

**Resumo:** O campo no imaginário destinado à tecnologia possui fronteiras elásticas, que não cessam de crescer desde o Renascimento. No século XX, era do automóvel e da televisão, a máquina como bem de consumo torna-se acessível a todos, possibilitando novas interações. Nesse contexto, a ficção de J. G. Ballard apresenta as contradições do projeto tecnológico em universos narrativos que manifestam o fascinante e o horrível na interação entre homens tornados mecanismos e mecanismos alçados à condição de ídolos, fetiches, deuses de pequenos e amplos apocalipses.

**Palavras-chave:** Tecnologia, Imaginário, Ficção Científica

**Abstract:** *The field in the imagination for the technology has elastic boundaries, which growing up since the Renaissance. The twentieth century, the automobile and television age, the machine as consumption welfare becomes accessible to all, enabling new interactions. In that context, the fiction of J. G. Ballard presents the contradictions of the technological project in these narrative universes that manifest the fascinating and horrific interaction between men as machines and mechanisms raised to the status of idols, fetishes, gods of small and large apocalypses.*

**Keywords:** *Technology, Imaginary, Science Fiction*

Em termos gerais, a cultura e sua crítica, na Inglaterra, desenvolveram-se durante o longo século XIX como um conflito entre a crítica e a aceitação em termos práticos da Modernidade; sendo que, por esse conceito, devemos entender no apenas as mudanças históricas impostas prioritariamente pela industrialização iniciada ainda no século XVIII em perspectiva ampla, mas também os produtos dessa modernidade, o que inclui novos mitos, narrativas, discursos, etc. Os dois lados poderiam

---

1 Este artigo – que não integra o corpo de outro trabalho – foi redigido em setembro de 2010 como parte da elaboração de um projeto de pós-doutorado, a ser desenvolvido em 2011.

2\*\* Doutorando pelo departamento de História e Teoria Literária do IEL – Unicamp. Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber. E-mail para contato: [alcebiades.diniz@gmail.com](mailto:alcebiades.diniz@gmail.com).

ser sumarizados por pensadores prototípicos, cuja escolha não seria das mais fáceis: contra a Modernidade, teríamos em Thomas Carlyle um ótimo exemplo; a favor, seu adversário Jeremy Bentham<sup>3</sup>. Aparentemente, a postura que separa os dois lados se situa na forma como cada um entende o passado, a História e a Tradição; nesse sentido, Carlyle buscava no passado os elementos heróicos que estabilizassem uma perspectiva mítica. Em seu livro sobre os heróis paradigmáticos que moldaram a História (o último deles, Napoleão), escreveu: “Porque, da maneira que a interpreto, a História Universal, a história do que o homem realizou neste mundo, é fundamentalmente a história dos homens superiores que actuaram à superfície da terra.” (Carlyle, 1956, p. 19). Postulou com vigor essa individualidade mística e heróica, necessariamente única<sup>4</sup>, em oposição que entendia como “mecanicismo” advindo de teorias filosóficas como o iluminismo ou o utilitarismo. Nos antípodas dessa visão que mitifica a individualidade, tornando-a atributo positivo em heróis que encarnam o espírito de uma época ou de um povo até o limite de antecipar o autoritarismo que embasa o assim chamado *Führerprinzip* ou *princípio de liderança*, temos provavelmente o grande rival de Carlyle – assim reconhecido pelo próprio –, representado por Jeremy Bentham e

---

3 É preciso assinalar que a concepção positiva do Homem como *mecanismo* – ou seja, um ser cujo comportamento e essência fossem passíveis de uma redução descritiva que poderia sofrer melhorias para alcançar, bem configurado, um sistema *ótimo* – não surgiram nem podem ser restringidos ao utilitarismo anglo-saxão. A moda dos autômatos na França do século XVIII inspiraria, segundo Luiz Nazario, a filosofia de La Mettrie que afirmaria: “O homem é uma máquina e não há em todo o universo senão uma única substância diversamente modificada.” (LA METTRIE, 1984, p. 54 e segs. *apud* NAZARIO, 2004, p. 83).

4 Portanto, os heróis únicos de Carlyle necessariamente se situam no topo da escala humana e histórica, sendo reconhecidos exatamente por essas *proporções* descomuns: “Segundo Carlyle, existe uma escritura sagrada. Essa escritura sagrada não é, salvo parcialmente, a Bíblia. Essa escritura é a história universal. Essa história, diz Carlyle, que somos obrigados a ler continuamente, já que nossos destinos são parte da história universal. Essa história que somos obrigados a ler incessantemente e a escrever e na qual – acrescenta – também nos escrevem. Quer dizer, nós não apenas somos leitores dessa escritura sagrada, mas letras, ou palavras, ou versículos dessa escritura. (...) Diz Carlyle que os homens reconheceram sempre a existência dos heróis, isto é, de seres humanos superiores a eles (...)” (BORGES, 2002, p. 238-239).

por sua doutrina “utilitarista”, pedra angular da filosofia libertária de John Stuart Mill e peça fundamental do pensamento vitoriano, bem como da crença arraigada nesse mesmo período histórico, marcado por uma noção predominante, mesmo no senso comum, de inevitabilidade e positividade do progresso.

O utilitarismo de Bentham compartilha com o positivismo de Comte muitos pressupostos e idéias-chave, mas diverge por seu caráter eminentemente prático e direto, coisa evidente a partir do nome com o qual essa escola filosófica britânica se distinguiu não sem certo orgulho. Mas também, e isso é importante destacar, o benthamismo identificava-se ao radicalismo filosófico e político, à não aceitação de tradições arbitrárias e de proposições vazias que se valem de palavras altissonantes, à reavaliação do passado e da Tradição que passam por um reexame sistemático. O já citado John Stuart Mill – discípulo de Bentham que logo abandonaria vários dos pressupostos de seu antigo “mestre” – afirmou que o grande trunfo do utilitarismo benthamista era desintegrar unidades estáveis em seus detalhes (nas palavras de Mill), ou unidades discretas.

Assim, nesse novo universo no qual o conceito não se mantém, pela pré-aprovação externa a ele mesmo, estabilizado, toda uma reestruturação ética se faz necessária constantemente, diante de cada caso particular: “Que o assassinato, a piromania e o roubo sejam ações malévolas é algo que ele não admitirá sem prova” (MILL, 1993, p. 19). Essa raiz radical, que está na base das propostas de reforma carcerária que o fizeram particularmente famoso, poderia ser resumida a uma palavra de imenso poder, palavra, essa, que Bentham passou a vida a dotar de um significado mais denso, comprovável, verificável: a *moral*. Se pensarmos que Carlyle empregava atributos míticos em sua avaliação do presente, havia elementos que sem dúvida aproximavam os antípodas. O debate em torno da modernidade ganhava um traço de avaliação ética e cultural de imensa amplitude e passaria, durante todo o século XIX, ao teste pelo confronto entre a moral – ou seja, o binômio positividade/negatividade em termos mais ou menos absolutos – e a política, o uso estratégico os discursos, ideologia e

mitos que surgiam e se multiplicavam com a rapidez da produção industrial. É importante destacar como as discussões entre esses dois pólos giravam em torno de questões como liberdade, prisão<sup>5</sup>, determinação, livre-arbítrio, massa, indivíduo e variações de tais dicotomias que alimentariam a filosofia com debates pelas próximas décadas. Tratava-se, sobretudo, da necessidade de lidar com desestabilizadores elementos da ordenação estabelecida do mundo – que parecia tão sólida pouco tempo antes –, trazidos pelas descobertas da Ciência, pelas consequências do Imperialismo, pela Luta de Classes e Industrialização, em suma, pela descoberta de um Outro muito próximo do Mesmo.

No imaginário, tal debate era provavelmente tão intenso quanto nas assembléias e na arena política: o romantismo que dominou o horizonte artístico nas primeiras décadas do século XIX colocou a questão da modernidade por um prisma crítico variável, fosse no projeto de reconstrução/retomada do passado – especialmente o passado medieval, tão desprezado pelo projeto Iluminista –, fosse na rejeição da racionalidade na construção temática e estrutural da composição poética. A modernidade surgia como sombra ameaçadora, monstro temível e entidade sobrenatural<sup>6</sup>, como nos contos de Dickens e, especialmente, no *Frankenstein* de Mary Shelley. Verdadeiro mito moderno, o romance

---

5 Seria famoso projeto de complexo prisional desenvolvido por Bentham – o pan-óptico – e analisado paradigmaticamente por Michel Foucault em seu estudo *Vigiar e Punir*, como “uma espécie de de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens (...)” (FOUCAULT, 2002, p. 169).

6 A própria noção de natureza passou por mutações durante o romantismo, pois nas imagens/metáforas de seus fenômenos mais *sublimes* – conforme o postulado por Edmund Burke –, a representação de processos industriais e mecânicos ganhou força e espaço: “Quando Blake estremece em pasmo temor diante do tigre, não se engane pensando que se tratava de uma contemplação da natureza. O que o animal, produto do ‘martelo’, da ‘corrente’, da ‘fornalha’ e da ‘bigorna’, representa de fato é a revolução industrial. Blake, como Quixote, pelejou contra negros e satânicos moínhos.” (McCARTHY, 2010). É possível não concordar inteiramente com a interpretação dada por Tom McCarthy para o Tigre de William Blake, demasiado unilateral, mas é preciso concordar que Blake aproximou o *sublime* do animal deixando para trás fosse a tradição artística vigente à época (herdeira dos bestiários medievais) fosse a postura contemplativa diante da natureza.

de Mary Shelley recoloca a contradição entre o universo em veloz transformação da modernidade industrializada e a desumanidade dos novos habitantes desse universo no qual mesmo os mortos já não tem muitas certezas sobre a permanência de sua condição. Mas, ultrapassando a visão de mundo mais estreita de sua época, Shelley coloca essa contradição em um conflito de personalidades no qual o Monstro, a criatura inventada pelo cientista, o “filho do progresso” como imagem metafórica concreta, torna-se o interlocutor de uma visão crítica, mesmo *humanista* de sua própria condição. A inversão de perspectiva – ou seja, o monstro artificial ganha uma *alma* tão ou mais complexa que seu criador humano – que surge em *Frankenstein* é tão importante que não significou apenas um razoável alento novo à novela em estilo gótico ou a criação de um rico veio para a literatura fantástica, mas marcou a uma caracterização mais sutil do próprio *Zeitgeist* moderno; a futura ficção científica, gênero narrativo e modo de construção de tramas, se alimentaria de tais contradições, além de expandí-las para bem longe da dicotomia inicial de Mary Shelley. Sobre isso, o ficcionista Patrick McGrath escreveu:

“Esta [a história da criatura narrada por ela mesma] tornou-se uma das glórias peculiares da literatura gótica: para aquilo que era abjeto, monstruoso, alienígena, inferior e, acima de tudo, despossuído e sem voz – o Outro, em outras palavras – é dado o direito à palavra. E o utiliza, essa criatura sem nome, por mais de 60 páginas. Seu depoimento é por vezes didático, não raros momentos torna-se implausível e mesmo absurdo, mas é a poderosa expressão de uma filosofia social que embasava o pensamento liberal à época. (...) Não há maldade ou bondade inerentes à Humanidade: somos formados por nossa experiência.” (McGRATH, 2007, p. 15).

O Outro, portanto, encontrou em *Frankenstein* uma voz, a possibilidade de representação antes sempre negada. Pois a Modernidade e a Tradição não eram contraditórias no que tangia ao tratamento do *Outro*, dos seres atirados às margens fosse de uma sedimentada estrutura social, fosse do processo acelerado de mudança tecnológica. Claro que essa voz, no imaginário como na realidade, passou por novas formas e moldagens, que revelaram e/ou ocultaram aquela concordância essencial que destacamos entre

o projeto moderno e a continuidade dos valores passados. Edgar Allan Poe, por exemplo, criaria um novo “filho do progresso” não exatamente morto ou vivo em seu conto “The Facts in the Case of M. Valdemar”, no qual o personagem-título ganha, pela hipnose, breve e pavorosa extensão de sua existência. No conto de Poe, a *voz* do Outro – a morte, na trama, é ironicamente a criadora da outridade e não o princípio equalizador, representação usual daquela dentro do senso comum – é pastosa, inumana e clama pela destruição de sua breve, mas antinatural, existência. O escritor norte-americano H. P. Lovecraft, por sua vez, apagaria toda a *linguagem* de suas criaturas multiformes<sup>7</sup>, representações do *Outro* em sua forma mais completa, impossibilitando toda e qualquer comunicação dos humanos com esse perturbador universo contíguo; por outro lado, vincularia esse Outro radicalmente dissociado a um passado incrivelmente ancestral, primitivo e poderoso, preservado pelas etnias marginalizadas que conspiram contra o universo ordenado. Um terceiro autor que poderíamos citar como exemplo, H. G. Wells, criaria inversões irônicas no *sentido* mesmo dos discursos do senso comum e do seu duplo, o Outro, em narrativas como “The Country of the Blind”, no qual a comunidade dos cegos não se torna reinado do estrangeiro que enxergava, mas, unificados, esmagam a dissidência. Esses três exemplos, longe de esgotarem as possibilidades abertas por Mary Shelley e sua criatura, apenas demonstram como a *Voz* do Outro ganhou um valor importante na narrativa fantástica – uma *Voz* que ganhou novas formas adaptadas às mudanças históricas de visão de mundo e do papel/estigma do Outro –, logo transferido para as concepções de fantástico contemporâneas, como a ficção científica.

O século XX – aberto com uma conflagração de proporções mundiais, uso intensivo de tecnologia de extermínio e propaganda

---

7 “Lovecraft baseava seu bestiário em um universo inteiramente perceptivo e fenomenológico: no mundo racionalmente redutível, existiriam ‘raças’ e ‘espécies’ irredutíveis. A coerência com esse princípio levou o autor a adotar um bestiário cujo impacto reside na total incomunicabilidade do monstro com o homem.” (MIGUEL, 2006, p. 92).

ideológica – foi o pano de fundo para a agudização das questões e contradições sobre a modernidade, tradição, Outro e Mesmo do século anterior que, longe de serem superadas, pareciam explodir no cotidiano. A ascensão dos regimes totalitários indicava que amplas camadas da população de dado país, até então mais ou menos integradas e/ou aceitas em sua singularidade – étnica, econômica, social ou política – deveriam sofrer exclusão total. Ao restante da sociedade dominada pelo totalitarismo, restava a atomização e a uniformização radical em um Todo social que se pretendia regular e constante. Logo, delineou-se uma guerra de conquista entre um grupo de nações uniformizadas pelo totalitarismo e outras, o que não representou, contudo, um fim para o impasse e a contradição, uma vez que não ocorreu uma divisão maniqueísta do mundo entre nações “livres” e “dominadas”. Os discursos de libertação e resistência configurados durante e após a Segunda Guerra Mundial trazem uma opacidade em relação ao Outro que desemboca na necessidade de destruição: as bombas atômicas lançadas sobre o Japão ou a tática soviética de estupro de destruição física e moral da Alemanha – o que não excluía o estupro sistemático – são exemplos disso. Dessa forma, o mundo após a guerra, no qual um novo equilíbrio de conflitos e tensões se estabelecia entre as potências remanescentes, retomava a propaganda que caracterizava o outro lado em termos negativos, monstruosos.

Diante de tal contexto histórico, as representações imaginárias se adaptaram para tentar ficcionalizar as contradições e paradoxos dos discursos autorizados: era preciso levar em conta como elementos cotidianos podiam ganhar estranheza súbita (a tecnologia, empregada em bens de consumo, criando formas e mecanismos familiares e assustadores, úteis e dispendiosos), da mesma forma que postulados impensáveis no passado (como a aniquilação quase imediata da espécie humana, causada por um confronto com armas de destruição em massa) chegavam ao cotidiano das brincadeiras infantis, filmes de entretenimento, chistes de escritório e programas televisivos de variedades. Das muitas experiências de ficção e representação que, no intenso período

do pós-Segunda Guerra, mergulharam nessas ficcionalizações do paradoxo cotidiano que envolvia Outro/Mesmo, Verdade/Propaganda, Sobrevivência/Morte, Liberdade/Alienação, talvez a de James Graham Ballard poderia ser vista como paradigmática. Para Ballard, que testemunhou pessoalmente as contradições da modernidade – incluindo a guerra, os campos de concentração e as armas atômicas –, as traria para suas tramas, localizando a possibilidade apocalíptica refletida mesmo nas atividades menores, nas neuroses corriqueiras, nos padrões de “normalidade” que a sociedade considera aceitáveis. Em Ballard, a voz do Outro disseminou-se: esta presente em todos os lados, especialmente na consciência turvados protagonistas e personagens: agora, a voz que antes era do monstro exterior que se tentava encobrir ou destruir passou a ser, em essência, o *monólogo interior* dos personagens em busca de um equilíbrio que a própria realidade cotidiana parece sabotar. Nesse sentido, o romance fragmentário *The Atrocity Exhibition* surge como uma representação complexa tanto das contradições entre o Outro e o Mesmo na modernidade mais avançada como também o aprofundamento, em termos ficcionais, do mal-estar tecnológico, que parece sedimentar o Mal, o catastrófico, o fim do mundo como o conhecemos, em cada produto saído das linhas de montagem e vendido em lojas de departamentos, pois cada um desses produtos é potencialmente o veículo (ou o elemento propiciador) de um crime, de uma perversão, de um assassinato. Mesmo o datado sentimento anti-EUA – motivado pela Guerra do Vietnã –, presente no livro, parece se enquadrar nesse contexto e perder seu aspecto pueril ou ingênuo.

O caminho para a abordagem ballardiana das contradições da modernidade não foi, contudo, suave e direto: houveram testes e tentativas. Inicialmente, o autor britânico construiu tramas embasadas no universo usual da ficção científica, imaginando apocalipses naturais que reduziriam a humanidade civilizada a ruínas irreconhecíveis. Trata-se de um projeto narrativo que acompanha os temas, motivos e lugares mais convencionais da ficção científica, gênero que ganhara nova força no Reino Unido



por volta do anos 1950, notadamente com os romances de John Wyndham. Embora a ficção científica como gênero tivesse um poderoso precursor nos *Scientific Romances* de H. G. Wells na virada do século XIX para o XX, a constituição do campo da ficção científica (que incluiria publicações, estruturação de temas e formas, estabilização de um fluxo de crítica e de um cânon) ocorreria nos EUA a partir do final da década de 1930. A distopia de George Orwell, *Nineteen Eight-Four* (1949), teria um papel fundamental na estruturação do imaginário de projeção do futuro e dos embates da Ciência: a paisagem de Londres, no romance de Orwell, é miserável e esquelética, como de fato era a Inglaterra destruída pela Segunda Guerra Mundial. A ressonância dessa paisagem criada por Orwell seria forte o suficiente para persistir na nova geração de autores imaginativos da Grã-Bretanha: de Anthony Burgess ao grupo que incluía Ballard, além de Christopher Priest, Michael Moorcock, M. John Harrison ou Martin Amis. Essa paisagem da ficção fantástica e científica inglesa da geração dos anos 1950 em diante foi resumida por John Clute:

“A vitória provou ser de Pirro para uma Grã-Bretanha quase falida devido aos débitos de guerra com os norte-americanos e incapaz mesmo de uma morte digna porque não havia dinheiro para pagar a comida, importada. Em poucos anos, o grande mas inviável Império Britânico tornou-se uma paródia de sua pompa dos anos pré-guerra. Para autores como (...) Ballard (...), a ‘Swinging London’ dos anos 1960, dominada pelos Beatles, era uma espécie de última e tuberculosa saudação, não uma retomada.” (CLUTE, 2008, p. 315).

Assim, o primeiro romance de Ballard, *The Wind from Nowhere* (1961), descreveria um mundo em ruínas devido, como o título faz supor, a furacões intermináveis. O romance também aborda as relações humanas diante da catástrofe – a maneira como essas relações, surgidas da experiência/testemunho compartilhado do extremo, criam laços de união que poucas experiências conseguem reproduzir; uma união *perversa*, de certa forma. É notável, igualmente, que o romance esteja centrado em uma destruição causada pela natureza que *contamina* as

relações humanas: boa parte da ficção de Ballard teria por foco a naturalização do humano e a humanização da natureza, sempre de uma perspectiva apocalíptica. Mas, como mencionamos, todas essas obsessões temáticas ganharam – especialmente após *The Crystal World* (1966) – todo uma nova articulação formal e um deslocamento na tópica convencional da ficção científica. Ballard interpretava a sua maneira as inovações formais operadas tanto pela *Beat Generation* norte-americana quanto pelos autores do *Nouveau Roman* do continente europeu, buscando atomizar, fragmentar e descentrar seus romances, dotando o foco narrativo de uma natureza que tendia ao abstrato, mecânico, não moralmente vinculado/comprometido, como se a intervenção do olhar do narrador fosse análoga a uma *câmera automática*, que capta imagens aleatórias obedecendo um princípio arbitrário e pré-programado de repetição.

Já na questão temática, Ballard optaria por uma abordagem complexa do presente à projeção no futuro de uma atualidade, de funções alegóricas e distorcida ao limite da caricatura, procedimento usual da ficção científica. Suas narrativas – em geral, tendo como protagonistas/narradores médicos, diretores de cinema, jornalistas, oficiais de polícia e outros membros da classe média cujo rendimento procede de uma atividade *autorizada* e reconhecida –, a partir de meados dos anos 1960, desdobram-se no presente, nos ambientes mais prosaicos e menos arriscados da sociedade em geral, como as galerias de arte, os condomínios luxuosos, os laboratórios de pesquisa das universidades, as vias expressas mais sólidas e modernas. Então, de forma não explicada e repentina, uma *progressão* torna esses locais sedes do apocalipse e do Mal, locais que, seccionados do *continuum* social que tornava a coexistência social possível, se configuram pequenos mundos autônomos, nos quais o ficcionista pode criar/experimentar condições e regras novas<sup>8</sup>. Não é, de forma alguma, um

---

8 Nesse sentido, escreveu Ballard sobre *Un Chien Andalou*, parceria de Salvador Dalí e Luis Buñuel: “A realidade cotidiana que é nossa moradia, nossos interiores domésticos e dramas emocionais (...), o pequena fragmento de espaço-tempo no qual vagamos erraticamente, tudo isso é igualmente irreal, embora significado e

procedimento inédito, uma vez que atualiza alguns dos princípios do surrealismo no que tange ao trazer para a realidade cotidiano o elemento onírico, mas a associação com a modernidade tecnológica torna essa associação cotidiano/sonho única. Não é ocioso destacar que J. G. Ballard admirava o pintor surrealista Salvador Dalí e conhecia bem a colaboração de Dalí e Luis Buñuel, que geraria os filmes *Un Chien Andalou* (1928) e *L'Âge d'Or* (1930). Mas é bem provável que Ballard tivesse em alta conta filmes posteriores de Buñuel, como *El ángel exterminador* (1962) ou *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), cujos princípios de composição narrativa são análogos aos de Ballard mas sem o elemento tecnológico e científico perturbador.

A obra *The Atrocity Exhibition*, definida pelo próprio Ballard como uma coletânea de “novelas condensadas”, foi publicada originalmente em 1970 pela Jonathan Cape na Inglaterra e pela Grove Press, em 1972, nos EUA (com o título militante *Love and Napalm: Export U.S.A.*)<sup>9</sup>. No livro, não existe exatamente uma trama, mas um conjunto de fragmentos interligados por afinidade temática e de obsessão. Nesse sentido, o título não é gratuito: conjuntos de imagens surgem a todo o momento na trama, que adota uma perspectiva essencialmente *visual*, perspectiva essa que subordina todos os outros registros sensoriais da trama. Uma pequena “lista” de imagens aparece logo no segundo fragmento do primeiro capítulo, de título “Notas sobre um colapso nervoso”:

“(1) Espectro-heliograma do Sol; (2) Elevação frontal de unidades com sacadas, Hilton Hotel, Londres; (3) Secção transversal através de um trilobita do pré-cambriano; (4) ‘Chronograms’ de E. J. Marey; (5) Fotografia tirada à tarde, 7 de agosto de 1945, do mar de areia na depressão de Qatar, Egito; (6) Reprodução de ‘Garden Airplane Traps’, de Max Ernst; (7) Sequências mescladas do ‘Little Boy’ e do ‘Fat Boy’, as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki.” (BALLARD, 1976, p. 08).

---

sanidade pareçam tão assustadores quando fora de nosso controle.” (BALLARD, 2010).

9 Houve também uma adaptação cinematográfica, dirigida por Jonathan Weiss, em 2001.

O segmento “The Skin Area” é revelador, nesse sentido: os personagens Catherine Austis e Travis – prototípicos, surgirão novamente na trama com nomes e funções diversos – passam de uma exibição científica e artística (no *hall* de conferências da Royal Society of Medicine) sobre feridas de guerra para o quarto de Travis, um universo juncado de objetos diversos – armas, feridas, obras de arte- elementos arquitetônicos – exibidos à curiosidade alheia (BALLARD, 1976, p. 14). Contudo, apesar do caráter aleatório presente na forma e no conteúdo, o romance de Ballard está longe de ser o gratuito conjunto de imagens/percepções encontradas. Há um método, um princípio de composição regendo a estrutura – na superfície, informe – de *The Atrocity Exhibition*. Um pequeno fragmento, com o mesmo título da novela, revela esse procedimento de forma concisa: as atrocidades reais/atuais (o Congo e Vietnã são citados no trecho), coletivas e historicamente circunscritas, mimetizam-se com a catástrofe *virtual*, ficcional e individual (a morte alternativa, erotizada, de Elizabeth Taylor). Esses dois ingredientes se entrelaçam em outras imagens obsessivas: os hotéis da cadeia Hilton, as imagens de Max Ernst e de Shakespeare (BALLARD, 1976, p. 19). Trata-se de um processo de analogia por redução e por indução: a complexidade da guerra e da corrida armamentista se reflete nos enormes e cromados *Cadillacs* rabos de peixe; a guerra civil se espelha na morte de celebridades do cinema (para Ballard, é evidente que John F. Kennedy era celebridade da política análoga a qualquer estrela de cinema), elevadas ao grau de mito; os elementos *captados* pelos instrumentos tecnológicos de registro (câmeras, microfones, vídeo, heliografia, cópia eletrostática) criam mosaicos que *duplicam* o real, criando um painel que pode ser lido embora esteja cifrado em uma nova mas já perdida linguagem da lente, do mecanismo e do processo químico. A modernidade avançada conseguiu produzir uma espécie de *síntese* perversa do Outro e do Mesmo, unificados na redução da História e produção do Real pela profusão das máquinas e das escórias produzidas por essas máquinas (seja essa escória os mortos de uma guerra, as imagens captadas em filme, os poluentes resultantes de processos

industriais). A Voz do Outro torna-se a Voz da Norma, mas em registro perverso – não por identificação ou percepção consciente, mas por *analogia*, aproximação indireta e espúria –, uma vez que a destruição do Outro não deixa de se processar. A modernidade torna-se o fator de difusão do Mal na história, por seus veículos, conceitos, programas e guerras<sup>10</sup>.

O percurso do Mal seja como conceito abstrato ou como manifestação de uma desordem que deve ser controlada e revertida, possui ampla história nas civilizações humanas. De fato, a doença, a fome, a morte, a derrota, a miséria sempre surgiram como possibilidades ameaçadoras que deveriam ser exorcizadas antes que seus efeitos, ainda que amplos, atingissem toda a criação. Diversos mitos e histórias, das mais díspares culturas, narram como um deus – jovem, guerreiro, impetuoso, geralmente relacionado aos ciclos de regeneração da vida – precisa combater as forças do caos para que o mundo continuasse seu curso ordenado. Um exemplo eloquente dessa necessária luta contra o Mal como caos está nas famosas “confissões negativas”, que os egípcios antigos mandavam colocar em suas sepulturas justificando e expondo seus atos de acordo com a ordem divina. Trata-se de uma espécie de peça de defesa, uma vez que o morto seria julgado pelas divindades por seus atos; nesse sentido, a peça desdobra-se em múltiplas negações de atos considerados antinaturais:

“Não pequei contra os homens... Não maltratei meus empregados... Não os obriguei a trabalhar além de sua capacidade... Não caluniei Deus. Não tratei com brutalidade o pobre... Não fiz ninguém passar fome. Não enga-

---

10 Nesse sentido, é preciso destacar a posição política adotada por Ballard em sua ficção, resumida em declarações públicas deliberadamente polêmicas, especialmente relacionada à desconfiança dos autores desse gênero em relação ao jogo político: “O espaço de tempo existente entre o Rebelde – a Revolução – e a Aceitação Total é cada vez mais curta”; “No futuro, você poderá ter uma ideia radicalmente nova, mas que em 3 minutos será totalmente aceita e estará disponível no supermercado local” (ambas declarações feitas em 1978). O Mal para Ballard passava pelo mercado, pelo capital e pela sociedade de consumo; por outro lado, tal reconhecimento não implicaria – como as declarações deixam bem claro – em uma resistência direta. A postura contemplativa e fascinada faz com que Ballard entenda a resistência ao Mal que ele próprio identificava como um movimento/jogo narrativo, imaginário.

nei nas medidas dos campos. Nada tirei do contrapeso da balança... Não tirei o leite da boca das crianças... Não interrompi a água em sua estação... (...) Sou puro, sou puro, sou puro!" (TREVISAN, 2003, p. 79 – grifos do autor).

A fórmula, como bem observou Norman Cohn, é inteiramente negativa: o falecido apenas sublinha o mal não realizado, mas nada diz sobre os atos de bondade que eventualmente tenha praticado; portanto, a bondade era calculada em termos da não multiplicação do Mal no mundo (cf. COHN, 1996, 48). Essas concepções ancestrais eventualmente persistiram na visão de mundo de outras crenças religiosas; entretanto, o que nos interessa aqui é o impacto que o conceito de uma vasta e caótica entidade, contrária à vida e à regeneração cíclica da natureza, pode ter em qualquer tentativa de racionalização do Mundo e de seus males. O impacto era tamanho que, no momento da morte, seu exorcismo se dava não pela afirmação de uma força contrária mas pela reiteração negativa de adesão ao princípio ativo da maldade, que se revelava nos grandes e pequenos detalhes da vida do falecido. Evidentemente, essa peça jurídica e narrativa era uma fórmula, que não correspondia necessariamente à realidade vivida do morto, mas que estava alinhada ao desejo de alinhar-se ao princípio vital, positivo e criador. Embora essas questões pareçam alheias e distantes de uma literatura contemporânea que, ao menos na aparência, abraça as mais distantes e complexas regiões do comportamento humano sem as limitações eventualmente impostas pelo medo ao negativo, torna-se claro que o Mal ainda constitui poderosa força atrativa/repulsiva na construção de universos narrativos. Essa construção ainda retira parte de sua força de sugestão, significado e referência das tradições do passado, testando novos contextos e deslocamentos.

Na ficção anglo-saxônica (britânica, australiana, estadunidense) contemporânea – ou seja, produzida nos últimos 50 anos – tais questões ganharam visibilidade e materialização tanto na dita literatura séria quanto na literatura chamada de gênero, rótulo que incluiria algumas das produções mais bem sucedidas no quesito vendas, açambarcando mesmo bilheterias

milionárias nas adaptações cinematográficas surgidas a partir delas. Sem dúvida não seria despropositado vincular essa centralidade da questão do Mal a partir da Segunda Guerra Mundial com os dilemas históricos surgidos a partir do final daquela monstruosa conflagração. A detonação de artefatos atômicos, a destruição racionalizada de seres humanos em campos de extermínio, a reconfiguração do planeta conforme áreas de influência entre duas potências militares e econômicas: eventos temíveis, cuja interpretação parecia demonstrar o fracasso de toda e qualquer ideia de civilidade ou razão. À medida que as esperanças do imediato após Segunda Guerra Mundial revelaram-se ilusórias, uma vez que as promessas de conflitos ou armas que colocariam um fim em outros conflitos mostraram-se, na verdade, conflitos e armas que gerariam possivelmente conflitos em escala apocalíptica. Essa dura realidade, na qual ideais de civilização ou democracia encontravam-se em xeque, foi testado de forma definitiva em conflitos como Vietnã, Bósnia-Herzegovina, Somália ou Iraque. O esboroamento do “império soviético” no início dos anos 1990 não garantiu o “fim da história” teorizado e almejado, mas a multiplicação de conflitos agora setorializados por potências locais, muitas das quais com acesso a tecnologias militares de espetacular poder de matança. Nesse contexto, o Mal na literatura contemporânea em língua inglesa também se fracionou, embora ainda retome velhos caminhos ou formas de representação. A instabilidade desse projeto de representação, entre cânones do velho e do novo, entre formatos de representação narrativa variada (que incluiu o cinema e a narrativa gráfica), entre círculos de leitores variados (como é o caso de um autor de fronteiras como J. G. Ballard), do popular ao erudito, marcam esse momento da construção do Mal, momento que ainda está longe de se esgotar ou encerrar.

O Mal possui certa contradição definidora em sua própria essência: pede uma encarnação próxima ao universo concreto – que pode ser tanto uma figura humana, social e historicamente reconhecível quanto a conjunção de um momento especial no tempo com um local designado no espaço – ao mesmo tempo

em que necessita de definições teóricas que possam torná-lo compreensível, o que pode aproximar o Mal da abstração, tanto conceitual quanto perceptiva. Tal dupla natureza foi o motor de diversas teorias desde a Antiguidade sobre a justiça, a providência, a liberdade, o prazer, a morte e outros temas de imensa complexidade trazidos a tona pelo caráter unificador do Mal. Tais explorações teóricas não desdenhavam os poderes nem da retórica nem da criação narrativa para que a demonstração das terríveis conseqüências de se estar, voluntariamente ou não, nas fileiras inimigas quando da criação dos grandes painéis contrastantes da bondade e da maldade. Por outro lado, o fenômeno extremo que é o Mal pode ser evocado ou representado pela linguagem – talvez, não em sua totalidade, mas em aspectos específicos de sua materialização. Ballard, em suas obras – notadamente em *Atrocity Exhibition* – busca aproximar a própria forma da narrativa da experiência do Mal no século XX: fragmentária, tantalizante, violenta e obsediante. E realiza essa aproximação tentando criar um espectador fascinado com o horror que contempla da mesma forma que o próprio autor, reduzindo a distância de ambos pelo recurso da atomização e da montagem.

Essa forma de representação do Mal que o transforma em elemento a ser construído a partir da própria linguagem – que significou, no caso de *Atrocity Exhibition*, na violação de vários códigos do romance e mesmo da narrativa – aproxima a produção de Ballard de certo ensaísmo do extremo, no qual se buscaria – pelo ensaio, ou seja, pelo distanciamento imposto por um gênero usualmente identificado ao distanciamento e não à identificação, como é o caso da narrativa – a evocação, construção ou representação do fenômeno destrutivo identificado ao Mal em seu sentido mais completo; trata-se de uma forma de literatura não distante do *Apocalypse* de João de Patmos, só que sem o elemento da revelação.

Um exemplo desse estranho gênero seria o panfleto apocalíptico que H. G. Wells escreveria – ainda com as vivas imagens do horror evocado pela destruição de Londres, pela abertura dos campos de concentração e pelo bombardeio atômico



de Hirsohima e Nagasaki – ao final de sua vida, justamente intitulado *Mind at the End of Its Tether* (1945). Mas a evocação, por si mesma, de um horror historicamente circunscrito sumariza todos os projetos de extinção, que não podem ser reduzidos ao fascínio da ficção ou da filosofia. O fascínio pelo caos se justifica quando este é visualizado a certa distância e sua construção é apenas lúdica – embora essa construção possa ter visível antes os elementos centrais da catástrofe que se anuncia em certos detalhes e configurações. Por outro lado, a complacência com a destruição pode ser quase uma adesão, o prazer em ver o que se imagina concretizado. Tais elementos contraditórios, por outro lado, não tornam possível culpar dado autor por imaginar uma catástrofe que se realizará, pois há em sua narrativa doses de denúncia e também de complacência. Nesse sentido, ressoa a lúcida reflexão de Hans Erich Nossack, testemunha e vítima do terrível bombardeio desfechado pelos aliados contra a cidade de Hamburgo:

“Todos nós, por diversão, concebemos a ideia de um apocalipse. Os eventos de nosso tempo o sugerem. Não significaria isso o abandono do passado? E sempre que houver certa empáfia, tão ligada a alguns tipos de conversa, perceberemos se não estaríamos nos questionando, com seriedade, quais seriam as coisas que desejaríamos que sobrevivessem ao apocalipse futuro, aquelas tão indispensáveis que não nos furtaríamos de doar nosso último suspiro para que sobrevivessem? Onde estariam essas coisas nas quais cremos com tamanha força que chegamos a imaginar as forças destrutivas, tímidas por nossa fé, deixando-as intocadas, oferecendo a elas a dádiva da vida eterna em lugar da destruição imediata? Onde estariam, entre todas, as coisas que usamos, que pesam sobre nós e que permanecem nossas? Hoje, tento lançar dúvidas sobre sinceridade daqueles que nos avisam sobre um provável desastre e clamam por preparação. Não seria impossível que eles desejem uma catástrofe de tal forma que forcem os outros a ajoelhar-se, encontrando um lar no caos? Não seríamos por eles conduzidos ao desejo de testar a nós mesmos, mas ao custo de nossa existência familiar?” (NOSSACK, 2004, p. 12).

Ultrapassando tanto as experiências de Wells quanto de Ballard, teríamos um exemplo contemporâneo de literatura que estiliza limites (entre a ficção e o ensaio de ideias, entre a narrativa e o panfleto, entre a estilização realizada a partir do imaginário e a construção que se pretende objetiva e realizada a partir de

*fatos concretos*) para evocar a destruição teríamos *The Conspiracy Against Human Race: A Short Life of Horror*, escrito pelo escritor contemporâneo norte-americano Thomas Ligotti, especializado em narrativas de “horror filosófico” próximas em estilo e forma dos contos de H. P. Lovecraft. A obra é plena daquilo que poderíamos chamar vontade apocalíptica, que é essa curiosa tendência lúdica em trabalhar os elementos combinatórios da extinção da vida em massa. A filosofia niilista mais radical e o próprio desespero (individual e coletivo) que alimentam o suicídio tornam-se elementos da ficção, mas de uma ficção indireta, desnaturada. O fascínio pelo destrutivo, por outro lado, torna-se mais evidente, como é possível ver no trecho abaixo (no segmento que Ligotti batiza, muito apropriadamente, “ecocídio”): “Pois, se um pacto de suicídio mundial é uma idéia altamente aprazível, que dizer dessa fabricação mais romântica que é partir deste mundo apenas para conservá-lo? Nós viemos do nada, e para essa condição que nossa vontade de passado deveria nos guiar.” (LIGOTTI, 2008, p. 251):

No início do século XX, Anton Tchekhov poderia criar, por um artifício realista, a visão da fábrica como domínio do diabo: “Parecia que, na calma da noite, os sons eram produzidos por um monstro de olhos de púrpura: o próprio Diabo, que era aqui o senhor de patrões e de operários e que a uns e outros enganava.” (TCHEKHOV, 2010). No final do século XX, Ballard representa a possibilidade do Mal mais extremo em cada produto industrializado disponível, sem qualquer pretensão alegórica – elemento pertencente à *Tradição*, agora definitivamente superada por uma modernidade que não pode se queixar de carência. A contradição central do Ocidente desde o Renascimento, contudo, persiste insuperada, apenas mais complexa e até mesmo dramática diante das possibilidades retóricas apregoadas pelos discursos oficiais: o entendimento da condição do Outro não mais como sede de todo o Mal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLARD, J. G. *La foire aux atrocités*. Trad. (do inglês): François Rivière. Paris: Editions Champ Libre, 1976.
- BALLARD, J. G. *The Atrocity Exhibition*. Flamingo: London, 2001.
- BALLARD, J. G. *Shock and gore*. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/may/26/art.film>>. Acesso em 30 jul. 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Curso de literatura inglesa*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CARLYLE, Tomás. *Os heróis*. Trad.: Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaraes Editores, 1956.
- CLUTE, John. Afterword. In: PRIEST, Christopher. *Inverted World*. New York: New York Review of Books, 2008.
- COHN, Norman. *Cosmos, caos e o mundo que virá: as origens das crenças no apocalipse*. Trad.: Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad.: Raquel Ramallete. 25.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LA MÉTTRIE, Julien Offray de. *L'homme-machine*. Paris: Denoël/Gonthier, 1981 *apud* NAZARIO, Luiz. O *Golem*, o autômato e Frankenstein. In.: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, 2004.
- LIGOTTI, Thomas. "Thinking Horror" in MACKAY, Robin (Ed.). *Collapse: Philosophical Research and Development*. Volume IV. Falmouth: Urbanomic, 2008 (uma edição digital encontra-se disponível no site <http://blog.urbanomic.com/urbanomic/archives/2007/08/downloads.html>).
- NOSSACK, Hans Erich. *The End: Hamburg 1943*. Trad. (do alemão): Joel Agee. Chicago/London: University of Chicago Press, 2004.
- MCCARTHY, Tom. *Technology and the novel, from Blake to Ballard*. Disponível

em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2010/jul/24/tom-mccarthy-futurists-novels-technology>>. Acesso em 29 jul. 2010.

McGRATH, Patrick. Introduction. In.: SHELLEY, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Lakewood: Millipede Press, 2007.

MIGUEL, Alcebiades Diniz. *A morfologia do Horror – construção e percepção na obra lovecraftiana*. 2006. 198f. Dissertação (Mestrado em Literatura em Língua Inglesa) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

MILL, John Stuart. *Bentham*. Trad. (do inglês): Carlos Mellizo. Madrid: Tecnos, 1993.

TCHEKHOV, Anton. *Um caso médico*. Trad.: não declarada. Disponível em: <<http://conselhoacacio.wordpress.com/2008/08/29/um-caso-medico-anton-tchekhov/>>. Acesso em 30 jul. 2010.

TREVISAN, Armino. *O Rosto de Cristo: A Formação do Imaginário e da Arte Cristã*. Porto Alegre: Editora AGE, 2003.