização, os contornos borrados de sua figura, equivalem a uma crítica radical da própria noção de indivíduo, tão central para o romance realista, como um ser unificado e autônomo.

Em seu prefácio ao *The Atrocity Exhibition* (1970), William Burroughs (2014, ix) descreveu uma possível chave de leitura do texto como a “ampliação da imagem até o ponto em que ela se torna irreconhecível”. Burroughs (2014, ix) continua comparando a técnica de J.G. Ballard com a do artista pop Robert Rauschenberg, a quem ele define como um artista que “literalmente explode a imagem”, como no caso da *figura 1* abaixo, *Buffalo II*, em que o *zeitgeist* social, político e artístico da década é captada sob a iconoclastia “explosiva” da junção de imagens e motivos díspares que poderiam definir a vida moderna na América dos anos 60:

Figura 1: Robert Rauschenberg, *Buffalo II* (1964)



Fonte: Courtesy of Christie's Images Ltd.

A enunciação e comparação de Burroughs parte da percepção de se refletir sobre a

construção de identidades não apenas por meio do corpo, mas sobre o crivo incisivo da imagem que o subverte, ele postula que “desde que as pessoas são feitas de imagem”, *The Atrocity Exhibition* poderia ser considerado, literalmente, como “um livro explosivo” (BURROUGHS, 2014, ix) ¹⁷.

A asserção interpretativa de Burroughs perante o texto, ainda que possa nos auxiliar enquanto uma chave de leitura, evidencia a dificuldade de se estabelecer uma assertiva apropriada nos moldes da composição “explosiva” do livro. À vista disso, Paul March-Russell (2011), em sua análise extensiva do *the atrocity exhibition*, em *exploding the open book: the atrocity exxhibition, vermilion sands and the ethics of shirt story cycle*, atesta que o design de vanguarda do texto de Ballard efetivamente explode também noções hipotéticas como a do “livro aberto”¹⁸ de Luscher (1989), ao se recusar a se reconciliar dentro de qualquer estrutura significativa. Ainda segundo o autor, no ato de explosão, o texto questiona a tendência acadêmica para defini-lo enquanto moderno, pós-moderno, ficção, ficção científica, conto sequencial, ou mesmo romance (*cf.* MARCH-RUSSELL, 2011). Nesse sentido, o enquadramento do *condensed novel* sob as noções de romance, conto, alta ou baixa cultura, ficção, ou mesmo dissertação, podem apresentar-se como demarcações arbitrárias – devido ao caráter furtivo do texto.

Embora a comparação de Ballard e Rauschenberg feita por Burroughs seja adequada e sugestiva, notando a admiração de Ballard também por *pop artists* como Richard Hamilton e Andy Warhol, ela também tende a redobrar um método crítico que já está presente na ficção de Ballard. Nas notas sobre o capítulo/título denominado “The Great American Nude”, Ballard nos apresenta a referência de seus aforismos imagéticos em forma de notas, rotinas à parte do texto, porém essenciais para a narrativa:

‘The Great American Nude’ é o título de uma série de pinturas do artista Tom Wesselman, que retrabalha as possibilidades icônicas do nu comercial. Tal como acontece com grande parte da pop art, a superfície branda desativa o assunto, fazendo um comentário perturbador sobre nossas noções de fama e celebridade (BALLARD, 2014, p. 88).¹⁹

¹⁷ This magnification of image to the point where it becomes unrecognizable is a key note of *The Atrocity Exhibition*. This is what Bob Rauschenberg is doing in art— literally blowing up the image. Since people are made of image, this is literally an explosive book.

¹⁸ Teoria proposta por Luscher das definições do conto “sequencial”, ou “cíclico” (des)vinculados de uma totalidade narrativa. Para maior aprofundamento das discursões citadas, ver: Luscher, R. M. ‘The Short Story Sequence: An Open Book’. IN: LOHAFER; CLAREY (org.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989, p. 148–167.

¹⁹ ‘The Great American Nude’ is the running title of a series of paintings by the Pop artist Tom Wesselman, which rework the iconic possibilities of the commercial nude. As with much of Pop art, the bland surface defuses the subject, making an unsettling comment on our notions of fame and celebrity.

O capítulo citado verifica a explosão de imagens pertencentes às culturas de massa, bem como corpos celebrados na qualidade de bens de consumo que acentuam as questões relativas ao reposicionamento do indivíduo e da sua relação com o corpo na sociedade contemporânea. Nesse, é narrado a pesquisa da personagem Talbert ao contrapor a tensão dos impulsos corpóreos de seu *objeto feminino* – as quais são distinguidas apenas pelo papel que atuam no emaranhado de fantasias parafílicas de Talbert – ao passo que este corpo é reificado perante a estandardização de suas características. A mesma conjuntura, envolto da citação e capítulo, sublinha o fato de que as comparações com a vanguarda²⁰ tendem a reforçar, em vez de dissecar, a rede de alusões, conceitos e ideias que entrelaçam a obra de Ballard. Segundo March-Russell (2011, p. 96) a substância da ficção de Ballard permanece intangível, apenas seu brilho superficial é capturado, quando comparados com os ícones públicos, como John F. Kennedy e Marilyn Monroe.

Embora mediado por discussões sobre cubismo, surrealismo e *pop art*, Roger Luckhurst (1997) pondera elementos significativos sobre como o *The Atrocity Exhibition* se enquadra e foi enquadrado por outros leitores dentro de uma concepção de plano formal. De início, Luckhurst retoma as discussões que também fizemos com relação a problemática da objetividade da narração e os impasses do narrador, argumentando que o livro *ballardiano* põe em primeiro plano a arbitrariedade fundamental dentro do enquadramento narrativo. Nas possíveis leituras, esse elemento formal é estabelecido como a *mimese* do perca da experiência e busca por significados. No entanto, a busca compulsiva de significado pelo protagonista, a reiteração de eventos históricos para que façam sentido, não opera de modo salutar apenas em direção à falta de objetividade do narrado, mas sim de forma violenta que conduz a um objetivo e objeto (LUCKHURST, 1997, p. 73-117). Nessa conjuntura, podemos considerar a repetição de assassinatos da persona objetivada da Karen Novotny – personagem retratada nas pesquisas de Talbert – postula seu corpo como um *locus* da verdade que só pode ser explicada por meio do discurso narrativo que termina repetidamente na morte.

Ainda assim, mesmo diante do oximoro do objetivado e a subjetivação, o efeito disruptivo e lógico do tempo não se faz presente nas repetições narradas, pois o corpo descaracterizado da personagem Karen Novotny retorna para ser aniquilado sem pudores ou mesmo sentimento, sob um *loop* infinito. Essa associação à morte retoma a seguinte indagação: Se consideramos que a premissa da formação do romance era demonstrar sentimento para um

²⁰ Nesse sentido, a vanguarda em torno das determinações do modernismo literário e, conseqüentemente, pós-modernismo.

entendimento amplo de algo ou alguém, ou mesmo período temporal, o que poderíamos sustentar sobre esse texto esvaziado de sentimentos, moralidade e coerência? Além disso, a repetição aqui apresentada não reintegraria o que Barth configura como ato de sobrepor à exaustão da própria forma, mas as constantes repetições e reiteraões do corpo reificado tornam o texto ilegível contra o seu próprio conteúdo repetido.

Por outro lado, a preferência analítica pelo lirismo da narração, com ênfase sincrônica na experiência subjetiva, no impressionismo, na epifania e na revelação, retomando March-Russell, tende a “vincular a narrativa aos valores românticos associados ao papel do autor e à função da arte” (MARCH-RUSSELL, 2011, p. 97). Sobre essa instância, Luckhurst complementa ao expor que a progressão linear (da teoria do romance) ou mesmo a interpretação crítica (sob a perspectiva histórica) seriam possíveis para a demarcação de entendimento do texto; no entanto, borra o que a escrita de Ballard retorna para si, um efeito estilístico de forma visual no acúmulo de telas pintadas – e *explosão da imagem* (cf. BURROUGHS, 2014, ix) –, a atrocidade da exibição.

Sob tal exegese, o texto nos aponta para o esfacelamento das suas instâncias de forma e conteúdo do romance, ou mesmo do corpo, ao passo que as considera não apenas sob a impotência da linguagem narrativa com relação à verossimilhança do mundo, mas também sob uma *morte do afeto* ou *efeito* de sentir algo ao longo dos sacrifícios.

A violência ao corpo artificial, reificação de personagens femininas descaracterizadas, como Baudrillard sugere em *symbolic Exchange and Death* remonta o aspecto do rito de exigência do significado da experiência perante a morte:

Importa se a morte é acidental, criminosa ou catastrófica a partir do momento em que: essa,[a morte], escape da razão ‘natural’ e se torne um desafio para a natureza, assim, ela se torna novamente o negócio do grupo, exigindo uma resposta coletiva e simbólica; em uma palavra, desperta a paixão pelo artificial, que é ao mesmo tempo paixão sacrificial [...] Nós, de nossa parte, não temos mais um rito efetivo para reabsorver a morte e suas energias de ruptura; aqui permanece o fantasma do sacrifício, o violento artifício da morte (BAUDRILLARD, 2003, P.165)²¹.

O sacrifício que escapa do natural e se torna um desafio para sua própria natureza, remonta nossa hipótese de se pensar o *corpus* da narração e *corpo* do narrado como artefato

²¹ [I]t matters whether death is accidental, criminal, or catastrophic: from the moment it escapes 'natural' reason, and becomes a challenge to nature, it once again becomes the business of the group, demanding a collective and symbolic response; in a word, it arouses the passion for the artificial, which is at the same time sacrificial passion [...] We, for our part, no longer have an effective rite for reabsorbing death and its rupturing energies; ere remains the phantasm of sacrifice, the violent artifice of death. Hence the intense and profoundly collective satisfaction of the automobile death.

simbólico do rito de violência à incomunicabilidade da experiência, em contraponto às suas energias e rupturas. Neste ponto, podemos assinalar que a personagem – objeto/corpo descaracterizado pela noção de mercadoria fetichista – ao retornar para ser sacrificada repetidamente sob o impulso pela morte do espectro de personagem T, desperta o intenso e profundo gozo coletivo na tensão dialética da inarrabilidade, violando a forma pela inerência de seu próprio sentido: a exaustão da experiência. Por outro lado, o corpo simulado na violência da repetição do sacrifício, em detrimento da interação tensionada com objetos, rompe com a impossibilidade de uma identidade fluida imposta pelo próprio corpo orgânico, *ou sujeito administrado*, possibilitando a proliferação de signos para além de nomenclaturas inteligíveis. Apesar de termos o corpo, ou *corpus*, a ser sacrificado, os personagens e suas identidades são bem mais virtuais que inscritos em alguma formação identitária. Tal funcionamento é estabelecido pela percepção de mundo que está inscrita as personagens. Esse mundo, podemos identifica-lo enquanto *mundo administrado* (cf. ADORNO; HORKHEIMER, 2006) em que na estrutura da sociedade capitalista “o estatuto geral da propriedade privada [e mercadoria] aplica-se igualmente ao corpo” (BAUDRILLARD, 2007, p. 136). Na esfera da manipulação de símbolos que assinalam o consumo, Baudrillard (2007) compreende o corpo como “o mais belo objeto” de investimento individual e social. Ao analisar os limites e as ambivalências do discurso alvissareiro sobre a ‘liberdade do corpo’, o autor revela que, no discurso social de exaltação e cuidado com corpo, se oculta uma versão paradoxal de narcisismo:

[...] o que tem interesse é a sugestão do involuir no próprio corpo e o de investir narcisisticamente (a partir do interior), não para o conhecer em profundidade, mas antes, de acordo com uma lógica inteiramente fetichista e espetacular, para o constituir, na dimensão exterior, como objeto mais polido, mais perfeito e mais funcional. [...] É muito significativa a evolução regressiva da afetividade para o corpo/criança e para o corpo/objeto de adorno—metáfora inesgotável de um pênis acarinhado, acalentando e... castrado. Dessa maneira, o corpo, depois de ser tornado o mais belo objeto de solicitude, monopoliza em seu proveito toda a afetividade que se diz normal (para com outras pessoas reais) sem, no entanto assumir valor próprio, já que qualquer outro objeto é capaz, nesse processo de desvio afetivo e de acordo com a mesma lógica fetichista, de desempenhar idêntica função (BAUDRILLARD, 2007, p.138).

Ao apontar o esvaziamento de valor assumido pelo corpo e seu *status* de permutabilidade como resultado da penetração da lógica da mercadoria, Baudrillard confere a esse fenômeno um atributo análogo ao dos produtos culturais característicos do pós-modernismo descritos por Jameson como “um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal” (JAMESON, 2006, p.

35). Assim como na produção pós-moderna, em que o pastiche apresenta-se como um recurso, cujos textos não fazem meras alusões a outros textos, mas os incorporam (cf. JAMESON, 1996), a relação corpo-mercadoria reproduz a mesma lógica de uma cadeia infinita de intercâmbio entre ambos.

O personagem central, então, aparece em muitos desses *romances condensados* sob um papel composto, e fica ainda mais evidente que a mudança contínua em seu nome reflete suas incertezas persistentes sobre sua própria identidade transmutável, na lógica da mercadoria em câmbio. Na verdade, as atividades da personagem central “T...” constituem o núcleo do livro e, espalhadas pelo texto, são interpretações de seu comportamento por um narrador ainda mais impreciso Dr. Nathan:

Nathan olhou para as coxas largas dela, calculando o ressaltado e o ancinho de seu púbis. A crença de Talbot e isso é confirmado pela lógica do cenário é que os acidentes automobilísticos desempenham papéis muito diferentes daqueles que atribuímos a eles. Além de sua função ontológica, redefinindo os elementos de espaço e tempo em termos do nosso mais potente consumidor durável, o acidente de carro pode ser percebido inconscientemente como um evento fertilizante e não destrutivo, uma liberação de energia sexual mediando a sexualidade daqueles que morreram, com uma intensidade impossível em qualquer outra forma: James Dean e Miss Mansfield, Camus e o falecido Presidente (BALLARD, 2014, p. 26)²².

No entanto, no mundo que a personagem T... explora, nada é o que aparenta ser. Para Travis, sua esposa e os pacientes do hospital são “tão irrealistas quanto a guerra que as empresas cinematográficas haviam retomado no Vietnã” (BALLARD, 2014, p. 11). Quando um psiquiatra pode afirmar que “o fato de que um evento ocorreu não é uma prova de sua ocorrência válida” (BALLARD, 2014, p. 46), o que está sendo questionado são nossas noções convencionais sobre o que constitui um fato, um evento, uma prova e uma validade. Isso é confirmado no próximo capítulo/títulos/rotinas, quando o psiquiatra se afasta de um helicóptero silencioso e começa a falar com Tallis:

Sua boca trabalhou silenciosamente, os olhos fixos em Tallis. Ele parou e recomeçou com um esforço, os lábios e a mandíbula se movendo em espasmos exagerados como se ele estivesse tentando tirar alguns dentes de seus dentes. Depois de vários intervalos, quando ele não conseguiu emitir um único som

²² [...]Nathan glanced down at her broad thighs, calculating the jut and rake of her pubis. Talbot’s belief •• and this is confirmed by the logic of the scenario •• is that automobile crashes play very different roles from the ones we assign them. Apart from its ontological function, redefining the elements of space and time in terms of our most potent consumer durable, the car crash may be perceived unconsciously as a fertilizing rather than a destructive event •• a liberation of sexual energy •• mediating the sexuality of those who have died with an intensity impossible in any other form: James Dean and Miss Mansfield, Camus and the late President.

audível, ele se virou e voltou para o helicóptero. Sem qualquer ruído, ele decolou para o céu (BALLARD, 2014, 55)²³.

Temos apenas uma imagem da narrativa que é movimentada pela falta da linguagem comunicativa. Algumas páginas depois, uma conversa entre a personagem Coma e Tallis é introduzida na cena: “Eu vi o helicóptero esta manhã e ele não aterrissou”. A falta de diálogo entre as personagens incorpora sua própria falta de articulação. No episódio em que Coma verifica um corpo morto de uma mulher no apartamento de Tallis, sua aceitação do ocorrido é reconhecida apenas pelo modo subversivo que ela olha para seu interlocutor. No entanto, a justificativa para o assassinato daquele corpo é a afirmação de que “Ela estava de pé no ângulo entre as paredes” e, portanto, era “uma intromissão insuportável na geometria do tempo da sala” (BALLARD, 2014, p. 57).

A prosa romanesca é vulnerável à paródia (cf. BARTH, 1984), mas esse helicóptero silencioso de conversa não consumada, bem como esse assunto de aceitação de um estranho assassinato, são representativos da proliferação de cenas e eventos desconexos com o corpo administrado, ou reificado, bem como do contraste da riqueza da vida imaginativa de um indivíduo com a pobreza de suas relações sociais bizarras. Nick Perry (1975, p. 03) aponta que, enquanto em produções anteriores de Ballard, o *status* questionável das noções convencionais da realidade era frequentemente uma conclusão a ser tirada, no entanto, “ele se torna aqui um ponto de partida auto evidente, um ‘fato’ aceito em vez de uma propriedade emergente” (PERRY; WILKIE, 1975, p. 03). Ao mesmo tempo, podemos inferir que esse propaga a aceitação do *sujeito administrado* como uma espécie de *aparatus* não só do devir do consumo como também de sua própria refração.

Apesar das inquirições constantes sobre o *status* do *corpus* e a exaustão de suas possibilidades de existência – análogo à condição do sujeito, em ruínas – ainda assim a narrativa se demonstra capaz de não só reinventar o gênero romanesco no que diz respeito à sua forma, mas também na exploração de instâncias do humano até então desprezadas ou nunca sequer exploradas, como no caso de alguns romances modernos que trabalham com experiências psicodélicas oriundas da toxicomania, por exemplo, os romances de William Burroughs, Aldous Huxley e da geração *beat* (cf. MORAIS, 2018).

Os esforços de T para dar sentido ao mundo encontram sua expressão especial na

²³ His mouth worked silently, eyes fixed on Tallis. He stopped and then began again with an effort, lips and jaw moving in exaggerated spasms as if he were trying to extricate some gumlike residue from his teeth. After several intervals, when he had failed to make a single audible sound, he turned and went back to the helicopter. Without any noise it took off into the sky.

criação de cenários, ou mesmo rotinas; entretanto, a emulação do ponto de vista é por vezes aplicada sob um olhar cirúrgico de um psiquiatra diante de patologias. No entanto, Nick Perry (1775, p. 04-05) faz a ressalva de que o percurso de leitura do livro pode ser considerado também enquanto uma sinopse psicológica contextualizada. Desse modo, como identificamos em discussões anteriores, os eventos narrados estão estruturadas diante da quebra da distinção entre o que é real e o que é fictício no mundo exterior, isto é, diante da quebra do perspectivismo realista. Consequentemente, em meio ao absurdo do mundo, a ausência de valores fixos determinados, a única medida relevante de significado é a convicção subjetiva por parte das personagens e seu analista clínico espectral e narrador leitor, Nathan. Traven, ao se fundir aos experimentos, está empenhado em uma busca por alguma fortaleza ontológica que lhe dê a certeza significativa que o mundo não pode mais proporcionar, no entanto, ele encontra essa certeza na celebração da violência pessoal e da perversidade sexual.

Embora o mundo externo não faça sentido, o sentido pode ser espremido a partir dele mesmo, pela seleção e combinação de itens, aparentemente não relacionados, de maneiras estranhas que confirmam e exemplificam as suas certezas subjetivas. Os artefatos, carros, imagens e eventos públicos do mundo externo tornam-se, assim, dispositivos, os quais T... constrói uma espécie de mundo privado. A contínua recalitrância do mundo externo – incluindo outros corpos – em ceder a tal lógica interna, perturba a personagem T... e fornece um meio de conduta. Os mundos interno e externo devem ser reconciliados, no entanto, somente o mundo externo pode ser modificado de certo modo, pois a lógica do *sujeito administrado* parte de um *status* simbólico que suplementa esse tipo de reflexão e subjetivação, no entanto, determina a falsa noção de liberdade individual sem desvinculá-lo do engodo.

Concomitantemente, teríamos a criação do desejo, do inconsciente e toda a sintomatologia da neurose e da psicose que são determinados por nossos esforços para lidar com o que não pode ser “simbolizado”, isso é, a realidade cotidiana, a morte e o trauma. Ballard sinaliza para algo similar na introdução do romance ampliado de sua *condensed novel*, *Crash*:

O casamento entre razão e pesadelo que tem dominado o século XX gerou um mundo cada vez mais ambíguo. Nossas vidas são governadas pelos grandes *leitmotiv* do século XX – sexo e paranoia. O Voyeurismo, o nojo de si, a base infantil de nossos sonhos e desejos – estas doenças da psique agora culminaram no mais terrível infortúnio do século: a morte do afeto (BALLARD, 1995).²⁴

²⁴ The marriage of reason and nightmare which has dominated the 20th century has given birth to an ever more ambiguous world. Over our lives preside the great twin leitmotifs of the 20th century – sex and paranoia. Voyeurism, self disgust, the infantile basis of our dreams and longings – these diseases of the psyche have now culminated in the most terrifying casualty of the century: the death of affect.

Uma articulação desse estado de coisas é fornecida pelo filósofo lacaniano Slavoj Žižek (1991, p.08), citado em Nicol (2000, p. 08), cujo enfatiza que a realidade cotidiana – o mundo do nosso nome, nossa consciência e nossa identidade social – nada mais é que uma ficção necessária que é projetada para manter nossos entes reais.

3.1 TR, T, TR.....DO HELICÓPTERO

Jeannette Baxter em *contemporary critical perspectives* faz uma crítica sobre uma possível ironia que paira o *The Atrocity Exhibition*, esse se encontra na mesmice de cisalhamento de tudo: sujeito, corpo, objetos, mundo administrado, morte e subjetivismo (cf. BAXTER, 2008). De certo modo, sua aceção negativa não se desvincula de uma possível interpretação da potencialidade do texto, uma visível morte da percepção do repetido, propalado. Essa repetição funciona aqui não para suprimir e burilar o corpo ou mesmo a narrativa, mas para desvelar o caráter do próprio romance, suscitar por meio de suas ruínas, nem que seja à força, a contínua relutância do discurso.

Apesar de certa crítica ao mote do conteúdo, Baxter argumenta que além de suas inovações estéticas, a arte e a literatura surrealistas também forneciam a Ballard maneiras complexas e muitas vezes ambíguas de “(re) pensar e re-representar a história contemporânea” (BAXTER, 2008, p.20).

Com suas perspectivas e energias ocultas, as paisagens saturadas de tempo de Salvador Dalí, Marx Ernst e Paul Delvaux (entre outros) ofereceram índices históricos alternativos e provocativos (BAXTER, 2008, p. 20).

Para Ballard, o confronto com “traumas e experiências passadas” e a “descarga de medos e obsessões” que preocupavam a pintura surrealista confirmaram seu significado histórico e psicológico na época de Auschwitz e Hiroshima (cf. Ballard, 1996, p. 146). Seguindo as investigações visuais do Surrealista sobre as formas latentes e manifestas de violência histórica, os escritos de Ballard encenaram uma série de investigações complexas e, muitas vezes, eticamente desafiadoras sobre a representação contemporânea da atrocidade histórica. O que Baxter nos oferece enquanto contribuição para o entendimento do texto é a interferência do anacronismo no próprio período histórico, atual, que insere a crítica ballardiana a um contexto crítico do mundo administrado, ou seja, a ficção do *the atrocity* enquanto pós-milenar. Segundo a autora, as ficções pós-milenares de Ballard continuam a

explorar questões inquietantes de culpa histórica, amnésia e cumplicidade, exibindo repetidos atos de violência e perversão (BAXTER, 2008, p. 20).

Ballard é fascinado pela natureza criativa e destrutiva da violência; seu trabalho registra a erradicação da realidade histórica com o culto visual contemporâneo ao mesmo tempo em que se propõe a recuperá-lo; ele realiza dissecações legais e analíticas da cultura contemporânea que são ferozmente emocionais, eticamente comprometidas e altamente diversificadas.

Uma leitura, de certo modo, negligenciada na dimensão da escrita de Ballard é estabelecida por Victor Sage em sua leitura do *Crash*. Prestando atenção às texturas paródicas da linguagem pornográfica de Ballard, Sage explora as maneiras pelas quais o humor inexpressivo de Ballard surge como um meio primordial de efeitos góticos. A força desse tipo de releitura reside em sua tentativa de confrontar a ambivalente e perturbadora mistura de horror e humor em *Crash*: repleta de piadas góticas e metáforas grotescas, sugere Sage, *Crash* pode ser lido como uma enciclopédia radical e ambivalente de perversões imaginárias que são ricos em crítica satírica e social (SAGE, 2008, p. 34-50). O que também pode ser tomado como uma interpretação dialética das relações incomunicáveis das personagens T... como uma subversão ao seu *status* de permutação, pois em uma cultura de massa, “as poucas ideias ou sentimentos únicos e idiossincráticos são facilmente deformados em clichês convencionais” (KIBERD, 2012, p. 44).

Em contrapartida, essas reflexões sobre a ausência de diálogos na prosa apresentam, de modo análogo, o que Kiberd, ao analisar a prosa joyciana, identifica enquanto problema central da escrita moderna: “a quebra da antiga equação entre a estrutura da língua e a estrutura do mundo conhecido” (KIBERD, 2012, p. 44). Em termos gerais, Keberd (2012, p. 44-56) argumenta que as esferas do conhecimento científico e técnico haviam se expandido intensamente no período moderno, enquanto os recursos da língua pareciam defasados. Deste modo, o próprio narrador do *the atrocity Exhibitoin* – se é que há algum – desfigurado e destituído de seu papel perspectivo do objeto, possibilita, em conjunto com o corpo orgânico, o descompasso da língua com os estímulos e significância das imagens.

Sob tal conjectura, o narrador Nathan, por meio do cientificismo de sua correlação com os *corpus*, viabiliza uma expansão imagética que remonta a perspectiva fílmica posteriormente trabalhada por Ballard em seu mocumentário *Crash!*, em que Ballard apresenta-se na figura do personagem T... e expressa suas percepções parabólicas da potencialidade na violência dos bens de consumo. No entanto, o conteúdo é introduzido apenas pela filmagem enquadrada na face da personagem, a qual se apresenta em um perfil

fora da perspectiva do tempo narrativo de alguém que irá falar algo, ao passo que ruídos dissonantes são introduzidos.

Figura 2: olhar de Ballard T... em *Crash!*



Fonte: Filme *Crash!* (1971)

A repetição que soa polifônico e que determina a cadência das repetições não são meras sobreposições da narrativa, sua trilha sonora de um filme de horror e trauma, mas evidenciam a compulsão homicida e ritualística da personagem. Apesar de sua cadência, o corpo Tr,T, Tr, são suplantados por sufixos, se considerarmos os T e Tr(s) enquanto radicais, que partem de uma linha estabelecida Tra/v/s do *Travis* até chegarem em sua sucessão *Travers*. Apesar de termos um som, símbolos, ou personagem aproximada ao seu inicial, essa é suplementada por outras emendas ao longo do caminho – **Travis**, **Talbot**, **Traven**, **Taller**, **Trabert**, **Talbert**, **Travers** – as quais evidenciam metamorfose subjetiva de sua pulsão perante o sentimento de desconforto comunal e agressão violenta que domina suas ações em relação a questões complexas de ritual, sacrifício e trauma.

3.1.1 O narrador e a violência do que é narrado: *Crash!*

Nas experimentações de escrita de James G. Ballard, ao longo dos objetos aqui estudados, o *motif* do acidente de carro – *Crash* – é o ponto crucial. Ballard procurou compreender o papel que o modo de produção do automóvel e do consumo de massa desempenha em nossas vidas. Nesse sentido, a atenção, motivo, estaria voltada para como o molde do produto incorporado como unidade de diálogo corpóreo e tecnológica, se comporta diante do esfacelamento de identidade e o apagamento do afeto. Podemos inferir que a filmagem citada também é apresentada enquanto extensão do corpo da narrativa, em que os aparatos audiovisuais do cinema tensionados com a linguagem desapegada da objetividade, resultam em um tom e tempo narrativo dissoluto da forma. De fato, a narrativa do *Crash!* (1971) é moldada pelo controle técnico estabelecido pela linguagem cinematográfica, bem como de seu progenitor cartesiano – o romance tradicional –; e pelo corpo sacrificado do romance *the atrocity exhibition* que assombra tais parâmetros e possibilita um tempo narrativo distinto para o filme: nem movido por diálogos e perspectivas livres, ou em terceira pessoa, nem mesmo a emulação do anacronismo e disparatado do *condensed novel*.

A personagem Nathan não é uma figura bem elaborada, seu papel é ambíguo e isso emerge menos em função da tentativa de construir um personagem, do que da falta de vontade da narrativa em deixar passar uma oportunidade de defender o ponto de vista de Traven. Desde o início Nathan declara que mantém dúvidas se a distinção entre médico e paciente é válida por mais tempo – ou mesmo, de modo amplo, a distinção entre personagem, autor e narrador. No entanto, nas primeiras seções do livro, suas interpretações do comportamento de T... mantêm uma certa medida de distanciamento acadêmico e dissociação.

Como vimos na rotina/episódio do helicóptero, Nathan faz um esforço para se comunicar com Tallis, um esforço que é mal sucedido. Mas depois que um cenário nos é dado, Nathan elabora possíveis elucidações caóticas sobre a personagem: “Dr. Nathan decidiu não falar com ele. Sua própria identidade pareceria pouco mais que um resumo de posturas, a geometria de uma acusação” (p. 88). Quando chegamos ao oitavo capítulo/rotina, Nathan considera que o “problema” de Traven é problema de todos e parece aprovar ou, pelo menos, concordar com sua solução. Portanto:

O problema de Traven é como chegar a um acordo com a violência que perseguiu sua vida não apenas a violência do acidente e luto, ou os horrores da guerra, mas o horror biomórfico de nossos próprios corpos, a geometria estranha das posturas que assumimos. Traven finalmente percebeu que o

verdadeiro significado desses atos de violência está em outro lugar, naquilo que poderíamos chamar de ‘a morte do afeto’. Considere todos os nossos prazeres mais reais e ternos - nas excitações da dor e da mutilação; arena perfeita, como um leito cultural de pus estéreis, para todas as verônicas de nossas próprias perversões, em voyeurismo e auto-perdão, em nossa liberdade moral de perseguir nossas próprias psicopatologias como um jogo, e em nossos poderes cada vez maiores de abstração (BALLARD, 20014, p. 104).

Na citação supracitada temos o *crash* interpretativo de violência, a real violência que promove o *mundo administrado* de signos ostensivos, lançados como um refletor gigante em nossos olhos, que por ventura, tentam estabilizar uma luminosidade caracterizada por uma pretensão de diferença, por meio do consumo, contudo, estabiliza o diferente em produto do meio, do mesmo. A violência, nesse sentido, já nos é dada, como todo o resto no *mundo administrado*, mas no sentido de administrar não só o corpo como os próprios impulsos subjetivos.

A violação ao corpo no *the atrocity exhibition* seria uma violência dialética, em que os aparatos e bens culturais que determinam uma tendência comportamental que fere o próprio corpo individual, confundem-se com mortes sequenciais para descaracterização do corpo que retorna sucessivamente para ser morto. Na verdade, o que temos é uma máquina que precisa de suas engrenagens em funcionamento, nem que esses estímulos simulados apaguem traços complementares do núcleo. O *mundo administrado* é a própria substância que se torna caótica, bem como a *morte do afeto* é o apagamento do subjetivo e ao mesmo tempo *letmotif* de subjetivações. São os lugares comuns que geram sua própria negatividade à alienação. A repetição, nesse sentido, funciona como uma cissura da interação do ser com um aparato da percepção anacrônica entre passado e presente, uma cissura intempestiva no agora que é ele mesmo e não o é mais, ou já foi, nunca foi. Essa percepção da repetitividade do corte, no corpo temporal, nos demonstra as doenças e nossos prazeres mais reais na excitação da dor e da mutilação de um corpo que dialeticamente retorna, porém marcado, traumatizado, respingando o que Nathan identificou enquanto pus estéreis de nossas próprias perversões.

Por fim, os capítulos finais 10, 11, 12 e 14 do romance expressam narrativas, rotinas, ou ensejos críticos, sem a presença de um personagem e/ou espectro narrativo. Torna-se recorrente a linguagem do relatório científico, mas cada parágrafo é prefigurado por uma frase que se refere a algum aspecto das fantasias ou medos de Traven. Cada capítulo tem cerca de três ou quatro páginas, com as fantasias de T... compondo apenas uma ou no máximo duas frases:

O melhor desastre automático. Painéis compostos por funcionários do teatro de operações, estudantes e donas de casa de renda média foram encorajados a

conceber o melhor desastre automobilístico. Uma grande variedade de modos de impacto estava disponível, incluindo capotagens seguida de colisão frontal, vários empilhamentos e ataques da carroceria. A escolha das posturas de morte incluiu (1) posição de condução normal (2) sono, assento traseiro (3) atos de intercurso, tanto por motorista quanto por passageiro (4) espasmo anginoso grave ... (BALLARD, 2014, p. 1).

Outro texto que sintetiza a experiência de leitura das histórias de Ballard sob formas narrativas hipertextuais²⁵ é o texto *The Index* (1977). O Index é a caricatura da tentativa de escrita formal mais técnica o possível da linguagem, trata-se de uma lista alfabética de pessoas e lugares para um livro. Contudo, nesse caso, temos apenas o índice, o livro em si não existe mais. Desse remanescente organizado de acordo apenas com a arbitrariedade do alfabeto, ainda se podem discernir os contornos da história de um homem que, como sua biografia, foi expurgado da história (cf. KEEN, 2018).

Nas notas que acompanham a narrativa do *the atrocity*, bem como no desenrolar do texto, Ballard reconhece a tendência da narrativa pelo vocabulário científico. No texto, a elucidação é apontada por Nathan quando este identifica que para T... “a ciência é a pornografia suprema”:

No entanto, você deve entender que, para Traven a ciência é a pornografia suprema, atividade analítica cujo objetivo principal é isolar objetos ou eventos de seus contextos no tempo e no espaço (BALLARD, 2014, p. 49).

Nesse sentido, a pornografia científica molda o caráter autoritário de tais relatórios para seus próprios propósitos, seu belo prazer. A personagem continua sua linha de raciocínio abrindo um site na internet e pensando com sorriso entreaberto: “Aguarda-se com expectativa o dia em que a *Teoria Geral da Relatividade* e o *Principia* superarão o *Kama Sutra* nas livrarias de rua.” (BALLARD, 2014, p. 49)²⁶. Ao entrelaçar esse estilo de narrativa com a expressão das preocupações subjetivas de Traven, Ballard insiste que T... é o representante dos processos psicológicos que são característicos de nosso tempo. Para os relatórios afirmam referir-se às respostas de, entre outros, pacientes mentais, testemunhas do assassinato de Kennedy, soldados, donas de casa, estudantes e crianças psicóticas. Por conseguinte, a alegação final resulta na explosão de imagens sobre Traven que, segundo Nathan, é o percurso de muitos outros.

Por vezes a linguagem dos relatórios é quase incomunicável com o que passamos a

²⁵ São apresentações de informações escritas a partir de sequências associativas possíveis entre blocos vinculados por remissões, sem estar aprisionado a um encadeamento linear único.

²⁶ Dr Nathan turned to Webster with a laugh. 'One looks forward to the day when the General Theory of Relativity and the Principia will outsell the Kama Sutra in back-street bookshops.'

esperar de Nathan nos primeiros capítulos:

Esses estudos confirmam que é apenas em termos de um módulo psicosexual como o fornecido pela guerra do Vietnã que o público dos Estados Unidos pode entrar em um relacionamento com o mundo geralmente caracterizado pelo termo ‘amor’ (BALLARD, 2014, p. 151)²⁷.

Se a narrativa especulativa pode inferir uma sugestão de que Nathan poderia ser a personagem, ou mesmo o autor, dentro de uma apreciação ociosa da linguagem, isso implicaria que o livro é mais uma unidade do que sua forma sugere. Nesse sentido, o *condensed novel* é, por qualquer padrão, um livro caótico composto de forma(s) e elementos que compõem a paisagem contemporâneo do achatamento de informações e tecnologias, em que as paisagens naturais imaginárias do futuro tornaram-se as paisagens artificiais do presente.

Os 15 capítulos que compõem o livro são menos uma série narrativa coerente do que relances instantâneos desconexos e sucessivos, apresentando uma situação única em vários momentos de transformação. Além disso, a transformação gradual do nome do personagem central sugere tanto um movimento no tempo e no espaço, como também, ao mesmo tempo, uma forma de estase da imagem ao girar em torno de um eixo central formado pelas letras T, Tr.

De certo, *the atrocity* é um marco promissor de *motifs* que Ballard desenvolverá ao longo de suas escritas, alargando os limites mais distantes de sua obsessão, burilando temáticas e locais comuns, ampliando os parâmetros do acidente de carro, tanto quanto a cultura popular permitiria. Eventualmente, este burilamento foi muito além dos confins abafados do “romance” e outras modulações literárias, mas também perpassando as artes visuais, pop art, exposições em galerias, e o cinema, como já mencionado. No entanto, a inserção no audiovisual ainda detém uma característica peculiar:

Em 12 de fevereiro de 1971 ... o Radio Times anunciou: às 20:30 na BBC2, 'Crash!'. A ser apresentado por James Mossman. "Para o escritor de ficção científica J.G. Ballard, a representação fulcral do presente é o homem no automóvel. É a imagem que representa os sonhos e as fantasias que facilmente podem se transformar em pesadelos. Em um filme para a *Review* Ballard explica a beleza e o fascínio desta tecnologia potencialmente mortal (SINCLAIR, 1999, p. 33)²⁸.

²⁷ These studies confirm that it is only in terms of a psychosexual module such as provided by the Vietnam war that the United States public can enter into a relationship with the world generally characterised by the term “love.”

²⁸ On 12 February 1971 ... the Radio Times announced, for 8.30pm on BBC2, *Crash!*. To be introduced by James

Crash! é um filme demasiadamente estranho para um público não especializado: não apresenta uma sequência de títulos; não há créditos e não há explicação de quem seria Ballard; e é apresentado pela BBC enquanto documentário – no entanto, sabemos que esse é nada mais, nada menos, que uma extensão de uma narrativa anterior. Aparte das demais características do filme, ao qual não iremos nos alongar, é a perspectiva da própria geometria do carro que estabelece um caminho distinto para uma possível narrativa.

Figura 3: o automóvel enquanto estrutura narrativa



Fonte: Filme *Crash!* (1971)

No entanto, a geometria da qual Ballard considera um dispositivo catalizador da subjetivação, só é possível por meio do trauma, da morte. Nesse sentido, temos, em primeiro instância, a violência da repetição e burilamento do corpo, o qual, na relação com os bens de consumo estabelece um princípio de prazer consequente da morte do afeto, restringe o potencial sexual do corpo, este pornográfico, grafado pelo científico e administração constante. Por outro lado, ao evidenciar a potencial sexualidade do carro em sua geometria da morte, as personagens poderiam alcançar o inexplicável, o gozo. Sob a conjectura exposta, no próximo capítulo discutiremos a dissolução do corpo e da imagem de sujeito administrado a partir da morte do afeto, a qual configura em sua ruína, o afeto pela morte em detrimento do gozo.

4 A DISSOLUÇÃO DO CORPO E DA IMAGEM DE SUJEITO ADMINISTRADO EM *CRASH*: O AFETO PELA MORTE

Já se tornou lugar comum afirmar que o sujeito hodierno tem se deparado com um mundo de informações difusas, de identidades conturbadas, de um consumo exacerbado e de

Mossman. For science fiction writer J.G. Ballard, the key image of the present day is the man in the motor car. It is the image that represents the dreams and fantasies that all too easily can turn into nightmares. In a film for Review Ballard explains the beauty and fascination of this potentially deadly technology.

limitações estabelecidas pelas normatizações econômicas, sociais e comportamentais. No entanto, essa premissa tem ganhado visibilidade e problematizações diversas nas teorias contemporâneas, diga-se, sobretudo, os postulados de teóricos como Fredric Jameson (1991, 1996), Jean Baudrillard (2007) e Zygmunt Bauman (1997) que abordam questões concernentes à cultura do consumo na sociedade pós-moderna, refletindo sobre a relação entre o estágio tardio do capitalismo e sua inflexão em questões atreladas à reprodução social e de identidade, ao signo da realidade, à comoditização da realidade, entre outros.

O axioma introdutório também é recorrente nas artes de um modo geral, evidenciando os inúmeros *signos* que constituem a crise da objetividade perspectiva e o declínio do construto do *eu* enquanto ser *individual*. Dentre o panorama de perspectivas críticas sobre a cultura capitalista contemporânea, reverberando a própria problematização do sujeito e seu corpo em meio à interação esquizofrênica com bens de consumo e representações simbólicas de realidade, encontram-se os escritos *ballardianos*, nos quais, como verificamos, o escritor inglês James Ballard atenta em estabelecer uma narrativa temática, marcada pela constante diluição das fronteiras comumente erigidas por categorias culturalmente determinadas: identidade, sexualidade, linguagem, subjetividade e sociedade de consumo.

Apesar de sua notória inflexão no que assinalamos enquanto teoria contemporânea, também apontada por críticos como Bran Nicol (2009), ou mesmo por leituras cerradas no texto de Ballard por Jannette Baxter (2008), o conteúdo narrativo ballardiano apresenta um intenso esforço de *singularização*, tanto na forma, quanto na produção conceitual – de modo análogo à autores como George Bataille e sua escrita ficcional/retórica/conceitual – desafiando “as descrições marcadas pelos limites disciplinares e definições canônicas”, recusando “a linguagem acadêmica, aproximando a escrita da tradição literária criativa” (DRUMMOND, 2016, p. 03). Neste sentido, em textos como *The university of death*, apresentado no compêndio de contos/romances condensados *The atrocity exhibition* (1970), os conceitos são formulados sob uma forma de saber oposta ao conhecimento da razão instrumental:

A morte conceitual. Até agora, esses seminários tornaram-se uma inquisição diária no crescente sofrimento e incerteza de Talbot. Um aspecto perturbador foi a cumplicidade consciente da classe em sua avaria antecipada. O Dr. Nathan fez uma pausa na porta do teatro de conferências, debatendo se acabaria com este experimento único, mas desagradável. Os alunos esperaram enquanto Talbot encarava as fotografias de si mesmo dispostas em sequência no quadro-negro, sua atenção distraída pela figura elegante mas severa de Catherine Austin, observando os assentos vazios além do projetor de filme. Os noticiários simulados de acidentes automobilísticos e atrocidades do Vietnã (um comentário adequado sobre sua própria sexualidade destrutiva) ilustram o cenário da Terceira Guerra Mundial, em que os alunos estavam

ostensivamente engajados. No entanto, como o Dr. Nathan percebeu, seu foco real estava em outro lugar. Uma figura inesperada agora dominou o clímax do cenário. Usando a identidade de sua própria palestra, os alunos idealizaram a primeira morte conceitual (BALLARD, 2014, p. 19)²⁹.

Em termos formais, esse ensejando temático, temos logo a frente um preambulo conceitual “**A morte conceitual**”, uma espécie de imagem do conceito que é problematizado por uma narrativa ocasional. O *conceito de morte* é figurado na imagem do objeto “Talbot”, um modelo de automóvel e sobrenome de uma personagem, os quais refutam seu *status* de mera exemplificação, na construção do *conceito de morte* implicado em si: enquanto objeto/abjeto das escarificações do aparato mercadológico e tecnológico automobilístico, enquanto sujeito à violência dos acidentes nas rodovias, bem como nos sujeitos espectadores apáticos “observando os assentos vazios além do projetor de filme”, mas participantes de um engajamento espectral de violência sob a teleobjetiva de “noticiários simulados de acidentes automobilísticos e atrocidades do Vietnã”. Nessa exegese, uma imagem conceitual de *morte* trabalha tanto a favor como contra o pensamento conceitual – permanecendo fiel ao conceito ao traí-lo – na exigência de uma interpretação narrativa, iluminando resíduos da experiência a serviço de uma futuridade do aberto no conceito que os resíduos da narrativa possam ainda conter em si, como exposto no trecho “Usando a identidade de sua própria palestra, os alunos idealizaram a primeira morte conceitual” (BALLARD, 2014, p. 19).

Evidenciamos no fragmento supracitado um rito interpretativo para o conceitual e o conceito de morte para a interpretação da narrativa, formulados sob uma forma de saber que refuta o conhecimento da razão instrumental. Desse modo, os ensejos de reflexão sobre a primeira colocação da morte, na diegese do molde ficcional, refutam uma lógica coerente e coercitiva imposta por regras e paradigmas da razão, possibilitando a ambiguidade do conceito. Assim, tem-se exatamente o contrário da abstração – ou nem sequer uma oposição – pois a ambiguidade é a complementação da interdição e transgressão de possibilidades dessa morte conceitual “idealizada”.

²⁹ **The conceptual Death.** By now these seminars had become a daily inquisition into Talbot’s growing distress and uncertainty. A disturbing aspect was the conscious complicity of the class in his long anticipated breakdown. Dr Nathan paused in the doorway of the lecture theatre, debating whether to end this unique but unsavoury experiment. The students waited as Talbot stared at the photographs of himself arranged in sequence on the blackboard, his attention distracted by the elegant but severe figure of Catherine Austin watching from the empty seats besides the film projector. The simulated newsreels of auto-crashes and Vietnam atrocities (an apt commentary on her own destructive sexuality) illustrated the scenario of World War III on which the students were ostensibly engaged. However, as Dr Nathan realized, its real focus lay elsewhere. An unexpected figure now dominated the climax of the scenario. Using the identity of their own lecture, the students had devised the first conceptual death. (BALLARD, 2014, p.19). Optamos pela tradução no corpo do texto para melhor fluência na leitura. As traduções apresentadas são feitas por mim, Jonathas M. Nunes.

Partindo do preâmbulo da complexidade da forma em função do que é tematizado e/ou conceituado na escrita ballardiana, neste capítulo apresentaremos uma elaboração crítica acerca das principais questões referentes a dissolução do corpo e da imagem de *sujeito administrado* nas produções e reproduções do texto ballardiano, entreposto ao conceito de *morte do afeto*, a diminuição do efeito de ser afetado por alguém (*cf.* BALLARD, 1995), esse formulado ao longo do *letmotif Crash* (1969;1971;1974), como identificados em capítulos anteriores. Tais grupamentos ocasionam, em suas narrativas, reflexões das dissidências entre as pulsões corpóreas e as tentativas de esvaziamento e padronização do sujeito e do corpo sob os ditames da exaustão e normatização sexual midiática/pornográfica/tecnológica/industrial.

Por conseguinte, ao adentrarmos na discussão dos processos de subjetivação do sujeito tensionadas a partir do corpo na lógica peremptória da mercadoria de *massa*, estaremos pactuados com a noção de *mundo administrado*, termo cunhado pelos críticos frankfurtianos Adorno e Horkheimer (2006), no qual os autores evidenciam nos mecanismos e produtos da indústria cultural uma miríade de tentativas de coerção do pensamento, sob a cuidadosa manipulação das massas.

4.1 MUNDO ADMINISTRADO

No *mundo administrado*, tudo que está inserido na lógica cultural do capital é levado a passar pelo crivo da indústria cultural. É nessa conjuntura que Adorno e Horkheimer evidenciam a alteração não somente da perspectiva do mundo sob uma ótica iníqua do consumo massivo de bens culturais, mas do próprio sujeito enquanto consumidor de mercadorias que lhe agregam valor subjetivo. Segundo os filósofos frankfurtianos, “quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as e, inclusive suspendendo a diversão”, diluindo qualquer tipo de barreira que possa elevar-se contra “o progresso cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 13). À vista disso, a matriz dos bens culturais é manipulada e padronizada, antes mesmo de chegarem as massas, por meio de uma miríade de estratégias que começa na modulação de seus produtos até culminarem na homogeneização do próprio sujeito – empacotado em identidades estereotipadas. De forma meticulosamente ideológica, a indústria detêm um falso liberalismo, *falsa liberdade* de escolha e distinção do universal e do particular, na qual os entrelaces de signos da indústria “dirige-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjetividade” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 13).

Na tentativa de disseminação desse *mundo administrado* e homogeneização do sujeito pela indústria, o corpo orgânico e as experiências humana tornam-se gradativamente virtuais, na mesma proporção que nos é oferecido bens culturais/produtos padronizados como tentativa de redução da multiplicidade das coisas a unidades uniformes pré-estabelecidas; promovendo uma alienação do homem às coisas, formando o distanciamento do sujeito com o objeto autenticamente *real*. Esse distanciamento do objeto *real*, típico de nossa cultura tecnológica atual, não só facilita a manipulação e manutenção desse mundo administrado, mas também, moldura o processo de reprodução da realidade, o qual Baudrillard (1994) define como *simulação*. Esse mote é sinalizado ao decorrer do *the atrocity exhibition* e em seu material futuro, *Crash* (1973), e propicia uma de nossas inquietações de leitura sobre seus textos, a qual intenta em compreender como os objetos ficcionais analisados articulam-se, em sua narrativa, uma autorreflexão sobre a natureza construída da existência, delimitadas nos bens culturais – do qual fazem parte – levando em consideração que aquilo que denominamos de vida *real* é mediada pela técnica narrativa e estética, tanto quanto a ficção:

[...] sinto que o equilíbrio entre ficção e realidade mudou de maneira significativa nas últimas décadas. Mais e mais seus papéis vêm sendo invertidos. Vivemos em um mundo dominado por ficções de todos os tipos – *merchandising* de massa, propaganda, política conduzida como um ramo da propaganda, a prevenção de reações inéditas a experiências por causa da tela da televisão. Vivemos dentro de uma imensa novela. É agora cada vez menos necessário que o escritor invente o conteúdo fictício de seu romance. A ficção já existe. A tarefa do escritor é inventar a realidade (BALLARD, 1995, p. 07)³⁰.

A reflexão do romancista inglês acerca do *status* da ficção e da realidade sugere que nossa experiência de realidade se tornou tão moldada pelos sistemas de mediação pós-modernos de representação que a separação nítida de ‘realidade’ e ‘ficção’, de ‘mundo’ e ‘livro’, narrador e personagem, chega a ser infactível, ao passo que essas instâncias se configuram em uma espécie de “fita de möbius” (NICOL, 2009, p. 180). No entanto, nas narrativas que entrelaçam os *Crash(s)*, não há a identificação da ficção nem da própria realidade – uma espécie de hiper-realidade dialética acaba por abolir ambas. Deste modo, até mesmo a regressão crítica não seria mais possível.

Em seu no artigo *ballard's crash*, Baudrillard nos apresenta uma perspectiva similar

³⁰ I feel that the balance between fiction and reality has changed significantly in the past decades. Increasingly their roles are reversed. We live in a world ruled by fictions of every kind – mass-merchandizing, advertising, politics conducted as a branch of advertising, the pre-empting of any original response to experience by the television screen. We live inside an enormous novel. It is now less and less necessary for the writer to invent the fictional content of his novel. The fiction is already there. The writer's task is to invent the reality.

ao apontado previamente com relação à noção de hiper-realidade em *Crash*. O autor argumenta que, apesar de demonstrar ao longo das narrativas um mundo oscilante e comutador de simulações e morte, violentamente sexualizado e desprovido de afeto, apilhado de corpos violentos e violados mas curiosamente neutralizado, esse mundo cromático e intensamente metálico vazio do sensorial, um mundo de hiper-tecnologia sem finalidade; o narrado não implica julgamento de valor. Nesse sentido, fica a nosso critério de interação/interpretação se esses elementos são construtivos ou degradantes do ser e da noção de mundo, desse modo, a perspectiva moral – o criticismo crítico que ainda faz parte da funcionalidade do texto acadêmico – não poderia alcançá-lo, pois “Crash é hipercrítico, no sentido de estar além do crítico”³¹ (BAUDRILLARD, 1994, p. 319).

A ideia de simulação apontada por Baudrillard é muitas vezes considerada como um tipo de estado situacional, na qual o sujeito está engajado, de alguma forma, com uma representação em vez do objeto autêntico. Neste contexto, se alguém consome algum tipo de produto em sua versão sintética, que apresenta as mesmas particularidades do produto real, podemos comicamente considerá-lo como hiper-real³² em vez de real. Neste sentido, a simulação refere-se ao processo pelo qual as tecnologias que dominam o mundo contemporâneo tentam moldar aspectos do real – *o mundo não administrado* – em entidades tangíveis e distinguíveis. Paradoxalmente, a simulação tenta fazer do real propriamente real ao tentar explicar tudo no mundo, eliminando o inexplicável e misterioso, e dividindo o mundo em um sistema de oposições, diferenças e valores (cf. BAUDRILLARD, 1994). Com isso, podemos afirmar que a simulação não apenas elimina o *real*, ela cria, reelabora o *real*, definindo a realidade que nos situamos.

Nesse sistema, nós só ganharemos, ou validaremos significativamente nossas asserções de identidade, uma vez que estivermos inscritos na ordem simbólica da sociedade contemporânea e sua rede de significados (cf. NICOL, 2009, p. 08). Porém, quando entramos nessa ordem simbólica e administrada de realidade, nos separamos do *real* que está atrelado aos nossos impulsos corporais, a nossa matriz orgânica, evidenciando que a vida cotidiana é essencialmente *virtual* e que tudo que é atribuído ou estabelecido como realidade só é significativo e reconhecível por meio da linguagem e os códigos da ordem simbólica. Isso resulta na criação do desejo do inconsciente e todos os sintomas da neurose e psicose, que são determinados por nossos esforços para lidar com o que não pode ser categorizado neste mundo

³¹ Crash is hypercritical, in the sense of being beyond the critical.

³² Termo utilizado por Baudrillard para especificar a cultura em que a lógica da simulação tornou-se onipresente.

de símbolos, ou seja, com o que não faz sentido para realidade cotidiana, tais como trauma ou morte.

O preâmbulo apresentado configura o que o escritor James Ballard conferia em sua *retórica-ficcional the death of affect*, diminuição do efeito de ser afetado por algo. Presume-se que *o efeito de ser afetado* é uma parte fundamental do existir, pois seria o modo como constituiríamos o sentido de nossa própria experiência com as coisas e com o mundo enquanto ser social. Partindo da falta desse sustentáculo, a temática que circunda em *Crash* é, nas palavras de Ballard (1995), “uma metáfora extrema para uma situação extrema”, a qual preside sobre nossas vidas os grandes motivos condutores das últimas décadas – sexo e paranóia (BALLARD, 1995, p. 04). De modo categórico Ballard argumenta que:

O casamento entre razão e pesadelo que tem dominado o século XX gerou um mundo cada vez mais ambíguo. Nossas vidas são governadas pelos grandes *leitmotiv* do século XX – sexo e paranóia. O Voyeurismo, o nojo de si, a base infantil de nossos sonhos e desejos – estas doenças da psique agora culminaram no mais terrível infortúnio do século: a morte do afeto (BALLARD, 1995, p. 02)³³.

A morte do afeto, nesse sentido, elucida a relação do corpo sujeitado na esfera de manipulação de símbolos que assinalam o consumo e modos de vida em um mundo hiper-real, do qual a noção de realidade é transfigurada pela ordem simbólica ubíqua de signos e mercadorias. Partindo de tal acepção, podemos inferir que o ‘individual’ e as relações interpessoais, sexuais, são experimentados por “experiências sem substância, coerência ou consistência” (NICOL, 2009, p. 184), resultando no que Jameson denomina de “declínio do afeto” (*cf.* JAMESON, 1991, p. 16). A convicção de Ballard é que a nossa capacidade de sentir emoção genuína tem se esfacelado desde o final do século XX. Com efeito, Jameson argumenta que a pós- modernidade deu início a uma mudança na estrutura de expressar e sentir emoções; período em que o sujeito já tomado por sentimentos como ansiedade, neurose e anomia, expressões do “sujeito centrado”, agora, “uma vez que não há mais um eu presente para fazer o sentimento”, estamos mais sujeitos às emoções mais “livres e impessoais”, denominadas por Lyotard de “intensidades” (JAMESON, 1991, p. 16).

No capítulo *Crash!*, do *condensed novel* entre os resultados e narrativas das pesquisa de Tallis, uma das configurações do T..., ele sinaliza para uma possível releitura das intensidades

³³The marriage of reason and nightmare which has dominated the 20th century has given birth to an ever more ambiguous world. Over our lives preside the great twin leitmotifs of the 20th century – sex and paranoia. Voyeurism, self disgust, the infantile basis of our dreams and longings – these diseases of the psyche have now culminated in the most terrifying casualty of the century: the death of affect.

provocadas pelas percepções de mundo. De certo, até mesmo uma nova configuração das noções de afeto:

Modos de morte preferidos. Os sujeitos receberam uma escolha de vários modos de morte e pediram para selecionar aqueles que mais temeriam para si e suas famílias. Suicídio e assassinato provaram ser, sem exceção, os mais temidos, seguidos por desastres aéreos, eletrocussão doméstica e afogamento. A morte por acidente automobilístico foi uniformemente considerada menos censurável, apesar da provação de morte muitas vezes prolongada e lesões severas e mutilatórias (BALLARD, 2014, 156-157)³⁴.

Na narrativa citada, os experimentos identificam que, dentro das possibilidades de morte, as mais temidas seriam o suicídio, assassinato, acidentes aéreos, entre outros. O que nos chama atenção é justamente aquela menos temida, ou a menos censurável entre as pessoas de um modo geral, o acidente automobilístico, mesmo esse tipo de morte incisiva cause lesões severas e mutilatórias ao corpo. Aqui há o indício de que *a morte do afeto* configurada no pleito do *mundo administrado*, tem por tendência, ao diminuir ou erradicar o afeto, com efeito, suscita o aberto: a possibilidade do afeto por algo – nem que este seja violento ao seu corpo.

Como indica Nicholas Ruddick (1992), *crash!* não se preocupa com um desastre imaginário, por mais iminente que seja, mas com um cataclismo pandêmico institucionalizado em todas as sociedades industriais que matam centenas de milhares de pessoas a cada ano e fere, mutila outros milhões. Deste modo, poderíamos pensar no acidente de carro como um presságio sinistro de “um casamento de pesadelo entre sexo e tecnologia” (cf. BALLARD, 1994)?

4.2 MORTE DO AFETO, AFETO DE MORTE

O conceito, e mesmo a temática da *morte do afeto* ao ser propagado pelo *mundo administrado* e sua lógica simbólica e cultural, reflete um subjugar negativo por parte dos teóricos e objetos apresentados. Contudo, essa negatividade, ou característica negativa, torna possível a tentativa de transgressão e dissolução da *administração* – quiçá a percepção da vida danificada. No movimento de negação, perpétuo e impossível de ser contida, mesmo sob uma imagem refletida da perda e do trauma, a ideia da redenção e a esperança que se liga ao negativo

³⁴ Preferred death modes. Subjects were given a choice of various death modes and asked to select those they would most fear for themselves and their families. Suicide and murder proved without exception to be most feared, followed by air disasters, domestic electrocution and drowning. Death by automobile accident was uniformly considered to be least objectionable, in spite of the often extended death ordeal and severe mutilatory injuries.

nunca podem ser totalmente dadas por mortas, assim como não pode haver a inicialização ingênua ou triunfalista de qualquer programa que procurasse restaurar a vida danificada a uma condição de completude e presença (*cf.* RICHTER, 2017, p. 26).

Mesmo sob o controle técnico e equalização das massas, surgem reproduções representativas a partir do corpo que retratam a dissolução deste sujeito restringido pelos símbolos e consumo de mercadorias fetiches. Essas reproduções corpóreas, muitas vezes hibridizadas, são convertidas em novas configurações identitárias amorfas e heterogêneas, representando um corpo violentado e confundido – ao longo do processo de relação/tensão do sujeito com a tecnologia, o mercado pós-industrial e suas mercadorias-fetice.

Aplicando uma filosofia semelhante a uma estética da cultura de massa – seu teor de apresentar uma reformulação do mesmo, velho, como novo, porém distinto – Ballard recupera o corpo administrado – acoplado de imagem – fundido com a tecnologia, para uma possível reformulação de um hiper-corpo:

Pudenda de vítimas de acidente de automóvel. Usando kits de montagem construídos a partir de fotografias de (a) corpos não identificados de vítimas de acidentes, (b) conjuntos de exaustão de Cadillac, (c) as partes bucais de Jacqueline Kennedy, os voluntários foram solicitados a conceber a melhor vítima de acidente de automóvel. O pudendo nocional de vítimas de choque exerceu um fascínio particular. A escolha dos temas foi a seguinte: 75 por cento J. F. Kennedy, 15 por cento James Dean, 9 por cento Jayne Mansfield, 1 por cento Albert Camus. Em um teste de categoria aberta, os voluntários foram solicitados a nomear as figuras públicas mais adequadas como possíveis vítimas de acidentes. As escolhas variaram de Brigitte Bardot e Prof. Barnard à Sra. Pat Nixon e Madame Chiang (BALLARD, 2014, 154).³⁵

Os corpos mutilados, aqui apresentados na narração, demonstram sua assimilação administrada de imagens, figuras públicas, populares. No entanto, essas figuras também estabelecem um fascínio não apenas aos seus corpos, mas a instância material do trauma de suas mortes, a realidade sob a experiência impregnada nos seus acidentes e simulação da própria colagem. Nesse sentido, o acidente de carro pode ser percebido inconscientemente como um evento de fertilização em vez de destrutivo, citando Ballard, “uma liberação de energia

³⁵ Pudenda of auto crash victims. Using assembly kits constructed from photographs of (a) unidentified bodies of accident victims, (b) Cadillac exhaust assemblies, (c) the mouth-parts of Jacqueline Kennedy, volunteers were asked to devise the optimum auto crash victim. The notional pudenda of crash victims exercised a particular fascination. Choice of subjects was as follows: 75 percent J.F. Kennedy, 15 percent James Dean, 9 percent Jayne Mansfield, 1 percent Albert Camus. In an open category test, volunteers were asked to name those living public figures most suitable as potential crash victims. Choices varied from Brigitte Bardot and Prof. Barnard to Mrs Pat Nixon and Madame Chiang.

sexual– mediando a sexualidade daqueles que morreram com uma intensidade impossível em qualquer outra forma” (BALLARD, 2014, p. 26-27).

O afeto pela morte torna-se recorrente pela violência da repetição. Os experimentos de T... excedem a violação das personagens espectrais femininas, que prefiguram objetos sexuais, ao passo que busca entender, ou mesmo expor, a obsessão que temos pela violência da máquina com o corpo e sua mutilação à procura do prazer:

União das vítimas. Por sugestão da jovem, Travis se juntou à C.U. e, com um grupo de trinta donas de casa, praticou a simulação de feridas. Mais tarde eles excursionariam com as equipes de demonstração da Cruz Vermelha. Danos cerebrais e sangramento abdominal em acidentes automobilísticos poderiam ser imitados em meia hora, auxiliados pela aplicação de resinas coloridas adequadas. Queimaduras de radiadores convincentes exigiam uma preparação cuidadosa e poderiam envolver de três a quatro horas de maquiagem. A morte, pelo contrário, era uma questão de mentir. Mais tarde, no apartamento que tinham tomado com vista para o zoológico, Travis lavou as feridas de suas mãos e rosto (BALLARD, 2014, p.4-5)³⁶.

No fragmento acima, T... mantém suas rotinas como parte de uma terapia contínua para entender a abertura do corpo propiciada pelo *crash!* automobilístico na qual é fundida a experiência entre o orgânico e o inorgânico na ferida, ficando sua marca. Por outro lado, evidenciam a forma extrema da perversão, da esquizofrenia do corpo administrado. Tal processo de dissolução do sujeito moderno via mutação e abjeção corporal é engendrado por meio de uma miríade de estratégias como: pulsão de morte, colisões automobilísticas, fissuras e ambivalência sexual, estabelecidas a partir da relação/tensão do corpo com as mercadorias fetiches da sociedade hodierna, os quais são convertidos em novas configurações identitárias amorfas e heterogeneizadas.

A compulsão à repetição das personagens, nesse sentido, seria uma característica que Freud considera como algo intrínseco ao movimento de toda pulsão, conseqüentemente da tendência ao reestabelecimento de um estado anterior da vida, o inorgânico:

Uma pulsão é um impulso inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas, ou seja, é uma espécie de

³⁶ Casualties Union. At the young woman's suggestion, Travis joined the C.U., and with a group of thirty housewives practiced the simulation of wounds. Later they would tour with Red Cross demonstration teams. Massive cerebral damage and abdominal bleeding in automobile accidents could be imitated within half an hour, aided by the application of suitable coloured resins. Convincing radiation burns required careful preparation, and might involve some three to four hours of makeup. Death, by contrast, was a matter of lying prone. Later, in the apartment they had taken overlooking the zoo, Travis washed the wounds off his hands and face.

elasticidade orgânica, ou para dizê-lo de outro modo, a expressão da inércia à “vida orgânica” (FREUD, 1996, p. 47).

A pulsão de morte exerce um caminho de retorno a um estado inorgânico, que pode ser conferido na tentativa de desestruturação do corpo pelas personagens para a abertura da fenda – noção que iremos desenvolver melhor ao longo deste capítulo. Por mais paradoxal que possa parecer, a morte tem uma função específica nas *rotinas/romances*, a função de garantir a vida e o *real* – qual não pode ser explicado pelas estratégias simbólicas do mundo administrado. Embora os acidentes automobilísticos assegurem uma possível morte, esses acidentes também criam feridas e resíduas de vida indestrutíveis, cicatrizes, os quais sobrevivem à morte – ao inexplicável. Estas feridas, por sua vez, são encontradas tanto sobre o corpo humano quanto sobre o corpo/lataria do carro, fazendo com que ambos interiores sejam expostos ou descobertos.

Segundo Baudrillard, na perspectiva clássica (mesmo cibernética), a tecnologia é um prolongamento do corpo, uma sofisticação funcional de um organismo humano, “que lhe permite igualar-se à natureza e investir contra ele triunfante” (BAUDRILLARD, 1994, p. 139). De Marx a MacLuhan, a mesma visão instrumentalista das máquinas e da linguagem “são intermediários, prolongamentos, *media-mediadores* de uma natureza idealmente destinada a tornar-se o corpo orgânico do homem”, no qual o próprio corpo “é apenas um *médium*” (BAUDRILLARD, 1994, p. 139). Contudo, em *Crash*³⁷ a tecnologia e a técnica fazem parte da própria desconstrução mortal do corpo, o qual não é mais um *medium* funcional, mas extensão da própria morte por meio do desmembramento e fragmentação de um corpo entregue ao que Baudrillard denomina de *feridas simbólicas* “de um corpo confundido com a tecnologia” na sua dimensão de *violação* e de *violência* (BAUDRILLARD, 1994, p. 139).

Na romance/motivo/rotina *Crash* (1995), dentre as repetições, é narrado a performance das personagens Vaughan e o piloto Seagrave, os quais reencenam o acidente de James Jean para um público fascinado pelo ocorrido. No entanto, a aproximação do público ao evento inserido, não é de cunho científico ou curiosidade apenas, como ocorre por vezes nas rotinas de personagem T.... O que fica evidente no evento citado é que a atração pela encenação do acidente, propiciado pelas linhas sexuais do automóvel, não se movia em direção ao indivíduo James Jean, mas sim à morte suplementada pela violência da fatalidade gozosa. Temos aqui o dilema da morte do afeto, efeito: por um lado, não há sequer um traço de

³⁷ Aqui me refiro ao romance publicado em 1973 e ao excerto publicado em 1969 no *the atrocity Exhibition*..

empatia ao ente James Jean, mas sim à imagem propalada de seu feito, que chega a ser erotizado; por outro, temos a projeção do carro, uma geometria da morte e ao mesmo tempo do prazer. E é nessa conjunção que os participantes do evento visualizam a explosão catastrófica da morte em detrimento da vida. Diante disso, podemos inferir que é sob a pulsão de morte e encenações que se estabelece a interação sexual do corpo orgânico com a lataria do automóvel.

As pulsões corporais nessa ocasião, sob incisões, excisões, escarificações, caracteres do corpo, cuja chaga e gozo sexual não são senão um caso particular, evidencia o que Baudrillard aponta enquanto “um corpo sem órgãos nem gozo de órgãos”, inteiramente submetida à marca, ao corte, à cicatriz técnica “sob o signo resplandecente de uma sexualidade sem referencial e sem limites” (BAUDRILLARD, 1994, 139-140). A entrada desse termo em nossa análise propicia uma ampliação metafórica da experimentação da própria narrativa do *the atrocity exhibition*: um romance sem corpo, sem personagem caracterizada, sem narrador objetivo e perspectivo, sem órgãos; submetido a marca penetrante e violenta da imagem em sua narrativa. Teríamos então um aberto (livro?) de signos resplandecentes de uma narrativa sem referencial e sem limites.

Ainda sobre a idealização e encenação de acidentes pela personagem Vaughan, é por meio da morte de um indivíduo em um acidente de carro que o corpo/lataria destruída do carro segrega a energia sexual liberada no momento da morte de seu piloto. Assim, outro indivíduo, por meio da simulação do acidente real, atrela esta energia nas entranhas do carro em uma espécie de fusão e ato sexual com o automóvel. Por sua vez, este indivíduo, morre em um acidente e atinge a vida indestrutível de uma lenda – assim como aconteceu com James Jean. No *Crash!* redigido no *atrocity exhibition*, essa proposta de leitura fica ainda mais evidente a partir da citação:

Cada tarde no cinema deserto. O conteúdo sexual latente do acidente de automóvel. Foram realizados numerosos estudos para avaliar o apelo sexual latente de figuras públicas que alcançaram notoriedade subsequente como fatalidades causadas por acidentes automáticos, e. James Dean, Jayne Mansfield e Albert Camus. Quadros de notícias simulados de políticos, estrelas de cinema e celebridades de TV foram mostrados para painéis de (a) donas de casa suburbanas, (b) paréticos terminais, (c) pessoal de postos de gasolina. Seqüências mostrando vítimas de acidentes automáticos trouxeram uma aceleração acentuada das taxas de pulso e respiratórias (BALLARD, 2014, p. 154)³⁸.

³⁸ Each afternoon in the deserted cinema. The latent sexual content of the automobile crash. Numerous studies have been conducted to assess the latent sexual appeal of public figures who have achieved subsequent notoriety as auto-crash fatalities, e.g. James Dean, Jayne Mansfield, Albert Camus. Simulated newsreels of politicians, film

A rotina adentrada no parágrafo, a qual se apresenta em negrito pelo autor, nos dar uma espécie de imagem, ou mesmo *setting* panorâmico em que ocorre a apreciação das exibições. Essa introdução dá o espaço que se amplia nas aparições deste texto em outras instâncias, em outras mídias:

[...]Havia uma série de transmissões secretas às quais Travis ouvia: 1) medula: imagens de dunas e crateras, poças de cinzas que continham os terraços de Freud, Eatherly e Garbo; (2) torácica: as conchas enferrujadas de submarinos encalhavam na enseada de Tsingtao, perto dos fortes alemães em ruínas, onde os guias chineses espalhavam marcas de mãos sangrentas nas paredes do caixão; (3) sacral: V.J.-Day, os corpos das tropas japonesas nos campos de arroz à noite (BALLARD, 2014, p. 05)³⁹.

Outro fator que deve ser levado em consideração na encenação citada, bem como no evento performado pela personagem Vaughan, é a obsessão por imagens e filmagem desses acontecimentos. Assim como T, Vaughan gravava, tirava fotos das partes mutiladas, dissolutas dos corpos marcados pela experiência, a obcecação pela imagem não era apenas um traço das personagens nos diversos *crash* citados, de acordo com Corin Depper (2008, p. 50), embora Ballard não tenha explorado tanto a narrativa do cinema em seus moldes, para esse o cinema não era apenas uma indústria, ou mesmo apenas o aspecto da cultura de massa do século XX. Seria, também, “uma forma que permitiu a própria reconfiguração da experiência e da narrativa, que permite novos modos de pensar e ser emergir” (DEEPER, 2008, p. 50). O apontamento de Deeper (2008) oferece uma possível resposta para as inquietações de Nathan com relação à obsessão de Travers por imagens, o qual empregava seu tempo em analisar o diagrama da dor e mutilação, nas imagens de potencialidade sexual das feridas estranhas das atrocidades do Vietnã, da boca deformada de Jacqueline Kennedy.

Deeper faz uma análise cerrada dos textos *Crash* e *Empire of the sun* em contraposição com suas respectivas adaptações de David Cronenberge e Steven Spielberg. O que nos chama atenção ao decorrer da análise de Deeper é o caráter referencial de imagem que é trabalhada nessas narrativas, como se em determinados momentos a imagem borrada da experiência pulasse para fora do que é narrado. Sobre a narrativa do *Crash*, em Cronenberge, que, de modo

stars and TV celebrities were shown to panels of (a) suburban housewives, (b) terminal paretics, (c) filling station personnel. Sequences showing auto-crash victims brought about a marked acceleration of pulse and respiratory rates

³⁹ [...]There were a number of secret transmissions to which Travis listened: (1) medullary: images of dunes and craters, pools of ash that contained the terraced faces of Freud, Eatherly, and Garbo; (2) thoracic: the rusting shells of U-boats beached in the cove at Tsingtao, near the ruined German forts where the Chinese guides smeared bloody handprints on the caisson walls; (3) sacral: V.J.-Day, the bodies of Japanese troops in the paddy fields at night.

análogo, pode elucidar uma dinâmica específica da violência dos acidentes automotivos, Adams Parveen (2000) faz a ressalva de que as encenações e estratégias presentes na narrativa – assim como a pulsão de morte – não se tratam de signos acidentais que apenas pertenceriam às margens do sistema, mais se tratam de signos e estratégias que excedem os limites do reino imaginário de dominação sobre a realidade (PARVEEN, 2000, p. 109).

Se considerados em nível simbólico, a repetição e reencenação de acidentes automobilísticos, esses estariam apenas reprimindo e ao mesmo tempo evidenciando seu material de análise. Entretanto, Parveen (2000) reconhece que este não é o nível no qual a repetição de *Crash* funciona (PARVEEN, 2000, p. 107), e isso se configura nos textos anteriores de autoria de Ballard. De fato, a reencenação de desastre automobilísticos existe no nível do real, colocando o espectador na fronteira do simbólico e sua ordenação da realidade. Mas, o que possibilita essa interação do homem com o automóvel no nível do real em *Crash* são as feridas.

4.2.1 Fenda, ferida: o gozo na batida!

Os diversos *Crash(es)* (batidas) transbordam de feridas e, na verdade, é dominado pela ferida. Portanto, o *motivo* não se trata, necessariamente, das relações de um homem, uma mulher e um carro, mas sim da fenda e as possibilidades que essa relação sugere. Existem alguns outros personagens além da T... e do Nathan que possibilitam a cisão, uma abertura por meio da repetição. Personagens como Kline, Coma e Xero, uma trindade que aparece na posição de produtos das fantasias de Traven. Estas personagens não desfrutam de um *status* objetivo independente da percepção do personagem central, são criaturas da imaginação empregada em expressões de seus propósitos:

[...] Personagens do inconsciente: Xero: excitado com um milhão de programas, essa figura aterrorizante parecia a Trabert como uma neura central. Durante o tempo que passaram juntos, sentado no assento traseiro do Pontiac branco, ele nunca mais veria o rosto de Xero, mas fragmentos de sua voz amplificada reverberavam entre as arquibancadas desertas do estádio, ecoando pelas baías de embarque do terminal aéreo.

Coma: Esta jovem bonita mas muda, madonna dos tempos, pesquisou Trabert com olhos maternais.

Kline: "Por que devemos esperar e temer um desastre no espaço para entender nosso próprio tempo? - Matta" (BALLARD, 2014, p. 68).⁴⁰

⁴⁰ A Watching Trinity. Personae of the unconscious: Xero: run hot with a million programmes, this terrifying figure seemed to Trabert like a vast neural switchboard. During their time together, as he sat in the rear seat of the white Pontiac, he was never to see Xero's face, but fragments of his amplified voice reverberated among the

As personagens retornam de tempos em tempos como cobaias experimentais, para que haja a possibilidade do afeto pela morte, em sua própria morte imagética: a cicatriz traumática. No entanto, na ampliação de narrativas posteriores, os papéis dessas personagens retomam figurações mais nítidas: a esposa, Catherine Ballard, a amante, Helen Remington, e a cobaia Gabrielle. Em meio a esses apontamentos, a imagem explosiva que melhor exemplifica a relação do sexo, carros e feridas – e materializa a analogia entre o corpo orgânico e a máquina – é a rotina cena da relação entre James Ballard, do romance *Crash* (1996) e Gabrielle, o *hiper-corpo*.

A personagem é uma mulher jovem que sofreu vários acidentes automobilísticos, e é caracterizada por: seus membros semiartificiais, por seu caminhar puxado e por estar envolvida de parafernálias e pinças de metal. Na sua perna é visível uma enorme cicatriz, uma marca/ferida da realidade e limitação orgânica do corpo.

No ato sexual, o corpo de Gabrielle é como um segundo carro desajeitadamente, um corpo dissoluto, que se encaixa dentro do primeiro. Sua cicatriz chama a atenção de James Ballard – a personagem do romance – como uma extensão da realidade e de possibilidades em um corpo marcado e hibridizado pela tecnologia, chegando, assim, a penetrá-la. A personagem aparentemente parece resistir, até o momento em que James Ballard levanta e inclina partes de seu corpo em um momento de êxtase ao deparar-se com todo aquele hibridismo estranho. Durante a penetração, a personagem experimenta todo esse prazer terrível e a essência do gozo por meio de sua cicatriz. O que está em jogo aqui não é o prazer, mas o gozo; pois, o prazer seria a barreira do gozo. O gozo propiciado no afeto pela morte, bem como da tensão sobreposta no processo de dissolução do corpo orgânico, sobre o corpo híbrido e aberto, estabelece uma distinção entre as relações de motivos – prazer e gozo – que são direcionadas às personagens.

Esses motivos não estão limitados a nenhum tipo de desejo, sejam estes relacionados à perversão ou desejo neurótico sob a tecnologia e estímulos simbólicos de uma sociedade, nem mesmo limitados ao princípio de prazer – como ironicamente é apontada na tradução do título da adaptação de Cronenberg, *Crash: estranhos prazeres*.

Em linhas gerais, o princípio básico do prazer seria a diminuição da tensão, ou seja, este estaria atrelado ao princípio de constância, cuja função é a de manutenção da quantidade de energia, isto é, diminuição da quantidade de excitação (*cf.* FREUD, 1996). A repetição das

deserted stands of the stadium, echoing through the departure bays of the air terminal.

Coma: This beautiful but mute young woman, madonna of the time-ways, surveyed Trabert with maternal eyes. Kline: 'Why must we await, and fear, a disaster in space in order to understand our own time?—Matta.'

ações e aparições, como mencionado anteriormente, seria algo intrínseco ao movimento de toda pulsão. Nesse sentido, o prazer estaria relacionado ao menor ato de excitação, àquilo que faz desaparecer a tensão e, desse modo, é o que nos coloca em um ponto de afastamento, de distância muito respeitosa do gozo.

O que Lacan (1966, p. 95), citado em Parveen (2000, p. 103), considera enquanto gozo, no sentido em que o corpo se experimenta, “é sempre da ordem da tensão, do forçamento, do gasto, inclusive da façanha” (Lacan, 1966, p. 95). Nesse sentido, o prazer está situado no nível da homeostase, da ausência de estímulos, ao passo que o gozo se situa no nível do tensionamento, o que configuram os *motivos* das personagens perante suas pulsões. Na concepção lacaniana, o gozo abrange tanto o prazer como o desprazer, pois estes termos estão em continuidade e expressa o encontro do Eros e Tanatos da pulsão.

Nesse ponto, configurando as relações das personagens, poderíamos acrescentar que o que ocorre entre elas, em uma suruba entre seu corpo hibridizado e as pulsões, não se trata de uma nova configuração do ato sexual, ou mesmo um tipo distinto de experimentação libidinoso. O que se põe em evidencia é a configuração que damos a esse gozo, para além do ato, o qual não se deixa apreender totalmente, sem um limite pré-estabelecido, ou restrito ao corpo – mesmo hibridizado. Se considerarmos o gozo das personagens ao seu ato, o ato sexual, estaríamos aprisionando-o em seu significado fálico.

O gozo, ou *jouissance*, funciona sob um viés que possamos considerar enquanto controverso nas narrativas apontadas até então: *os romances condensados, rotinas, textos ballardianos*. Na interseção do real com o simbólico, o gozo fálico estaria fora do imaginário, do corpo, porém não fora do simbólico, ou seja, estaria em sintonia com o significante. Na convergência do real e imaginário, que poderia ser mais bem relacionado com os nossos objetos de análise, o gozo estaria fora do simbólico, porém não fora do corpo, ou seja, quanto mais distante o gozo fálico estiver fora do corpo, mas o gozo do corpo estará fora do simbólico:

[...] esse gozo do Outro, é aí que se produz o que mostra quanto mais o gozo fálico está fora do corpo, mais gozo do Outro está fora da linguagem, fora do símbolo, pois é a partir dali, a saber, a partir do momento em que se agarra o que há – como dizem – de mais vivo ou de mais morto na linguagem (LACAN, 1966, p. 108 *apud* PARVEEN, 2000, p. 108).

Desse modo, não haveria a possibilidade do gozo sem interseção, a transgressão. Podemos considerar a instância do gozo, deste modo, como uma ligação ao excesso com relação às pulsões. Mas em que instância se encontra a controvérsia do gozo perante nossos objetos?

Parveen (2000) nos proporciona outra chave de leitura para a relação do gozo ao evidenciar seu funcionamento nas instâncias do *Jouissance perverso* – característico do sadismo e masoquismo (cf. PARVEEN, 2000, p. 103).

Sobre o *Jouissance perverso* Parveen assinala que algo precisa ser dito sobre o masoquismo e o sadismo. O autor argumenta que poderia ser desenvolvido sobre o sadismo considera a seguinte citação de Sade (1992, p. 202)⁴¹: “me empreste a parte do seu corpo que me dará um momento de satisfação e, se você quiser, use por prazer próprio aquela parte do meu corpo que agrada a você”. Essa instância do sadismo pode parecer relevante na interpretação da cissura que é feita ao corpo pelas personagens do *the atrocity* e seu paratextos, nos quais o corpo também está sempre se partindo em pedaços. Mas a ideia de sadismo em Lacan é bem diferente da que possamos identificar no *corpus*.

De acordo com Parveen, o sadismo sempre age sobre um todo e seria um corpo perfeito que pode até ser infligido pelo dano e pela dor, mas que, por meio da repetição, recomeça deste corpo, “as vítimas são cortadas, machucadas e ensanguentadas, se não piores, mas pela aplicação de algum precioso unguento, todos são restaurados” (PARVEEN, 2000, p. 103). Com efeito, a vítima é indestrutível, é nesse ponto que as nossas personagens se diferenciam, justamente por não ter um correlativo de esse ser indestrutível. Pelo contrário, as personagens parecem sempre à beira de uma cisão, avançando para o encontro fatal daquilo que identifica outra lógica: a imagem explosiva e lógica violenta do acidente, o qual, de alguma forma, descreve um registro que não é mais o *jouissance* fálico, ou o outro *jouissance*, ou até mesmo *jouissance* perverso, mas descreve o espaço em que a morte começa a aparecer como objeto de um novo desejo, o desejo de não desejar.

Diferente da vítima indestrutível, o corpo das personagens ballardianas mantém a sua instância mortal. A sexualidade de dissolução do corpo e tecnologia – carne e aço, pele e osso – é estabelecido como um mundo da ferida, ou melhor, de fendas abertas. De fato, a interdição sexual é texturizada como uma ferida aberta e não-segura, além do princípio do prazer. Nesse sentido, o acidente automobilístico, bem como a dissolução do corpo em sua forma amorfa, cortada e hibridizada, tenta quebrar, literalmente, a barreira que é estabelecida pelo prazer – como evidenciamos na citação sobre o ato de Gabrielle – perante o gozo.

O significado da ferida, da marca do chicote no masoquismo, ainda segundo Parveen (2000), é uma pequena castração, representada pelo corte, pelo corte como representação, como diferenciação, ou mesmo como a assinatura do Outro. No entanto, a ferida é bem diferente; não

⁴¹ Citação feita por Parveen (2000, p. 103): “lend me the part of your body that will give me a moment of satisfaction and, if you care to, use for own pleasure that part of my body which appeals to you”.

é uma escrita no corpo, mas uma descriptografia do corpo, como o outro lado da representação. Uma ferida pode ficar maior ou menor, fechar ou abrir, não é o ponto central do significado, mas uma espécie de indicativo do nascimento da morte.

Em *The atrocity*, por mais que os corpos voltem aleatoriamente na narrativa, a ferida não é curada, mas transformada por cicatrizes, as quais remontam a própria abertura proporcionada pela ferida. Essa relação se torna ainda mais caricata em *Crash*, o romance final, em que as personagens exploram inúmeras vezes as transformações do tecido da pele, e as crostas de um corpo diferente e hibridizado. Embora as feridas estejam cicatrizadas, a cicatriz continua sendo seu memorial e uma invocação para uma reabertura contínua da ferida.

As cicatrizes envolvem um fascínio e uma excitação sobre o momento em que a libido passa além da representação. A libido, nesse sentido, quebra todas as barreiras possíveis para não permanecer restritas, até mesmo aquelas que determinam a fronteira entre a vida e a morte, a última cicatriz a ser aberta.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que as produções e reproduções aqui apresentadas destacam-se por ensejarem reflexões críticas acerca dos efeitos psicológicos da lógica cultural do capitalismo tardio, ao mesmo tempo em que as articulam ao atual debate sobre a posição do sujeito e suas pulsões diante da estrutura social e tecnológica da sociedade contemporânea em sua narrativa. Por meio do desencadeamento de eventos narrativos de tais obras, são problematizados e evidenciados possíveis representações de imagem fragmentada do sujeito moderno e a constância de identidades difusas e amorfas, engendradas pela tensão do corpo com objetos que agregam valor social e identitário ao sujeito.

Em segunda instância, nos dividimos em pensar como o narrador pertencente a esse processo de subjetivação, bem como o produto narrativo do romance são tensionados na ferida da experiência. Nessa conjectura, ambas as partes apresentam-se em ruínas, estabelecidas por uma subjugação de objeto. Diante disso, como estabelecer uma discussão da dissolução do *corpo e corpus* se o próprio romance em ruínas estabelece uma convergência com a exaustão? Teríamos assim, talvez, caído em um possível impasse estrutural de se pensar o discurso literário, no sentido de se esse seria apenas autorreferente – no processo de exaustão da ruína – ou estaria atrelada ao sujeito, no conjunto de percepção objetivista ou intempestiva aberta. Neste contexto, não seria válido argumentar que a linguagem é social, ou que a sociedade funciona como um discurso, mas sim estabelecer uma dialética não dualista dos corpos

narrativos e corpos narrados, ou seja, se a linguagem ou corpo seriam suficientes para uma possível dissolução do mundo administrado e das intensidades.

Perante isso, a não disinção do objeto fílmico e do romance *Crash* ao longo das análises apresentadas, fazem parte de minha conclusão, que se torna uma conclusão interpretativa dos ensejos do *the atrocity exhibition*. A explicação e interpretação conclusivas são pautadas na percepção de um indicativo moldado na dissonância polifônica identificada na análise da personagem T... como um possível caminho que toma o *corpus* romance diante de sua exaustão diacrônica.

Oriundos da narrativa do *The atrocity exhibition*, ambos *Crash!* filme e *crash* romance se tornam uma extensão desse corpo em interação com os aparatos esquemáticos do mundo administrado, a narrativa corpo deixa de ser o romance inicial por meio de suas experimentações em meio às exposições de atrocidades que lhe implicam um valor subjetivo esquizofrênico de impotência da linguagem, subverte seu corpo orgânico – a narração dialógica e perspectivista objetiva – para a transição da imagem: cinema. No entanto, apesar dos aparatos constituintes da produção da imagem, esse corpo não perde o seu elemento T..., a narração. A sua interação tencionada com o mundo paradoxal do controle e caos remontam Tr, T e Trs distintos. Por fim, a narrativa mantém o seu núcleo de narração, esse ainda mais emblemático no romance, em que o *Crash* retorna, porém não mais *Travis* e sim *Travers*. O que tentamos ao longo dos capítulos até aqui, foi estabelecer um diálogo sobre os corpos, ao passo que eles sobressaiam por si mesmos, fossem eles identificados aprioristicamente enquanto *corpus* ou *corpos*.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Hazard, ed. *Critical Theory since Plato*. San Diego (USA): Harcourt Brace Jovanovich, 1971. p. 660-670.

ADORNO, T. “A indústria cultural (reconsiderada)”. In: *Theodor W. Adorno*. COHN, G. (org). São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 92-99.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In.: *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34 Letras, 2003. Tradução Jorge de Almeida.

AGAMBEN, GIORGIO. “O que é o Contemporâneo?” In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

ARMSTRONG, Nancy. “A moral burguesa e o paradoxo do individualismo”, In: MORETTI, Franco (org.). *Romance, I: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 335-374.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011 BALLARD, James. *Crash*. London: Vintage, 1995.

BALLARD, J. *The atrocity exhibition*. London: Fourth Estate, 2014.

BALLARD, J. *The index*. Disponível em: <http://johntranter.com/00/index-the-ballard.shtml>. Acesso em: 24 de outubro 2018.

BARTH, John. The literature of Exhaustion. In: _____. *The Friday book: Essays and Other Nonfiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1984, p. 62-76.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao Romance Histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BATAILLE, Georges. *Erotism: Death & Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986.

BAUDRILLARD, J. *Simulacra and simulation*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1994.

BAUDRILLARD, J. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage. 1993.

BAXTER, Jannette. (org.). *J. G. Ballard: contemporary critical perspectives*. London: Continuum, 2008.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I In.: *O narrador*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORROUGHS, W. S. ‘Preface’. In: BALLARD, J. G. *The atrocity exhibition*. London: Fourth Estate, 2014

CAMUS, albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

CONRICH, I. “An aesthetic sense: Cronenberg and neo-horror film culture”. In: *The modern fantastic*. GRANT, M. (ed.). London, UK: Praeger, 2000.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2001.

DURÃO, F. A. Da crítica como performance na indeterminação: ensaio de John Cage. In: LOPES, L. P. M; DURÃO, F. A.; ROCHA, R. F. (org.). *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

DONOVAN, Josephine. *Women and the rise of the novel, 1405-1726*. Nova York: St. Martin’s Press, 2000.

DRUMMOND, W. L. *Heterologia e sujeito em Georges Bataille*. 18 f. Artigo (pós-doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da UFMG, Salvador.

EAGLETON, TERRY. “A ascensão do inglês”. In: *teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 25-83.

EMERSON, Caryl; MORSON, Gary Saul. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

FOUCAULT, Michel. “Docile Bodies”, in RABINOW, Paul, ed. *The Foucault Reader*. Toronto: Penguin Books, 1984. p. 179-187.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Editora Globo, 1998.

FREUD, S. Além do princípio de prazer. In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d’Água, 1981.

GIOIA, Ted. “The atrocity exhibition by J. G. Ballard”. In: __. *Conceptual fiction: exploring the Non-Realist Tradition in Fiction*. Disponível em: http://www.conceptualfiction.com/atrocity_exhibition.html. Acesso em: 16 Setembro 2017.

GOETHE, J. Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Wether*. trad. Marcelo Backes. L&pm, 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padroao/cms/documentos/profs/romulo/Johann-Wolfgang-von-Goethe-Os-Sofrimentos-do-Jovem-Werther.pdf>. Acesso em: 22 de julho de 2018.

HEGEL, George W. F. *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, s. d.

JAMESON, F. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

KEEP, Cristopher; et al. J. G. Ballard. Disponível em: www.conceptualfiction.com/atrocity_exhibition.html. Acesso em: 12 janeiro de 2018.

KOCH, Ingedore. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

LUCKHURST, Roger. *The angle between two walls: the fiction of J. G. Ballard*. Liverpool: Liverpool University Press, 1997.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, s. d. [1920]. Jovanovich, 1971. p. 660-670.

MARCH-RUSSELL, Paul . ‘Exploding the open book: the atrocity exhibition, vermilion sands and the ethics of the short story cycle’. In: __. *short fiction in theory and practice*. Canterbury: Kent university press, 2011, p. 95-108.

MORAIS, F. T. *Morte, ressurreição ou superação do romance?* Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12940>>. Acesso em: 10 de agosto 2018.

NICOL, B. *The Cambridge introduction to postmodern fiction*. New York: Cambridge University Press, 2000.

PARVEEN, Adams. *The modern Fantastic: The films of David Cronenberg*. Michael, Grant (Ed.). London: Praeger, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O longo adeus à literatura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 jul. 2011.

RICHTER, Gerhard. *Imagens de pensamento: reflexões dos escritores da escola de Frankfurt a partir da vida danificada*. Tradução de Fábio Durão. São Paulo: Nankin, 2017.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RUDDICK, Nicholas. Ballard/crash/ baudrillard. In: *Science fiction studies*. Liverpool: Liverpool university press, 1992.

SAGE, Vitor. ‘The Gothic, the body, and the failed Homeopathy argument: reading crash’. IN: BAXTER, Jannette. (org.). *J. G. Ballard: contemporary critical perspectives*. London: Continuum, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea In: *___O realismo de novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcom; MCFARANE, James. *Modernismo guia geral: 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SINCLAIR, Iain. *David Cronenberg’s Post-mortem on J.G. Ballard’s ‘Trajectory of Fate’*. London : British Film Institute, 1999.

SITI, Walter. “O romance sob acusação”, In: MORETTI, Franco (org.). *Romance, 1: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-195.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.