



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

REGINA BARBOSA TRISTÃO

**HIPERMODERNIDADE, SIMULAÇÕES E NÃO LUGARES NA
TRILOGIA DO DESASTRE URBANO, DE J. G. BALLARD**

GOIÂNIA,
MAIO DE 2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

REGINA BARBOSA TRISTÃO

3. Título do trabalho

HIPERMODERNIDADE, SIMULAÇÕES E NÃO LUGARES NA TRILOGIA DO
DESASTRE URBANO, DE J.G. BALLARD

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Regina Barbosa Tristao, Discente**, em 18/07/2025, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 18/09/2025, às 13:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5512476** e o código CRC **8ECFD2A4**.

REGINA BARBOSA TRISTÃO

**HIPERMODERNIDADE, SIMULAÇÕES E NÃO LUGARES NA
TRILOGIA DO DESASTRE URBANO, DE J. G. BALLARD**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Goiás para obtenção de
título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa 1: Poéticas da Modernidade e da
Contemporaneidade

Orientadora: Prof. Dra. Renata Rocha Ribeiro

GOIÂNIA,
MAIO DE 2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Tristão , Regina Barbosa
HIPERMODERNIDADE, SIMULAÇÕES E NÃO LUGARES NA
TRILOGIA DO DESASTRE URBANO, DE J.G. BALLARD [manuscrito]
/ Regina Barbosa Tristão . - 2025.
CXLV, 145 f.

Orientador: Prof. Renata Rocha Ribeiro .
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2025.

1. Hipermodernidade. 2. Não lugares. 3. Simulacro. 4. James
Ballard. 5. Crash. I. Ribeiro , Renata Rocha , orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 17 da sessão de defesa de tese de **REGINA BARBOSA TRISTÃO** que confere o título de **Doutora** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **trinta** dias do mês de **junho** do ano de **dois mil e vinte e cinco**, a partir das **quatorze horas**, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de tese intitulada “**HIPERMODERNIDADE, SIMULAÇÕES E NÃO LUGARES NA TRILOGIA DO DESASTRE URBANO, DE J.G. BALLARD**”. Os trabalhos foram instalados pela orientadora, **Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Prof. Dr. Alcebiades Diniz Miguel** (USP), **Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira** (PPGLET/PUC-GO) e **Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva** (PPGEL/UFCat), membros titulares externos; e **Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales** (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela **Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **trinta** dias do mês de **junho** do ano de **dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 30/06/2025, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elizete Albina Ferreira, Usuário Externo**, em 30/06/2025, às 16:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Alberto da Silva Sales, Usuário Externo**, em 30/06/2025, às 19:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ALEXANDER MEIRELES DA SILVA, Usuário Externo**, em 14/07/2025, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sinval Martins De Sousa Filho, Professor do Magistério Superior**, em 14/07/2025, às 13:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo= informando o código verificador **5453145** e o código CRC **0192EE92**.

Referência: Processo nº 23070.028714/2025-11

SEI nº 5453145

Dedico este trabalho ao meu pai *in memoriam*, que sempre foi um grande incentivador dos meus projetos, à minha família por sempre apoiar-me e confortar-me nos momentos de instabilidades. Aos amigos, colegas, alunos e a todos que contribuíram de alguma forma para que conseguisse chegar a este resultado.

AGRADECIMENTOS

Na tentativa de colaborar com os estudos literários de obras da contemporaneidade, dediquei-me os últimos cinco anos a debruçar-me sobre as narrativas literárias de James G. Ballard, e de outros autores, mas também sobre literatura crítica acerca da fortuna literária contemporânea e nesse caminho pude contar com o carinho, apoio e suporte de muitas pessoas que colaboraram com a construção das análises e com a criatividade que possibilitou a elaboração desse estudo que se traduz valoroso para mim. Nesse sentido, declaro os meus afetuosos e sinceros agradecimentos:

Àos meus irmãos Reinaldo, Renato e Reginalda, ao meu cunhado Hilton e cunhada Tatiane, que sempre estiveram presentes em minha vida, apoiando-me nas minhas decisões, celebrando comigo nos momentos de alegria por cada etapa vencida e amparando-me nos momentos de dificuldades, angústia, medos, que pareceram intransponíveis em determinados pontos desta caminhada, mas que suportei confiante, porque sempre pude contar com o apoio de todos, tão presentes em minha vida.

À minha professora orientadora Renata Ribeiro, que tão carinhosamente acolheu-me e recebeu o meu projeto, assim como acatou as minhas ideias, apoiando-me quanto aos planos de pesquisa que eu idealizara, fazendo as intervenções e redimensionando a pesquisa quando foi necessário, auxiliando-me a concluir o meu trabalho dentro da perspectiva inicial.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL/UFG) que me recebeu e oportunizou-me a realizar a minha pesquisa, aos docentes dos Estudos Literários do Programa que compartilharam comigo seus conhecimentos, ao corpo administrativo da Faculdade de Letras que tanto apoiou-me, dando-me suporte e instruções sempre com qualidade e boa vontade.

Ao Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales, que esteve presente na qualificação da minha tese e que muito colaborou com orientações valorosas, que possibilitaram que eu colocasse a minha pesquisa dentro das possibilidades que eu havia idealizado, inicialmente.

Aos colegas, amigos e amigas que fiz durante o curso, algumas delas vieram comigo do mestrado, com quem tive o prazer de continuar a conviver e que muito acrescentaram para a minha vida, tanto profissional quanto pessoal. Outros conheci em modo *online*, por ter feito o curso de disciplinas na época da pandemia da Covid-19, mas que tive a oportunidade de apreciar a convivência virtual com pessoas tão agradáveis, criativas e generosas com quem mantenho contato, ainda hoje.

Ao meu amigo Prof. Dr. Gilson Vedoin que apoiou-me desde a etapa do projeto, participando da qualificação do meu projeto e da tese, incentivando-me e auxiliando-me com matérias referentes ao conteúdo do meu projeto, encaminhando-me livros e suporte quando precisei.

Ao meu amigo Prof. Dr. Hugo Gabriel da Silva Mota que esteve presente, auxiliando a minha pesquisa dentro da perspectiva da Geografia, reunindo-se comigo todas as vezes que precisei de orientação, auxiliando-me com suporte teórico, apontando-me possibilidades de pesquisa e análise.

À minha ex-aluna e amiga Jordana Gouveia e Silva, Arquiteta e Urbanista, especialista em Reabilitação Urbana (Reabilita/UnB) e Mestre em História (PROMEP/UEG – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio), que esteve presente durante a realização desse estudo, reunindo-se comigo em qualquer hora do dia e da noite, auxiliando-me com material teórico e atendendo-me pessoalmente ou por videoconferência, a fim de orientar-me quanto ao espaço das obras da tese.

À minha amiga Izabel Gabriela Marques Pereira, que sempre esteve presente segurando a minha mão, apoiando-me na horas difíceis, ouvindo-me nos momentos de dor e desesperança, aconselhando-me e ajudando-me a atravessar esses anos de alegrias e contentamento e também de dificuldades e incertezas, ora abraçando-me e acolhendo-me, ora levando-me para a praia ou para passeios agradáveis a fim de que o peso e a responsabilidade de todas as minhas necessidades parecessem mais leves.

Aos meus amigos e familiares, primos e primas, tios, tias, que não ousarei dizer o nome por medo de, por um lapso, esquecer alguém, mas amo-os profundamente e a minha gratidão, por caminharem comigo essa jornada, é eterna.

Em especial, aos meus sobrinhos Arthur, Thayná, João Paulo, Carolina, Ester, minha sobrinha-neta Cecília, que sempre foram um ponto de equilíbrio e alegrias em momentos de apreensão, que incentivaram-me a continuar com firmeza e determinação, até pelo exemplo que eu possa inspirá-los em suas trajetórias.

Aos meus animais de estimação, que considero da família, e estendo aos pets da minha irmã, Rico, Sara, Pretinha Catarina, Cacau, Luna e Molly por proporcionarem a mim momentos de alegrias e de descontração, trazendo-me conforto e calma em momentos de cansaço extremo e desventura.

Aos meus pais Anita e João, *in memoriam*, por terem proporcionado a mim um lar no qual a leitura e os estudos sempre foram considerados como fortuna importante para a formação do indivíduo. O amor à leitura e à literatura vem do incentivo deles, alimentando em

mim e nos meus irmãos o hábito de ler, fazendo leituras conosco e presenteando-nos com livros e ensinando-nos a pegar emprestados exemplares na biblioteca municipal da cidade onde morávamos, bem como, levando-nos ao teatro e ao cinema aos finais de semana, mostrando-nos a importância em dedicarmos e valorizarmos a arte. Obrigada, pai, obrigada, mãe!

*“Vivemos em um mundo governado por
ficções de todos os tipos!”*

James G. Ballard

RESUMO

TRISTÃO, Regina Barbosa. *Hipermodernidade, simulações e não lugares na trilogia do desastre urbano, de J.G. Ballard*, 2025, 141 p. Texto para qualificação de Doutorado em Letras e Linguística, Câmpus Goiânia, Universidade Federal de Goiás.

Nossa tese examina os romances *Crash* (1973), *Concrete island* (1974) e *Arranha-céus* (1975) de James Graham Ballard. Nessas narrativas, nos valem da relação entre os personagens e narradores com os espaços e os não lugares criados pela hipermodernidade, bem como analisamos as possíveis mudanças sociais e culturais, a subjetividade e os impactos físicos e psicológicos originados a partir desses espaços nos romances. Essas narrativas registram influências viabilizadas pelas tecnologias e pelos espaços hipermodernos, quanto ao comportamento humano desviante e subversivo, às expectativas vitais simuladas, ao confronto com o Eu e às identidades diluídas. De um modo geral, pois, a hipótese que defendemos é a de que, a partir da leitura da trilogia do desastre urbano de J. G. Ballard, constatamos uma relação direta e de influência entre os espaços produzidos pela Hipermodernidade, os não lugares e o comportamento do homem contemporâneo. Para isso, nos valem de uma revisão bibliográfica que sustenta a análise dos romances, no sentido de responder às indagações iniciais deste trabalho, no que se refere à simulação e às reações comportamentais promovidas pelo aparato tecno-telemidiático, com base na interação do homem com os espaços hipermodernos e consoante à substituição do corpo pelo maquínico. As respostas a essas perguntas buscam elucidar e sustentar nas teorias formuladas por estudiosos como, Jean Baudrillard (1991), Zigmunt Bauman (2010), Gilles Lipovetsky (2004), Paula Sibilia (2003), entre outros. Dessa forma, a tese adota como procedimento o estudo analítico dos romances citados, apoiando-se na pesquisa bibliográfica, qualitativa, com vistas a evidenciar como os personagens e narradores interagem-se do ponto de vista literário, sociológico, cultural e histórico. Conceitos intrínsecos à esfera dos estudos culturais são aplicados nas análises das obras, relacionando-as às teorias inerentes a cada processo que estructure as narrativas ballardianas, associando esses processos, enfim, às mudanças ou não declaradas pelos modelos impostos pela ordem do capitalismo global.

Palavras-chave: Hipermodernidade. Não lugares. Simulacro. Ballard. *Crash*. *Concrete Island*. *Arranha-céus*.

ABSTRACT

TRISTÃO, Regina Barbosa. *Hypermodernity, Simulations, and non-places in the urban disaster trilogy by J.G. Ballard*, 2025, 141 pages. Qualification paper for the PhD in Literature and Linguistics, Goiânia Campus, Federal University of Goiás.

Our thesis examines the novels *Crash* (1973), *Concrete Island* (1974) and *Skyscraper* (1975) by James Graham Ballard. In these narratives, we draw on the relationship between the characters and narrators with the spaces and non-places created by hypermodernity, as well as analyzing the possible social and cultural changes, subjectivity and physical and psychological impacts originating from these spaces in the novels. These narratives record influences made possible by hypermodern technologies and spaces, regarding deviant and subversive human behavior, simulated vital expectations, confrontation with the Self and diluted identities. In general, therefore, the hypothesis we defend is that, from the reading of J. G. Ballard's urban disaster trilogy, we observe a direct and influential relationship between the spaces produced by Hypermodernity, non-places and the behavior of contemporary man. To this end, we used a bibliographical review that supports the analysis of the novels, in order to answer the initial questions of this work, with regard to the simulation and behavioral reactions promoted by the techno-telemédia apparatus, based on the interaction of man with hypermodern spaces and in accordance with the replacement of the body by the machine. The answers to these questions seek to elucidate and support the theories formulated by scholars such as Jean Baudrillard (1991), Zigmunt Bauman (2010), Gilles Lipovetsky (2004), Paula Sibilia (2003), among others. Thus, the thesis adopts as a procedure the analytical study of the cited novels, supported by bibliographical, qualitative research, with a view to highlighting how the characters and narrators interact from a literary, sociological, cultural and historical point of view. Concepts intrinsic to the sphere of cultural studies are applied in the analysis of the works, relating them to the theories inherent to each process that structures Ballardian narratives, associating these processes, ultimately, to the changes or undeclared changes in the models imposed by the order of global capitalism.

Keywords: Hypermodernity. Non-places. Simulacrum. Ballard. *Crash*. *Concrete Island*. *High-Rise*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. DA MODERNIDADE À HIPERMODERNIDADE: A ERA CONTEMPORÂNEA E A CULTURA DO EXCESSO	29
2. OS ESPAÇOS HIPERMODERNOS, SIMULACROS E NÃO LUGAR NAS OBRAS BALLARDIANAS E SUAS POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS NO COMPORTAMENTO DAS PERSONAGENS	55
2.1 Os espaços da Hipermodernidade em <i>Crash</i> e uma nova sexualidade nascida do encontro entre o homem e o automóvel	59
2.2 O espaço da Hipermodernidade em <i>Concrete Island</i> e a sua transformação por meio da recuperação da memória	79
2.3 Os espaços da Hipermodernidade em <i>Arranha-céus</i> e a pressão do ambiente	93
2.3.1 Do brutalismo modernista à brutalidade sobreposta ao civilizatório	110
3 NÃO LUGARES: ESPAÇOS DE PASSAGENS DE DESCOBERTAS DO “EU”	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

O presente trabalho dedica-se a analisar os livros *Crash* (1973)¹, *Concrete island* (1974) e *Arranha-céus* (1975), do escritor inglês James Graham Ballard (1930-2009), com o objetivo de investigar a relação do homem com os espaços da cidade e rodovias por meio do comportamento dos personagens e narradores. Os três romances compõem a chamada “trilogia do desastre urbano” de Ballard, denominação sugerida pelo autor e reforçada pela crítica especializada. Em uma entrevista de 1975², quando acabara de escrever *Arranha-céus*, Ballard afirmou que os três livros são “uma espécie de trilogia e representam a conclusão da lógica particular que venho tentando desenvolver desde que comecei a escrever”.³ Nessa mesma entrevista, Ballard utiliza a expressão “desastre urbano” para se referir aos três livros: “*Crash* é um romance de desastre, uma história de desastre urbano, assim como *Concrete Island*. Assim como o que acabei de terminar sobre um arranha-céus”.⁴ Desse modo, a partir dessas considerações do autor, Peter Brigg (1985) se referiu aos três romances como uma *urban trilogy*; já Rachele Dini (2016) se referiu às três obras como *the urban disaster trilogy*, ou a trilogia do desastre urbano, expressão que optamos por adotar em nossa abordagem.

A escolha do tema nasceu do desejo de percorrer o caminho oposto daquele realizado no mestrado⁵, que agregasse a esse trabalho uma compreensão mais ampla sobre a relação do homem com o espaço e que possibilitasse colaboração mais consciente com a fortuna dos estudos do espaço literário. À vista do debate crescente sobre descolamentos, identidade, mudanças culturais sobre o valor da vida e da mercadoria, capitalismo global e seu impacto nas relações dos homens entre si e com os espaços hipermodernos, surgiu, fortemente, a intenção de realizar esta pesquisa e tentar compreender algumas das mudanças sócio-

¹ A edição analisada nesta pesquisa é do ano de 2007, portanto, nas próximas referências ao livro, será essa a edição utilizada.

² Disponível em: <https://www.jgballard.ca/media/1975_jan4_science_fiction_monthly.html>. Acesso em 21 mai 2025.

³ No original: “*a kind of trilogy, represent the conclusion of the particular logic I've been trying to unfold ever since I began writing*”. Todas as traduções feitas no corpo do texto são nossas e as transcrições dos trechos originais serão colocadas em rodapé.

⁴ “*Crash* is a disaster novel, an urban disaster story, so is *Concrete Island*. So is the one I've just finished about a high-rise apartment block.”.

⁵ TRISTÃO, Regina Barbosa. *A season in the wilderness: ecoativismo, identidade e topofilia em “Desert Solitaire”, de Edward Abbey*. 2020. 114 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, GO. Esta pesquisa é uma análise das leituras realizadas sob o ponto de vista da ecocrítica e das teorias do espaço sobre o relato autobiográfico *Desert Solitaire: A Season in the Wilderness* (1968), de Edward Abbey (1927-1989), autor estadunidense, natural de Indiana. O estudo explorou teorias que abordam a relação entre o homem e a natureza, baseando-se nas vivências do autor pelo período em que esteve mais próximo do *wilderness*, trabalhando como guarda-florestal do *Arches National Monument*, entre 1956 e 1957.

histórico-cultural-econômicas nos últimos três séculos e suas causas. A possibilidade de realizar um estudo produtivo e original trouxe-me James G. Ballard, por sugestão do meu orientador do mestrado, e pude constatar que o trabalho desse autor tinha a essência para o meu projeto e que atendeu às minhas expectativas quanto à qualidade textual e à temática dos livros selecionados para a tese, uma vez que o trabalho desse escritor explora as relações entre a psicologia humana, sexo, tecnologia e mídias de massa, tendo em vista que um de meus objetivos é pesquisar como as tecnologias da arquitetura, da comunicação e da informação impactam a vida, o comportamento e a identidade do indivíduo. Os livros de Ballard são associados pela crítica à ficção científica não por adequar-se às características estéticas desse gênero, mas devido às tecnologias serem tema recorrente em sua obra.

Segundo o *Oxford Dictionary of National Biography*⁶, James Graham Ballard (1930-2009) foi um romancista e contista, filho de Edna e James Ballard, diretor administrativo da *China Printing and Finishing Company*, e irmão mais velho de Margareth Ballard. Era chamado de Jamie e Jim quando criança e adolescente, frequentou a *Cathedral School*, em Xangai. Aos onze anos de idade, Ballard viu o exército japonês ocupar o *Shanghai International Settlement*⁷ e, aos doze, ele e sua família foram mandados para o campo de concentração *Lunghua Civilian Assembly Centre*, um dos campos de internamento organizado pelo Império do Japão, em Xangai, para receber americanos e europeus, durante a ocupação japonesa. Muitos desses cidadãos viviam antes em Xangai, dentro do Acordo Internacional de Xangai (*Shanghai International Settlement*), antes de sua ocupação pelo Exército Imperial Japonês (IJA). Ballard escreveu um romance semiautobiográfico, *Empire of the Sun* (1984), livro que lhe garantiu visibilidade e reconhecimento da crítica especializada. As imagens da guerra foram projetadas na sua ficção: fugitivos e rejeitos daqueles que já fugiram, uma desordem que geralmente era ilustrada pelos protagonistas de Ballard “como meio de determinar forensemente seu estado psicológico”⁸. Foi liberado do campo de concentração em 1945, e no mesmo ano mudou-se para Inglaterra com sua mãe e irmã, mas seu pai permaneceu na China até um ano depois da revolução. Estudou na *Leys School*, em Cambridge, de onde transferiu-se para a *King’s College*, a fim de cursar medicina. Embora suas experiências nesse campo sejam uma combinação de composição forense e compaixão visceral, que aparecem em outro romance autobiográfico *The Kindness of Women* (1991), Ballard confessa que, caso tivesse qualificado-se em medicina, teria sido psiquiatra, e seu primeiro paciente teria sido ele

⁶ <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/101436>.

⁷ Ver em William W. Lockwood, Jr. “The International Settlement at Shanghai 1924-34”. In: *The American Political Science Review* Vol. 28, No. 6 (Dec., 1934), pp. 1030-1046. *American Political Science Association* (APSA): Cambridge University Press.

⁸ “as a means of forensically determining their psychological state.”

mesmo. Em 1951, seu conto “The Violent Noon” venceu um concurso, sendo publicado na *Varsity*. Refletindo sobre qual carreira seguir, percebeu que seu desejo era ser escritor. Naquele mesmo ano, deixou Cambridge e matriculou-se no *Queen Mary College*, na Universidade de Londres, para estudar inglês. Deixou a universidade sem formar-se, trabalhou como redator em uma agência de publicidade, foi vendedor de enciclopédia, ingressou-se na *Royal Air Force* (RAF, Força Aérea Real), servindo grande parte do tempo em Moose Jaw, Canadá, quando descobriu a ficção científica lendo revistas estadunidenses, que o inspirou a escrever *Passaport to Eternity*. Em 1955, deixou a RAF e casou-se com Mary Nance Matthew (1930-1964) com quem teve um filho, Jim, e duas filhas, Fay e Bea. Em 1959, mudou-se para Charlton Road, Sepperton, descrita por ele como a Hollywood de Londres, onde permaneceu pelos próximos cinquenta anos. A proximidade dos estúdios de cinema e do sonoro Aeroporto de Heathrow forneceu boa parte da textura da sua ficção madura. Outros dois romances adaptados para o cinema originaram *Crash* (1996), dirigido por David Cronenberg, e *High-Rise* (2015), dirigido por Ben Wheatley.

Com base nos livros escolhidos para esta pesquisa, alicerçamo-nos em aportes teóricos e autores da contemporaneidade cuja definição, segundo Giorgio Agamben (2009, p. 59, grifo do autor) no ensaio “O que é o contemporâneo?”, pode ser exposta como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; [...] é a *relação com o tempo que a este adere, através de uma dissociação e um anacronismo*”. Nesse sentido, elegemos autores como Gilles Lipovetsty (2007) que criou os termos hipermodernidade e hiperconsumo⁹ a fim de explicar a exacerbação dos valores engendrados pela Modernidade (cujo recorte temporal será explorado no primeiro capítulo). Também nos respaldaremos em normas de orientação psicológica de autores como Jean Baudrillard (1991a; 1991b), que preconiza sobre os impactos da comunicação e mídias de massa e norteados pela análise dos não lugares, termo usado por Marc Augé (1994a; 1994b). Conforme esse autor, um “não lugar” é um espaço onde as pessoas permanecem anônimas e a relação delas com esse espaço não agrega elementos à sua identidade, pela exiguidade de significados, nesse sentido, não pode ser elevado à condição de “lugar”. Conforme Augé (1994a, p. 73), “[s]e um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá como um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-

⁹Adotamos em nossa tese, no que tange às menções aos fenômenos literários e culturais, a noção de hipermodernidade segundo os estudos de Lypovetsky. Por outro lado, também nos valem de outras noções como pós-modernidade, pós-modernismo, modernidade líquida e outras nomenclaturas que se referem às manifestações artísticas recentes. Reconhecemos que embora essas noções tratem de questões semelhantes, seus teóricos apresentam filiações de fundo distintos.

lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos”. Augé (1994a, p. 75) faz uma reflexão sobre a distinção de “espaço” e “lugar” apresentada por Michael de Certeau (1998) *apud* Augé (1994a, p. 74), que definiu espaço como um lugar praticado: “são os passantes que transforma em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar”. Logo, tencionamos investigar nas narrativas o espaço no qual as histórias assentam-se, além de observar como personagens e narradores relacionam-se com os espaços criados pela Hipermodernidade, em especial os *não lugares*, e como reagem ou adequam-se conforme as imposições comportamentais dos espaços frequentados.

O primeiro livro do *corpus*, *Crash*, inaugura um projeto instigante de James Ballard, cujo protagonista de mesmo nome do autor revela-nos a história de um grupo de aficionados por acidentes de carros formado por ele mesmo, Vaughan, Helen Hemington, Seagrave, Vera, Gabriele e Catherine. Apesar de a narrativa ser conduzida por James¹⁰, ela é centrada em Vaughan, líder da turma de fetichistas por desastres automobilísticos, que sente atração sexual ao observar acidente de carro, estar envolvido no evento ou ainda realizar o ato sexual em meio à tragédia após o ocorrido. Esse grupo costuma reunir-se para encenar e participar de acidentes de automóvel inspirados em desastres de celebridades hollywoodianas como James Jean e Jayne Mansfield. A fantasia de Vaughan é morrer em um acidente automobilístico frontal com a aclamada atriz de cinema Elizabeth Taylor e para isso prepara e ensaia um acidente no qual acredita que terá uma morte triunfal com a estrela.

Ballard relata que ao longo de *Crash* explorou o automóvel não só como uma imagem sexual, mas como uma metáfora absoluta da vida social atual (Ballard, 2007, p. 9). Para esse autor, seu livro tem o papel político de mostrar como as pessoas usam tudo e todo mundo de forma implacável e confessa que o propósito dessa obra é inteirar o leitor de como o cenário tecnológico pode impactar a sociedade de forma brutal.

O protagonista envolve-se em um acidente de trânsito com Helen. Ironicamente esse evento direciona-os em rota de convergência com Vaughan, que fará a inclusão deles no grupo, além de colocá-los em confronto com o eu e suas descobertas de “uma nova sexualidade nascida de uma tecnologia perversa” (Ballard, 2007, p. 9). No decorrer da narrativa, o protagonista descobre novas possibilidades de excitação sexual por meio da interação do corpo com a máquina-estrada-acidente. As vias expressas, estacionamentos, elevados, supermercados e aeroportos passam a ser os principais espaços do enredo, onde as personagens encontram adrenalina, excitação, sexo e acidente, entorpecidos pela noção inconsciente de eternização do corpo humano amalgamado com a tecnologia. Ballard usa

¹⁰ Assim será referenciado o personagem-narrador para distingui-lo do autor.

linguagem médica para enunciar as partes do corpo das personagens e seus atos sexuais e ilustra as cenas e a ambientação com termos da engenharia mecânica a fim de referenciar cada detalhe e peça do automóvel, funcionalidade, colocando-os, inclusive, em equivalência com o corpo humano, visto que o autor pretende mostrar em *Crash* a tendência fáustica cultural da sociedade atual, nos termos de Paula Sibília (2002, p. 49) em *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. James tem um caso amoroso com a secretária Renata e é casado com Catharine, com quem mantém um casamento aberto, motivado por histórias e provas de infidelidade. Ele seduz sua esposa com essa nova possibilidade de sexualidade nascida da interação de corpos esmagados por carros retorcidos e painéis cromados e ambos passam a integrar o grupo de Vaghan, de quem Catharine invoca a imagem física rude e marcada por cicatrizes para estimular o sexo com James. Catherine mantém relações sexuais com Vaghan, dentro de um carro, enquanto ele passa algumas vezes na máquina de lavagem de um lava jato, simulando o balanço de dois corpos praticando o intercuro sexual, enquanto do banco da frente, pelo espelho, o marido observa as formas estilizadas de sexo da esposa e do amigo, no banco de trás do seu carro.

Nos romances que nos ocupamos, percebemos que as personagens, ao se deslocarem constatemente, vão descobrindo sobre si mesmas e sobre o outro a partir das novas possibilidades apresentadas pelo universo da técnica e da simulação. James é psicologicamente dominado em quase todo o romance e no final ele consegue estar no controle, o que o leva a acreditar que Vaughan é uma projeção de suas ideias e das suas próprias crenças e as feridas repetidas vezes provocadas era uma forma de redenção, cura, alívio para as chagas urdidas pelas tecnologias.

A literatura é um artifício de interação social, disseminação de conhecimento e empenho significativo para a difusão de língua, arte e cultura, ainda que a sua criação primeira não sirva a este propósito. Como a literatura presta-se, também, a reconfigurar a realidade, por meio da dinâmica interacional entre autor, leitor, tempo e espaço, ela provoca reflexões que resultam de mudança de comportamento, o que pode suscitar transformação social. Como fica o papel da literatura, na contemporaneidade, se o que o autor percebe são simulacros? Cabe-nos compreender e refletir, por exemplo, acerca das palavras de Ballard (2007, p. 8), na introdução de *Crash*:

sinto que o equilíbrio entre ficção e realidade mudou de modo significativo nas últimas décadas. Cada vez mais seus papéis são invertidos. Vivemos um mundo regido por ficções de todos os tipos – o consumo de massa, a propaganda, a política

conduzida como um ramo da propaganda, o pré-esvaziamento, operado pela tela de televisão, de qualquer resposta original à experiência. Vivemos no interior de uma enorme novela. Hoje é cada vez menos necessário ao escritor inventar o conteúdo ficcional de seu romance. A ficção já está aí. A tarefa do escritor é inventar a realidade.

Baudrillard afirma que *Crash* é o primeiro romance com profundidade no âmbito da simulação. Para compreender a declaração desse autor, faz-se necessário adentrar esse campo com a finalidade de entender a sua assertiva e orientar-se nesse universo de simulacros de sexo e tecnologia. Em *Simulacros e simulações* (1991b), Baudrillard elabora um pensamento sobre a época atual, estabelecendo uma relação entre realidade, símbolos e sociedade. Esse autor preconiza que estamos vivendo a era dos simulacros (aqui entendidos como cópias que simbolizam elementos que nunca existiram, portanto não possuem equivalentes na realidade) e da simulação (compreendida aqui como imitação de um elemento que existe no mundo real), posto por ele que essa era inicia-se com a aniquilação de todos os referenciais e consequentemente o seu renascimento artificial em sistemas de signos. Dessa forma, ele defende a ideia de que a realidade deixou de existir e passamos a vivenciar a representação do real propagada na sociedade hipermoderna pela mídia, que por sua vez apresenta uma realidade cada vez mais simulada, gerando simulacros de uma realidade inexistente, a hiper-realidade: “modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (Baudrillard, 1991b, p. 8). No contexto da Hipermodernidade, o significado dos símbolos já esgotaram os seus signos do real, tornando a realidade tal qual um objeto perdido para sempre.

Segundo Baudrillard, a simulação não é representação, pois isso deduziria a natureza de um original existente. Na Hipermodernidade, o simulacro não tem relação com a realidade, já que a simulação é a criação de uma imitação de um real sem origem ou o original, não existe na realidade, é um hiper-real. Para Baudrillard, *Crash* é a autêntica teoria da simulação, cuja narrativa não faz distinção entre realidade e ficção devido ao fato de terem sido suplantadas por uma hiper-realidade (Baudrillard, 1991b, p. 148-149):

Em *Crash* tudo é hiperfuncional, porque a circulação e o acidente, a técnica e a morte, o sexo e a simulação são como uma só grande máquina síncrona. É o mesmo universo que o hipermercado, onde a mercadoria se torna “hipermercadoria”, isto é, sempre já tomada ela também, e todo ambiente com ela, nas figura incessantes da circulação. [...] Em *Crash* já não existe ficção nem realidade, é a hiper-realidade que abole as duas. Já nem mesmo há regressão crítica possível. Este mundo mutante e comutante de simulação e de morte, este mundo violentamente sexuado, mas sem desejo, cheio de corpos violados e violentos, mas como que neutralizados, este mundo cromático e metálico intenso, mas vazio de sensualidade, hipertécnico sem finalidade – é bom ou mal? Nunca saberemos ao certo. Ele é simplesmente fascinante, sem que este fascínio implique um juízo de valor.

Ballard delinea a relação da personagem Vaughan com a realidade por meio de sistemas de reprodução de imagens como fotografias, telas de TV, até mesmo o para-brisa do seu Lincoln funciona como uma tela, pois é através desse artifício que a cidade e as rodovias projetam-se diante dele. A discussão do simulacro é importante para a compreensão da Hipermodernidade e da hiper-realidade, mas um ponto necessário a ser analisado no corpo da tese é que em *Crash* Ballard não aboliu nem ficção nem realidade, uma vez que as histórias das personagens são atravessadas pelos acidentes, um elemento do real.

Retomando a ideia de Baudillard de que *Crash* é o primeiro romance urdido da simulação, é urgente observar que as personagens vivem simulacros de uma realidade possível em suas vidas pessoal, social e sexual, sendo esta, a maior parte da história, realizada dentro de carros em movimento ou parados em estacionamentos, vias expressas ou viadutos. Ballard relatou que preferiu falar em suas obras sobre as tecnologias e a arquitetura das cidades e de que maneira esses adventos da História impactam o ser humano e quais as consequências físicas e psicológicas podemos examinar por meio de seus trabalhos que alertam sobre o reflexo das tecnologias na vida social, mas também como os espaços criados pela Hipermodernidade atravessam a vida das pessoas. Isso posto, importa-nos trazer à discussão teórica desta pesquisa uma exposição sobre o *não lugar*, espaço principal dos romances da tese, objeto de estudo desse trabalho.

A principal referência epistemológica sobre o estudo dos não lugares, Marc Augè, antropólogo e etnólogo francês, no seu livro *Não-lugares*¹¹: introdução a uma antropologia da supermodernidade, cunhou o termo “não lugar” como referência a lugar transitório, onde o indivíduo não permanece tempo suficiente para criar uma relação de identificação, o que faz desse ponto, um local de passagem, que não encerra significado para ser considerado “lugar”, que por sua vez, é onde o indivíduo cria suas raízes e, segundo a perspectiva da Modernidade, incorpora o antigo e o moderno. Esses espaços denominados não lugares, como aeroportos, shopping centers, autoestradas, são aqueles dos quais o homem não se apropria e com eles a relação é principalmente de consumo. Enquanto o lugar possibilita ao indivíduo um espaço que possa integrar-se à sua identidade, partilhar com outras pessoas hábitos, costumes alicerçados em uma base referencial social, o não lugar é espaço de nulidade representativa, não oferece referências compartilhadas por grupos sociais. Conforme Augé (1994a, p. 73-74):

¹¹ Devido à mudança no Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 2009, quanto ao uso do “hífen” as palavras compostas escritas com o “não”, seja como advérbio de negação ou como prefixo, passam a ser escritas separadas, sem o hífen. Dessa forma, quando se lê “não-lugar” justifica-se pela citação do livro escrito anterior à mudança.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelariana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o freqüentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito.

Sob a perspectiva de Augé, os lugares antropológicos integram o passado, a história e as experiências pretéritas do indivíduo e os não lugares relacionam-se com o futuro. Analisar a relação do homem com esses dois espaços é uma tentativa de descobrir quais mudanças interacionais e comportamentais o indivíduo atingiu e em que essas mudanças colaboraram para a formação desse novo ser humano. Uma vez que os não lugares são uma criação da Hipermodernidade, quem é esse sujeito hipermoderno em consonância com esses espaços, em um momento em que o individualismo acentua-se? Os estudos de Augé convergem para buscar uma compreensão de como esses espaços hipermodernos, criados com o intuito de permitir “fazer mais coisas em menos tempo” estão transformando o indivíduo em um outro, ao mesmo tempo, instiga-nos a tentar buscar de que forma a identidade pode ser reconstruída, visto que a relação do ser humano com os não lugares provocam a diluição da identidade pelas experiências pessoais tornarem rotinas transitórias, como observado por James, que muda seus hábitos social e de trabalho e passa a frequentar os estacionamento dos restaurantes, supermercados, aeroportos, as vias expressas, o autódromo, a fim de buscar novos modelos, símbolos e expressões de vida por meio do simulacro de uma hiper-realidade que é o mundo construído em *Crash*, no qual Vaughan parece ser uma chave para apontar uma saída do caos da vida hipermoderna.

O segundo de nosso *corpus* que integra a trilogia do desastre urbano é *Concrete Island*, que narra a história de Robert Maitland, um arquiteto bem-sucedido de trinta e cinco anos, casado com Catherine, com quem tem um filho de oito anos. O protagonista, ao voltar do trabalho para casa, trafegando próximo ao trevo do centro de Londres, tem sua vida mudada, pois seu Jaguar estoura o pneu, perde o controle, desce o acostamento e cai em uma ilha abaixo do cruzamento de rodovias. O terreno tem extensão aproximada de duzentos

metros e forma triangular. O protagonista passa um tempo tentando sair, mas enfrenta duas dificuldades físicas: a do corpo machucado e a dos obstáculos arquitetônicos daquele local. Após planejar e tentar formas de fuga, ele começa a explorar o lugar, na intenção de conseguir rotas de escape ou mesmo encontrar um ângulo melhor para ser visto de cima do viaduto e consequentemente ser resgatado. Da mesma forma que em *Crash*, esse romance tem a sua narrativa concentrada em um lugar nascido das invenções tecnológicas do concreto e do metal, e a perda de identidade do protagonista acontece de forma parecida nas duas histórias até aqui mencionadas, já que Maitland, assim como James, vê-se descobrindo uma outra vida, mas em sentido oposto, enquanto o protagonista de *Crash* descobre outras possibilidades de existir a partir das tecnologias do automóvel e do concreto, o de *Concrete Island* descobre uma realidade diferente daquela criada pelos impulsos para a acumulação ilimitada do capitalismo, da hiper-realidade, longe dela ele tem sua identidade apagada e começa a descobrir meios de reconfigurar-se.

Durante a “viagem” de reconhecimento da ilha, Maitland encontra outros humanos. A ilha de tráfego também é lar de Jane Sheppard, uma profissional do sexo que vive em um abrigo antiaéreo transformado em quarto e Proctor, um acrobata que perdeu parte de sua capacidade mental após sofrer um acidente. O protagonista esgota seus esforços em convencer os dois habitantes a ajudá-lo a ser resgatado e começa a observar a simbologia daquela área na qual o viaduto fora construído. Ruínas de moradias eduardianas, a sala de cinema com os pôsteres de filmes antigos e o abrigo antiaéreo mexem com as memórias de Maitland, levando-o a questionar sobre si mesmo e induzindo-o a identificar-se com o lugar – a ilha. O protagonista consegue sobreviver na ilha catando comida descartada pelos motoristas que passam na rodovia. Com o passar do tempo, ele questiona se deveria realmente deixar a ilha. Na introdução da edição de lançamento desse livro, Ballard declara que tentou mostrar em *Crash* que as oportunidades de experimentação oferecidas pela tecnologia moderna de quaisquer tensões desviantes em nossas personalidades não se esgotam. Para este autor, uma pessoa abandonada em uma ilha de tráfego pode tyrannizar a si próprio, na tentativa de testar em quais pontos concentram-se a sua força e a sua fraqueza e por último o autor instiga-nos a refletir sobre os pontos de vista e características das personagens ballardianas, até então ignoradas.

Maitland, abandonado naquela extensão de concreto, é confrontado consigo mesmo e pela própria ilha, frente às suas melhores e piores configurações. Embora Ballard escreva com economia e precisão, ele consegue extrair muito texto daquele pequeno espaço e a mensagem é direta de que nas fendas da cidade de concreto há pessoas negligenciadas e que nós mesmos

poderemos estar nesse lugar algum dia. A contracapa de *Concrete Island*, edição de 1994, traz uma nota do jornal britânico *Dayly Telegraph* que diz: “O desafio do homem lançado sobre seus próprios recursos é sempre um tema dramático sólido, e J. G. Ballard em *CONCRETE ISLAND* o explora brilhantemente. Esta alegoria da vida moderna é ao mesmo tempo convincente e profunda”.

Em *Concrete Island*, Ballard estabelece um intertexto com *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, um romance epistolar que narra a história de um naufrago inglês que ficou preso em uma ilha no Caribe. Quando o protagonista de *Crash* conscientiza-se da sua condição de abandono, ele faz referência ao personagem de Defoe na tentativa de comparar a história de ambos (Ballard, 1974, p. 32):

Nenhum dos motoristas conseguia vê-lo, muito menos aturar seu resmungo de garganta seca, e Maitland parou, conservando suas forças. Ele tentou subir o barranco, mas em poucos passos desabou em uma pilha na encosta lamacenta. Deliberadamente, ele virou as costas para a rodovia e pela primeira vez começou a inspecionar a ilha. "Maitland, pobre homem, você está abandonado aqui como Crusoé – Se você não tomar cuidado, ficará encalhado aqui para sempre..." Ele não havia falado mais do que a verdade. Este trecho de terra abandonada deixado na junção de três rodovias era literalmente uma ilha deserta.¹²

Ballard já havia comentado em entrevistas anteriores à publicação de *Concrete Island* de que *Robinson Crusoe* fora o primeiro livro que ele leu e cita-o na introdução desse romance, relatando a presença de Crusoé na sua narrativa ser fruto de uma homenagem ao trabalho de Defoe. Conforme Richard Brown (2016, p. 66) declara em *Ballard and Ballardur: Reading the Intertextual and the Architectural in Concrete Island*, Ballard inspira-se na história de Crusoé para argumentar sobre os desafios que as pessoas enfrentam por causa da vida urbana caótica e a pressão do espaço:

Para conseguir isso, ele encontra em Defoe temas como “o desafio de retornar às nossas naturezas mais primitivas”, a necessidade de “transformar o terreno anônimo [da ilha] em uma extensão de nossas próprias mentes” e, ainda mais impressionante, o “medo subliminar” do morador urbano nas “calçadas que pisamos todos os dias”.¹³

¹² “None of the drivers could see him, let alone bear his dry-throat croak, and Maitland stopped, conserving his strength. He tried to climb the embankment, but within a few steps collapsed in a heap on the muddy slope. Deliberately, he turned his back to the motorway and for the first time began to inspect the island. "Maitland, poor man, you're marooned here like Crusoe – If you don't look out you'll be beached here for ever... He had spoken no more than the truth. This patch of abandoned ground left over at the junction of three motorway routes was literally a deserted island.”

¹³ “To achieve this, he finds in Defoe such themes as ‘the challenge of returning to our more primitive natures’, the need to ‘transform [the island’s] anonymous terrain into an extension of our own minds’ and, even more strikingly, the ‘subliminal fear’ of the urban dweller in the ‘pavements we tread everyday’”.

Nesse sentido, instiga-nos destacar a visão de Ballard sobre a Hipermodernidade e como ele delineia este trabalho a fim de mostrar que a história de Robinson Crusóé corresponde à narrativa de Maitland sobre como o espaço pode interferir nas experiências humanas. Podemos perceber, também, que esse autor interconecta seus romances preparando o leitor para receber o próximo livro da trilogia. Além do conjunto de elementos espaciais e arquitetônicos, observamos, ainda, que o personagem Maitland e o idealizador e responsável pelo espaço da narrativa do próximo livro, Royal, são arquitetos, e ambos fazem a transição do eixo das narrativas das tecnologias do automóvel para as da arquitetura.

O terceiro livro que compõe o *corpus* dessa tese, *Arranha-céus*¹⁴, narra a história de um edifício planejado com superabundância de conveniências modernas como supermercado, escola primária, cinema, restaurantes, quadras de esporte, piscina, sauna, entre outros, que proporcionam comodidade e conforto a ponto de os residentes tornarem-se gradativamente desinteressados pelo mundo externo. O protagonista é o Dr. Robert Laing, médico e professor universitário, que após o fim do casamento muda-se para uma das cinco torres de um projeto residencial de alta densidade, nos arredores de Londres. O arranha-céus de quarenta andares teve como um de seus idealizadores e construtores o arquiteto Anthony Royal e figura como modelo de requinte e sofisticação da vida moderna. Inspirado em modelos de moradia londrinos¹⁵ dos anos de 1970, Ballard cria uma metáfora do que se pode chamar de uma representação das classes sociais – mas que não segue os critérios científicos de conceituação. O arranha-céus é ocupado por três classes sociais básicas, os nove primeiros andares são resididos por moradores com poder econômico baixo, no centro do edifício, do décimo primeiro até o trigésimo quinto, concentra-se o que chamaríamos de classe média e do trigésimo sexto ao quadragésimo abrigam os moradores ricos, a classe alta. Em pouco tempo, esse advento nascido das tecnologias avançadas, que agrupa uma enorme complexidade de coletividades e individualidades, desintegra-se:

Mais tarde, sentado na varanda a comer o cão, o Dr. Robert Laing refletiu sobre os estranhos acontecimentos que nos últimos três meses tinham ocorrido no interior do prédio enorme. Agora que tudo regressara à normalidade, surpreendia-o não ter havido um início evidente, um ponto além do qual as vidas deles tivessem entrado numa dimensão claramente mais sinistra. Com os seus quarenta pisos e mil apartamentos, o supermercado e as piscinas, o banco e a escola básica – na realidade tudo abandonado no céu –, o arranha-céus oferecia oportunidades mais do que

¹⁴ O título original é *High-Rise* (1975), usamos duas edições para realizar este trabalho, pelo fato de a introdução do primeiro livro trazer comentários importantes para a pesquisa, que os demais não possuem. Dessa forma, em algumas partes do trabalho o título *High-Rise* poderá ser usado, mas o conjunto de análises utiliza uma edição mais recente (2019) traduzida para o português lusitano.

¹⁵ Esses modelos de moradia do pós-guerra são projetos pensados na intenção de começar uma nova arquitetura, lançando mão das ideias modernas e tecnologia de ponta a fim de criar novos espaços urbanos e solucionar problemas de moradia. Um dos arquitetos desse nicho é Le Corbusier citado em *Arranha-céus*, inclusive. Essa discussão faz parte da análise do livro no capítulo 2 da tese.

suficientes para a violência e o conflito. [...] Curiosamente, não obstante todos os esforços de Laing para se distanciar dos dois mil vizinhos e do regime de disputas e exaltações triviais que preenchiam a sua vida coletiva, fora nesse lugar, de entre tantos lugares, que a primeira ocorrência significativa acontecera: na varanda onde ele agora se encontrava agachado junto a uma fogueira feita a partir de listas telefônicas, a comer a pata traseira assada de um pastor-alemão antes de ter de sair para dar a sua aula na faculdade de medicina. (Ballard, 2019, p. 7)

Laing financia um apartamento no vigésimo quinto andar, um piso abaixo ao da charmosa Charlotte Melville e do filho dela, Toby, com quem desenvolve convivência próxima a de figura paterna. Devido ao empreendimento oferecer certo conforto capaz de resolver a vida doméstica e social, com o passar do tempo, não só o protagonista como os outros moradores tornam-se mais isolados do mundo exterior. Uma personagem importante para o desenvolvimento da trama é o documentarista Richard Wilder, casado com Helen, e residente de um apartamento no segundo andar. Ele questiona a proibição do uso da piscina dos andares superiores e a sua postura provocativa incomoda parte dos moradores, que pedem a Laing, no avançar da narrativa, a execução de uma lobotomia em Wilder. O médico após examinar o caso, recusa-se afirmando que o morador em evidência e exposição social negativa é possivelmente o homem mais equilibrado do prédio.

O protagonista é convidado para uma festa à fantasia no quadragésimo andar, na cobertura de Anthony Royal e Anne. As festas regadas a bebidas caras, luxos exagerados e falsa amistosidade são eventos regulares da *penthouse* de Royal, que aconteciam praticamente todos os dias, sem horário para terminar, muitas vezes durando até o sol alto do dia seguinte. Cortes de energia e água, pane nos elevadores, obstrução nas calhas de lixo começam a acontecer e o administrador justifica ser transtornos comuns do crescimento de um novo arranha-céus. Curiosamente, esses transtornos são fabricados pela vida contemporânea, em vistas não só do crescimento das cidades, aumento populacional, o que parece comum não só na ficção ballardiana em questão, mas nos espaços do mundo real que inspiram a trilogia distópica. Em ambas situações, podemos testemunhar que a desordem e os aborrecimentos afetam as classes mais baixas, no caso do *Arranha-céus*, a diversão e o ócio da classe alta que vive nos andares de cima dificultam a vida dos demais grupos modelarmente divididos, que se agruparão e promoverão a violência e o caos quando o prédio tornar-se disfuncional.

Durante uma das festas que acontecem no prédio, um corpo cai sobre o teto de um dos carros no estacionamento. Preocupado com a violência que se espalha, Wilder resolve fazer um documentário, expondo os problemas estruturais e sociais do edifício que se tornam comuns na rotina dos moradores. Em *Arranha-céus*, Ballard deslinda os problemas que podem ocorrer em uma edificação grandiosa e diversificada que são os arranha-céus. A lei e a

ordem desintegram-se na mesma proporção que a violência e o desregramento normalizam-se. A desorganização instala-se no prédio, agravando-se com a falta de manutenção, com o acúmulo de lixo e o escasseamento da comida irrompe uma guerra de classes entre grupamentos organizados por andares.

As tensões entre os moradores crescem à medida que a infraestrutura da torre de concreto desintegra-se. Violência, perturbação mental, estupros, hostilidade, abandono, medo e pânico vitimizam as personagens que sofrem a pressão do ambiente. Ned Beaman, na introdução da edição original de *High-Rise* (*apud* Ballard, 1975, p. ix), afirma: “Como observa o personagem de Ballard, Robert Laing, ‘um novo tipo social estava sendo criado pelo prédio de apartamentos, uma personalidade fria e sem emoção, imune às pressões psicológicas da vida em arranha-céus’”¹⁶.

Royal acredita que o fracasso do arranha-céus pode ser tudo o que aquelas pessoas precisam para começar uma outra vida. Ballard comunica que apesar das pressões suscitadas pela era tecnológica, telânica e hipertrofiada, e com os avanços da Hipermodernidade e o uso das tecnologias, podemos lidar com o mundo exterior da paisagem urbana e escapar para uma realidade existente:

A tecnologia moderna, como tentei mostrar em *Crash e High rise*, oferece um dia de campo infinito para qualquer linhagem desviante em nossa personalidade. Isolados em um prédio de escritórios ou em uma ilha de trânsito, podemos nos tyrannizar, testar nossos pontos fortes e fracos, talvez chegar a um acordo com aspectos de nosso caráter para os quais sempre fechamos os olhos.¹⁷ (Ballard, 1974, p. 6)

O projeto que Ballard propõe em *Arranha-céus* converge com as estruturas de habitação modernistas que à época rejeitavam os modelos de moradias de luxo que dividiam palco com problemas sociais provocados por espaços urbanos superlotados. Phyllis Richardson (2021), em “*Harnessing the Dystopian Dread of the Brutalist Tower Block: The real-life British building behind J. G. Ballard’s harrowing ‘High-Rise’*”¹⁸, comenta que no romance ballardiano a proposta de moradia moderna com as conveniências necessárias para a felicidade doméstica transforma-se em lojas e setores de serviços devastados pelo brutalismo amalgamado resultante de uma arquitetura hostil e da perversidade humana.

¹⁶ “As Ballard’s character Robert Laing observes, ‘a new social type was being created by the apartment building, a cool, unemotional personality impervious to the psychological pressures of high-rise life’”.

¹⁷ “Modern technology, as I tried to show in *Crash and High Rise*, offers an endless field day to any deviant strains in our personalities. Marooned in an office block or on a traffic island, we can tyrannise ourselves, test our strengths and weaknesses, perhaps come to terms with aspects of our characters to which we have always closed our eyes”.

¹⁸ “Aproveitando o medo distópico do bloco de torres brutalista: o edifício britânico real por trás do angustiante ‘High-Rise’ de J. G. Ballard”, artigo publicado no Site Atlas em 17 de maio de 2021 que analisa um conjunto de moradia londrino que, também, inspirou Ballard no original *High-Rise* (1975).

Outro aspecto importante a considerar em *Arranha-céus*, como a arquitetura descrita por Ballard é inspirada em projetos de moradia amplamente difundidos em Londres na década de 1970, a observação para os resultados de uma arquitetura não pensada no ser humano resulta na divisão incongruente das pessoas, além de um tipo de gentrificação. A gentrificação é um processo de mudança das paisagens urbanas em bairros específicos da cidade que assegura nova funcionalidade aos prédios e espaços urbanos, considerados inadequados, disfuncionais e precarizados, o que atrai outras expectativas de investidores e um perfil diferenciado de moradores para a região. Essa transformação nessas áreas, além de elevar o custo de vida local, modifica hábitos antigos da região e expulsa antigos moradores, uma vez que normalmente os residentes antigos vêm de uma tradição financeira mais modesta. No romance, há a criação de um espaço onde três classes sociais entram em conflito, uma vez que a classe alta não reconhece os moradores dos andares inferiores como legítimos condôminos do edifício e com os mesmos direitos de usufruí-lo. Esse é um dos motivos de confronto violento entre os grupos, debandada, assassinatos e a ruína do prédio.

Os livros que analisamos em nossa tese narram um cenário distópico no qual os narradores se vale da falta de afetividade, da vida pouco fraterna e em comunidade dos sujeitos citadinos, invisíveis e todos vistos a partir de suas positivities (excesso). Não há espaço para subjetividade e nem negatividade. Percebemos, nos enredos, a degradação de padrões sociais, o aviltamento físico e psicológico das personagens e dos narradores, a subversão marcada pela expressão extrema, a tendência para o instinto primitivo quando agrupados, resultando em ameaça ao pensamento coletivo. Serão discutidos no conjunto das análises o comportamento doentio de sujeitos desviados, a agressividade canalizadas por recursos tecnológicos, o fascínio pela confusão, além do caos e a violência desencadeados pela modernização hipertrofiada e pelo capitalismo global. Esses livros remetem-nos a uma reflexão de teor distópica e urgente a respeito das formas como a sociedade faz o enfrentamento das mudanças nos espaços habitados/frequentados ocasionadas pela Hipermodernidade e como essas transformações constantes atuam no indivíduo e na sociedade.

A tese adota como procedimento o estudo analítico dessa trilogia distópica, investigando a relação das personagens e dos narradores com os espaços das ações, assumindo a proposta de comparar as situações narradas nos livros a fatos significativos ao período da Hipermodernidade e de seus múltiplos rótulos teóricos. A fim de compreender como cada livro compara os padrões culturais impostos pelo capitalismo global; a excitação sórdida, a objetificação do corpo em *Crash*, por exemplo, a análise será realizada buscando dados que comprovem ou não os padrões culturais impostos por uma nova ordem delineada pelo desenvolvimento tecnológico e pelo

capitalismo global. Uma breve sondagem sobre a definição de Contemporaneidade/Modernidade/Pós-Modernidade/Hipermodernidade será realizada, a fim de compreender as múltiplas terminologias dessas épocas, salientando que o viés teórico-temporal que norteará esta tese será o da Hipermodernidade, à luz de Gilles Lipovetsky.

Debord (2003) considera que a cultura atual vigente é a da sociedade do espetáculo e do consumo. A compreensão de como funciona essa cultura parte do entendimento de que a sociedade atual substituiu a vida social pela representação, o *ser* cedeu lugar ao *ter* e a mercadoria ocupou o lugar da vida social: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (Debord, 2003, p. 13, grifo do autor). Conforme esse autor, percebe-se que o espetáculo é a imagem oposta da sociedade, em que as relações interpessoais foram superadas pelas mercadorias, uma vez que a identificação das pessoas com o espetáculo domina a relação destas por meio das imagens.

Por seu turno, Jean Baudrillard (1991a, p. 15) explica que “vivemos o tempo dos objectos”. Essa sociedade foi criada a partir do crescimento industrial e tecno-científico, com raízes na Segunda Revolução Industrial, dando a entender que o aumento da demanda ocasionaria o aumento dos benefícios. Nesse sentido, o homem deixou de ser rodeado por seus semelhantes e se cercou de objetos. Ainda nos termos de Baudrillard (1991a, p. 15), o

conjunto de suas relações sociais não é tanto o laço com os seus semelhantes quanto, no plano estatístico segundo uma curva ascendente, a recepção e a manipulação de bens e de mensagens, desde a organização doméstica muito complexa e com suas dezenas de escravos técnicos até ao “mobiliário urbano” e toda a maquinaria material das comunicações e das atividades profissionais, até ao espetáculo permanente da celebração do objeto na publicidade e as centenas de mensagens diárias emitidas pelos *mass media*; desde o formigueiro mais reduzido de quinquilharias vagamente obsessivas até aos psicodramas simbólicos alimentados pelos objectos nocturnos, que vêm invadir-nos nos próprios sonhos.

Do ponto de vista antropológico, os exageros provocados pelas sociedades de consumo descendem de fatores culturais e históricos, uma vez que não se pode desconsiderar que a mudança nos modos de produção principiou a partir da revolução industrial. Nesse sentido, o fascínio pelo espetáculo e pelo exagero torna-se mais axiomático na era telânica, já que está vinculado ao desenvolvimento das tecnologias e da comunicação, o que Gilles Lipovetsky (2004, p. 55) chamou de “exacerbação”:

Já faz tempo que a sociedade de consumo se exhibe sob o signo do excesso, da profusão de mercadorias; pois agora isso se exacerbou com os hipermercados e shopping-centers, cada vez mais gigantescos, que oferecem

uma pletera de produtos, marcas e serviços. Cada domínio apresenta uma vertente excrescente, desmesurada, “sem limites”. Prova disso é a tecnologia e suas transformações vertiginosas nos referenciais sobre a morte, a alimentação ou a procriação.

Lipovetsky (2004) divide a modernidade em fases, sendo que a primeira Modernidade inventou o individualismo, entendido como um conjunto de princípios que preza o indivíduo e seus interesses, situando-o em primeiro lugar, antes de interesses coletivos ou do Estado. Esse conjunto de ideias, posiciona o indivíduo particular no centro das atenções, garantindo-lhe a oportunidade de realização pessoal. Por sua vez, a Hipermodernidade criou o hiperindividualismo, aquele livre das ideologias, das diferenças sexuais, do controle da igreja e do Estado no setor econômico. Hoje, os indivíduos estão cada vez mais livres, entregues à sua realidade, e as tecnologias aceleraram esse processo de consumo sem consciência, além de favorecer um uso diferente do tempo, ao operar os aparelhos celulares, por exemplo. A internet possibilita conectar pessoas, no momento que se deseja e o acesso aos livres serviços permite o consumo de forma ilimitada.

Desse modo, para os fins deste trabalho, consideramos a *Hipermodernidade*, termo cunhado por Lipovetsky (2004), como um marco do período atual da humanidade. O prefixo *hiper* é uma menção à exacerbação das concepções urdidas na Modernidade, que atualmente foram elevadas a níveis excepcionais. O uso do termo Hipermodernidade para aludir à noção de exacerbação e intensificação da Modernidade surgiu nos anos de 1970, mas ganhou notoriedade com o livro *Os tempos hipermodernos*, de Lipovetsky e Sébastien Charles (2004). A Hipermodernidade, designada pela cultura do excesso e do sempre mais, apresenta características parecidas às da Modernidade, com destaque para o progresso científico, a racionalidade e o individualismo. O autor elabora a sociedade hipermoderna da seguinte maneira: “uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade; indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisaram adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer” (Lipovetsky, 2004, p. 26). Ao analisar a atualidade para definir o conceito, Lipovetsky preconiza que a Hipermodernidade não é uma Pós-Modernidade, pois esta refere-se a um período de transformações e reorganização social e cultural das sociedades democráticas. Ao conceituar esse período, Lipovetsky (2004, p. 58) avança reconceituar a organização temporal que se apresenta: “a pós-modernidade não terá sido mais que um estágio de transição, um momento de curta duração”. Para Lipovetsky (2004, p. 58), a palavra

“hipermodernidade” representa uma nova fase da modernidade¹⁹, uma transição do *pós* ao *hiper*, caracterizado por este autor, como um período de curta duração.

O excesso de informação, a dissolução das fronteiras pela globalização e o fascínio pelo espetáculo e pelo consumo geraram, por assim dizer, a perda de identidade e de referenciais, tornando a sociedade hipermoderna espectadora do simulacro como a diegese autóctone desse momento de desaparecimento do real. Baudrillard (1991b) afirma que a sociedade hipermoderna substituiu a realidade e os significados por símbolos ou signos, em outras palavras, cópias de uma realidade simulada. Essas cópias nunca existiram, mas são críveis a ponto de se afigurarem mais reais que a própria realidade:

a era da simulação inicia-se, pois, com a liquidação de todos os referenciais – pior: com a sua ressurreição artificial dos sistemas de signos, material mais dútil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. [...] Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. (Baudrillard, 1991b, p. 9)

Tentar compreender a hiper-realidade por meio da literatura é dispor de seus atributos como interação social e disseminação de conhecimento. Seu domínio é empenho significativo para a difusão de língua, arte e cultura, ainda que a sua criação primeira não sirva a este propósito. Como a literatura pode prestar-se, também, a reconfigurar a realidade, por meio da dinâmica interacional entre autor, leitor, tempo e espaço, ela provoca reflexões que resultam de mudança de comportamento, o que pode suscitar transformação social. Como fica o papel da literatura, na atualidade se o que o autor percebe são simulacros? Cabe-nos compreender e refletir, por exemplo, acerca das palavras de Ballard (2007, p. 8), na introdução de *Crash*:

sinto que o equilíbrio entre ficção e realidade mudou de modo significativo nas últimas décadas. Cada vez mais seus papéis são invertidos. Vivemos um mundo regido por ficções de todos os tipos – o consumo de massa, a propaganda, a política conduzida como um ramo da propaganda, o pré-esvaziamento, operado pela tela de televisão, de qualquer resposta original à experiência. Vivemos no interior de uma enorme novela. Hoje é cada vez menos necessário ao escritor inventar o conteúdo ficcional de seu romance. A ficção já está aí. A tarefa do escritor é inventar a realidade.

Logo, investigaremos, a partir do confronto do pensamento do indivíduo hipermoderno, sua alienação, a simulação do real e de que maneira este indivíduo lida com o deslumbramento pelo arsenal telemidiático e tecnológico a partir da sua interação com os espaços hipermodernos, em outras palavras, como ele direciona a vida nesse sentido, uma vez

¹⁹Fredic Jameson diz basicamente a mesma coisa sob o rótulo de pós-modernismo e a sociedade do capitalismo tardio.

que a sua orientação psicológica está conduzida e condicionada pelo aparato tecnotelemidiático nos livros citados. Para atender ao projeto de investigação sobre a relação do homem com os espaços criados pela Hipermodernidade encaminham-se as seguintes indagações: a literatura atual poderá colaborar com o estudo e a análise do indivíduo contemporâneo, do perfil social que o reconhece como integrante de uma coletividade, imerso em um conjunto de significações partilhadas, tais como: organização social, modo de ver e pensar convencionalmente as ações permissíveis que delineiam e moldam esse indivíduo dentro dessa sociedade? A literatura contemporânea, porventura, narraria suas histórias provocando reflexões sobre padrões de comportamento do homem resultantes da sua relação com os espaços criados pela Hipermodernidade e da sociedade entregues à cultura do hiperespetáculo e do consumo, das simulações eróticas e abjetas? Assente sobre essas indagações, nota-se que o comportamento do indivíduo ilustrado pelas narrativas citadas é norteado pelo simulacro das imagens propostas pela nova ordem de compreender a vida suscitada pelos contornos da cultura capitalista, das hipermídias na era dos objetos, transitando em lugares produzidos pelo desenvolvimento socioeconômico e tecnológico.

Dessa forma, a tese estende-se sobre os seguintes questionamentos: 1) De que maneira a literatura pode contribuir para a compreensão do real se os comportamentos sociais são simulacros? 2) Até que ponto os espaços produzidos pela Hipermodernidade e os não lugares influenciam o comportamento e a identidade do homem contemporâneo? 3) De que forma o homem interpreta os espaços hipermodernos modelados por uma arquitetura planejada para acomodar o maquínico tecnológico criado para realizar os seus desejos de conforto e realizações individuais e coletivas, salientado em *Arranha-céus*, uma vez que o espaço arquitetônico se relaciona com o ambiente psicológico? Além desses questionamentos, o trabalho parte, respectivamente, dos seguintes pressupostos: 1) A literatura pode provocar inquietações e indagações no que se refere às narrativas propostas, no intuito de causar a hesitação ou o choque frente à “realidade” anunciada do indivíduo anestesiado pela relação com o consumo, quanto à reificação da vida, como se ela fosse uma mercadoria substituível, frente ao sucesso da publicidade no que se refere ao uso das imagens e da aparência, como propõe Ballard (2007, p. 9), na introdução de *Crash*: “Seu papel (do escritor) é o do cientista que se defronta, seja num safári, seja em seu laboratório, com um terreno ou um objeto desconhecido. Tudo o que pode fazer é desenvolver várias hipóteses e testá-las em face dos fatos”. 2) A paisagem urbana leva o homem à psicopatologia, a impulsos rebeldes e à violência. 3) O isolamento em espaços onde as pessoas podem ser controladas remetem-nas aos problemas centrais da alienação urbana, como o uso excessivo das tecnologias e a morte

do afeto. Do conjunto dessas reflexões, depreende-se que a hipótese do presente trabalho é a de que, a partir da leitura da trilogia do desastre urbano de J. G. Ballard, existe uma relação direta e de influência entre os espaços produzidos pela Hipermodernidade, os não lugares e o comportamento do homem contemporâneo.

Por se tratar de enredos nos quais os não lugares e o maquínico tecnológico são nosso foco de antecção, e considerando que a literatura tem se debruçado nas últimas décadas em narrar um real cada vez mais simulacional, interessa-nos adentrar esse terreno de discussões acerca do espaço físico e mental proposto nas narrativas ballardianas citadas e investigar os possíveis conflitos existentes na interação dos narradores e personagens com as tecnologias e com os espaços produzidos pela Hipermodernidade.

Para cumprir com a proposta apresentada, o trabalho será dividido em três partes, além daquelas destinadas à introdução e à conclusão. A primeira parte dedica-se a fundamentar teoricamente o recorte temporal das obras, a Hipermodernidade e os caminhos para se chegar até esse conceito desde a Modernidade, associando os tempos de cada livro escrito às teorias suscitadas pelos autores. Esse capítulo debruçou-se sobre os argumentos apresentados quanto às transformações sócio-histórico-econômico-culturais dos últimos três séculos sob o viés crítico de autores como Giles Lipovetsky e David Harvey.

A segunda parte traz uma análise sobre os espaços criados pela Hipermodernidade, relacionados às obras em estudo e às teorias que organizam o pensamento científico sobre os espaços dos romances ballardianos, assim como o simulacro, o não lugar e a relação das personagens com esses espaços hipermodernos. Além disso, uma discussão da virtualização do mundo por meio da relação do homem e o automóvel e uma nova sexualidade nascida do encontro de ambos; a pressão do ambiente e a influência da arquitetura no comportamento das personagens, uma vez que o isolamento e mais liberdade levam o indivíduo à violência e ao comportamento criminoso. Nesse capítulo, além das teorias descritas, uma relação dos espaços físicos e psíquicos com as ações das personagens será pormenorizada a fim de provar ou não as hipóteses iniciais.

A terceira parte debruça-se em debater a teoria do não lugar sob a perspectiva de Marc Augé e como esses espaços de transitoriedade influenciaram no deslocamento e descoberta das identidades das personagens, e compreender como o impacto da amplitude dos espaços vazios e a pressão do ambiente direcionou a psique das personagens levando-as a atitudes de comportamentos libidinosos, agressivos e violentos.

1. DA MODERNIDADE À HIPERMODERNIDADE: A ERA CONTEMPORÂNEA E A CULTURA DO EXCESSO

A contemporaneidade é uma palavra usada com o propósito de caracterizar a existência de um fato que está acontecendo no nosso tempo. É a ocorrência de um evento concomitante ao momento que este é observado, apreciado ou analisado. O convívio do indivíduo com esse momento define-se por intermédio de uma relação especial, extraordinária com os adventos tecnológicos, culturais, sociais que emergem dessa conjunção com o passado.

Giorgio Agamben, em *O que é contemporâneo?* (2009, p. 58), versa que a orientação para uma difícil resposta a essa pergunta vem de Nietzsche, resumida por Roland Barthes como “O contemporâneo é intempestivo”. Para Nietzsche, ser contemporâneo é não compatibilizar verdadeiramente com o seu tempo, nem harmonizar com as aspirações desse momento, tornando-se inatual a ponto de ser capaz de distanciar-se desse momento, tornando-se, por meio desse deslocamento, preparado para perceber e apropriar-se do seu tempo. Esse distanciamento não remete à compreensão de viver contagiado por outra cultura de outro lugar ou época, mas de aparelhar-se de uma condição de manter-se com o olhar fixo no seu tempo para compreendê-lo. Conforme Agamben, (2009, p. 59, grifo do autor)

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dela toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a essa aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Essa afirmativa de Agamben (2009, p. 65) é ampliada pela explicação de que ser contemporâneo é conseguir perceber o escuro, constatar o que não se apresenta óbvio, perceptível para quem vivencia o momento, mas entende os acontecimentos por lançar-se na escuridão do tempo orientando-se pelo brilho da luz que tenta alcançar-nos:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.

O distanciamento ao qual o autor refere-se acontece, porque o presente é uma parte do não-vivido e que não conseguimos viver pelo fato dessa massa de tempo ser o contemporâneo, um presente em que jamais estivemos. Portanto, para Agamben, a contemporaneidade é uma relação de afastamento e aproximação única com o tempo, e aqueles que estão absorvidos na sua época não são contemporâneos por não conseguirem analisá-la criticamente e nem serem provocados pelos estranhamentos na política ou na vida social e menos ainda alçados à condição de tratar os traumas dos ossos do tempo.

A tarefa de manter os olhos fixos no tempo e conseguir enxergar o escuro originado pela luz é natural para aqueles que se mantêm na contemporaneidade. Ser contemporâneo é neutralizar essa luz para enxergar a escuridão, é não ser ofuscado pelo que há de mais fasciante na realidade, é conseguir identificar as novidades maléficas ou enganosas que se apresentam como maravilhas da atualidade. Desempenhar tal artifício demanda engenho e habilidade capazes de superar a observação espontânea e imediata, que busca depreender esse tempo não-vivido, especial, não-linear, perceptível pelo movimento de aproximação e afastamento realizado pelo observador contemporâneo “um olhar para o não-vivido no que é vivido, tal como a vida do contemporâneo” (Agamben, 2009, p. 19).

Essa observação capaz de enxergar o não-vivido, fendendo o tempo cronológico, significa perceber em eventos da atualidade elementos do passado. Ao debruçar-se sobre as estruturas organizacionais de trabalho e sociedade, sistema de informação, fundamentos e aplicação de leis, é mister do contemporâneo saber formular uma sustentação crítica sobre as diferenças conceituais sobre sistema de capital, ideal de democracia, por exemplo, em épocas diferentes.

Nesse sentido, a contemporaneidade é um ponto de integração entre o indivíduo e a sua época e o contemporâneo é o sujeito discordante das práticas e políticas nocivas ao seu tempo, justamente por conhecer as imprecisões, desacertos, desregramentos do passado, e à vista disso, esse sujeito busca promover a aplicação da justiça, faz oposição a projetos econômicos e a esferas conservadoras que ensejam perpetuar padrões ultrapassados, por isso o contemporâneo é intempestivo. A inquietação provocada pela consciência do passado estimula o intempestivo a transformar a sua experiência em exercício e a rejeitar um passado ameaçado, visando o bem da coletividade.

A fim de compreender o período no qual as narrativas ballardianas desta tese se assentam, que é na contemporaneidade, por isso a introdução baseada em Agamben, é imperativo mencionar, brevemente, os postulados basilares a partir do Iluminismo da

Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade, sendo esta denominada por Gilles Lipovetsky como a era dos exageros, cujo referencial teórico sustenta nossa leitura crítica.

O Iluminismo, século XVIII, foi qualificado pelo formato intelectual fundamentado no desenvolvimento científico, objetivo e emancipatório. A fim de superar os limites da natureza e atender às necessidades humanas, a proposta iluminista objetivava transpor a base edificante religiosa, que era pautada pela explicação mítica e supersticiosa, com princípios norteadores amparados na razão e no conhecimento humano.

A tentativa de tornar o homem desenvolvido e emancipado deu lugar ao trabalhador subjugado e controlado, conforme Lipovetsky (2004, p. 16):

Foucault foi sem dúvida o pensador que mais insistiu neste aspecto corrompido da modernidade que é a disciplina, cuja finalidade consiste mais em controlar os homens que em libertá-los. A disciplina é um conjunto de regras e técnicas específicas (vigilância hierárquica, sanção normatizadora, exame de avaliação) que têm por efeito produzir uma conduta normatizada e padronizada, adestrar os indivíduos e submetê-los a uma fôrma idêntica para otimizar-lhes as faculdades produtivas.

No momento em que Foucault fazia as pesquisas referente à disciplina sobre os corpos e os espíritos, Lipovetsky, em *O império do efêmero* (1987), já dava declarações de que a Modernidade não poderia ser reduzida apenas ao olhar do campo disciplinar, mas que deveria ser analisada pelo domínio do efêmero – a moda; mas que esta também deveria ser pensada fora do método de luta de classes. Lipovetsky (2004, p. 18) encontra explicação para a variação incessante da moda por meio da valorização e renovação da aparência:

no início essencialmente no plano endumentário do reduzido círculo dos aristocratas e (depois) dos burgueses, a moda possibilitou a desqualificação do passado e a valorização do novo; a afirmação do individual sobre o coletivo, graças à subjetivação do gosto; o reinado do efêmero sistemático. Compreende-se então que, na economia da liberdade individual, a frivolidade da moda jogue de igual para igual com o culto da gravidade e da seriedade modernas, limitando-se assim a confirmar uma mesma tendência à autonomia.

A moda desempenhou papel essencial no movimento em direção à Pós-Modernidade, a era da moda extrema, em que a sociedade burocrática e democrática é submetida aos três elementos principais – efêmero, sedução, diferenciação marginal – que determinam a formamoda. Essa sociedade apresenta-se como superficial e frívola e as normas não são mais determinadas pela disciplina e sim pela escolha e espetacularidade.

Assente a essas ideias, na Pós-Modernidade vê-se o campo da autonomia subjetiva ampliar-se, busca-se reconhecer as diferenças individuais, a diversidade, a fragmentação, assim como emerge uma reação inversa aos discursos universalizantes e totalizantes da

Modernidade. Ao consentir ao indivíduo a emancipação do mundo ao qual pertence, e garantir-lhe a autonomia de seguir caminhos livres daqueles definidos pela tradição, a Pós-Modernidade concretizou a promessa da Modernidade “a pós-modernidade possibilitou realizar aqueles ideais das Luzes que a Modernidade anunciara em termos meramente legalísticos, sem ter-lhes dado força real” (Lipovetsky, 2004, p. 20). Apesar da transmutação da norma para a libertação das tradições e do acesso à autonomia real, o domínio sobre o indivíduo não desapareceu e nem o mundo se tornou ideal e livre dos conflitos que sempre existiram “os mecanismos de controle não sumiram; eles só se adaptaram, tornando-se menos reguladores, abandonando a imposição em favor da comunicação” (Lipovetsky, 2004, p. 20). Outro elemento importante a ser destacado dessa nova fase é o seu caráter paradoxal, pois quanto maior a responsabilidade, tanto maior é o desregramento, já que a conquista da autonomia surge de uma relação com o prazer desorganizado e irresponsável por parte de alguns e cauteloso e responsável por parte da maioria.

Para Lipovetsky (2004, p. 22), o termo “pós-modernidade” parece controverso por figurar uma ruptura na história do individualismo moderno, porém é apropriado para marcar a mudança dos valores de liberdade e igualdade desse indivíduo para o sujeito autônomo e livre do mundo da tradição. Nesse momento, os instrumentos institucionais contrários à emancipação individual desaparecem, abrindo espaço para a manifestação dos desejos subjetivos, das realizações individuais e do amor próprio. Conforme Lipovetsky, (2004, p. 23): “As grandes estruturas socializantes perdem a autoridade, as grandes ideologias já não estão mais em expansão, os projetos históricos não mobilizam mais, o âmbito social não é mais que o prolongamento do privado – instala-se a era do vazio, mas ‘sem tragédia e sem apocalipse’”.

A mudança da Modernidade para a Pós-Modernidade concretiza-se, para Lipovetsky (2009, p. 23), com o surgimento de alguns elementos como a expansão da arte, o advento da psicanálise e em especial “o consumo de massa e os valores que ele veicula (cultura hedonista e psicologista)”. O período de 1880 a 1950 colocou, gradualmente, a difusão da produção industrial, o que garantiu o crescimento dos transportes e da comunicação, bem como fomentou o surgimento de modelos comerciais que representam o capitalismo²⁰ moderno – marketing, rede de lojas, marcas, publicidade. É pertinente mencionar, que nessa primeira fase do capitalismo moderno, o consumo era restrito à classe burguesa.

A partir de 1950, quando da segunda fase do capitalismo moderno, o consumo de massa passa a ser praticado por uma sociedade emergente voltada para o presente e para as

²⁰Essa mesma reflexão foi desenvolvida por Jean François Lyotard, em seu livro *A condição pós-moderna* (1960).

novidades, afigurando-se cada vez mais seduzida pelo hedonismo acessível às camadas sociais. Lipovetsky (2004, p. 24) afirma que:

O modelo aristocrático que caracterizava os primeiros tempos da moda vacila, minado por considerações hedonistas. Assiste-se aí à extensão a todas as camadas sociais do gosto pelas novidades, da promoção do fútil e do frívolo, do culto ao desenvolvimento pessoal e ao bem-estar – em resumo, da ideologia individualista hedonista. É o surgimento do modelo de sociedade pós-moderna descrito por *A era do vazio*, em que a análise do social se explica melhor pela sedução que por noções como a de alienação ou de disciplina.

Nesse momento, sistematizar formas e modelos de sociedades estão superadas e as condutas são particularizadas livremente pelos indivíduos, que passam a deliberar normativas atraentes a todos, sem distinção se público ou privado. Essa nova lógica das liberdades, do desapego à tradição, das escolhas pautadas nas subjetividades e no livre acesso à mercadoria revelam que a partir dos anos de 1980, a segunda fase do consumo está finalizada e a sociedade já transita na era do *hiper*, em outras palavras, três indícios sinalizam essa mudança “a qual se caracteriza pelo hiperconsumo, essa terceira fase da Modernidade; pela hipermodernidade, que se segue à pós-modernidade; e pelo hipernarcisismo” (Lipovetsky, 2004, p. 25).

Fazemos aqui um aparte que diz respeito ao hiperconsumo. Para compreendê-lo, é necessário entender como a sociedade criou a cultura do consumo. Segundo Gilles Lipovetsky (2007, p. 26-27), em *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*, a sociedade do consumo divide-se em três fases, sendo a primeira fase do capitalismo de consumo entre 1880 e o final da Primeira Guerra Mundial (1945), quando do surgimento dos grandes mercados de produtos, artigos e matéria-prima. Nessa época, desenvolve-se, também, a infraestrutura de transporte e de comunicação, como estradas de ferro e o telefone, garantindo maior produção e distribuição de mercadorias. Após o desenvolvimento do sistema de comunicação, é criado o *marketing* de massa a fim de difundir a publicidade em escala nacional, que visava influenciar o consumidor popular (Lipovetsky, 2007, p. 29). A segunda fase do consumo inicia-se a partir de 1950, intensificada pelo modelo da economia fordista. Essa é considerada a era de ouro do automóvel e os lares passam a integrar eletrodomésticos e televisores ao mobiliário. Para além do conforto que estes podem promover às famílias, eles simbolizavam garantia de *status* social ao mesmo tempo que justificavam o crescimento do poder de compra da população, naquele período. Esse dado importante da economia culmina na história de uma sociedade cada vez mais consumista e interessada a diferenciar-se, socialmente. Segundo Lipovetsky (2007, p. 41), a partir de 1980, o consumo, além de garantia de *status*, passa por uma transformação que promove o ato de comprar a uma cultura referente

à experiência particular do indivíduo. Esta torna-se ostentação pessoal do consumidor e uma ferramenta da formação da própria identidade e a procura por prazer e felicidade de consumir sem limites, neste ciclo, torna-se uma experiência individual. Esta fase é concluída consagrando o prestígio e a valorização dos objetos como signos de sucesso e comprovação de ascensão, assegurando a criação do hedonismo para as massas, cujo objetivo é suavizar o imaginário do consumidor, agindo como um elemento de equilíbrio entre posição social e classe do entusiasmo. A terceira fase é inaugurada com consumidores mais imprevisíveis e instáveis, almejando qualidade de vida e são mais conscientes de suas escolhas entre diferentes propostas, produtos e serviços: “O consumo ordena-se cada dia um pouco mais em função de fins, de gostos e de critérios individuais. Eis chegada a época do hiperconsumo, fase III da mercantilização moderna das necessidades e orquestrada por uma lógica desinstitucionalizada, subjetiva e emocional” (Lipovetsky, 2007, p. 41). O hiperconsumo foi assim chamado por Lipovetsky para caracterizar o consumo exagerado, guiado sob uma lógica emocional, o consumo intimizado, império do individualismo extremo.

Sendo, portanto, o hiperconsumo um consumo que concentra e inclui progressivamente partes do corpo e da vida social, pode-se considerar que indivíduo nessa sociedade é motivado pela emoção, busca a felicidade e o prazer por meio do consumo exagerado e compulsivo. Por meio disso, pretende obter o luxo por este ser objeto de desejo e de satisfação prolongada pela valoração do produto em si, num momento regido pela fugacidade das coisas. O próximo indício da mudança é a Hipermodernidade, que se caracteriza por ser uma sociedade liberal, fluida, efêmera, flexível, de fácil adaptação ao movimento radical exagerado das transformações, indiferente às normas de tradição e ao caráter estruturante da Modernidade, fomenta o consumo exagerado, é a organização social da hiperprodutividade e manifesta-se como corpo social que detém uma noção diferenciada do tempo. O último aceno é o hipernarcisismo, que designa a era de um Narciso com aparência de responsável, sensato, consciente, eficaz, virtuoso, que rompe com o Narciso pós-moderno de natureza imprudente, talhado nos moldes da chama hedonista, cuja finalidade última da vida é a felicidade.

O advento da Revolução Francesa e a Revolução Industrial marcam o mundo com a sua entrada na Modernidade, celebrando a crença no progresso e nos ideais do Iluminismo. Desde então, as mudanças econômicas e sociais que sucederam pelas transformações trazidas pela ciência, industrialização, liberdade e emancipação do homem, que para Lipovetsky foram

chamadas de Pós-Modernidade e Hipermodernidade, têm matéria dissonante em comparação a outros autores, como Anthony Giddens, Zigmunt Bauman, entre outros.

Giddens (1991, p. 45-46), em *As consequências da modernidade*, embora admita as grandes mudanças provocadas pela era pós-industrial, tecnologias e informação, ele discorda vigorosamente que a Modernidade tenha sido superada:

Se estamos nos encaminhando para uma fase de pós-modernidade, isto significa que a trajetória do desenvolvimento social está nos tirando das instituições da modernidade rumo a um novo e diferente tipo de ordem social. O pós-modernismo, se ele existe de forma válida, pode exprimir uma consciência de tal transição, mas não mostra que ela existe. Ao que se refere comumente a pós-modernidade? Afora o sentido geral de se estar vivendo um período de nítida disparidade do passado, o termo com frequência tem um ou mais dos seguintes significados: descobrimos que nada pode ser conhecido com alguma certeza, desde que todos os “fundamentos” preexistentes da epistemologia se revelaram sem credibilidade; que a “história” é destituída de teleologia e conseqüentemente nenhuma versão de “progresso” pode ser plausivelmente defendida; e que uma nova agenda social e política surgiu com a crescente proeminência de preocupações ecológicas e talvez de novos movimentos sociais em geral.

Ao discordar sobre o fim da Modernidade, Giddens preconiza sobre a necessidade de debates referentes ao tema, uma vez que não ocorreram rupturas significativas que elevassem as mudanças a contornos de término de uma época. Transformações decisivas, precisas e essenciais se concretizaram na sociedade, influenciando a vida das pessoas, que têm experienciado a renovação cotidiana vigente de forma natural, embora essa sociedade reconheça essas diferenças, um desenvolvimento social caminhando em uma outra ordem, e que se movimenta de forma veloz. Todavia Giddens afirma que a configuração da Modernidade se apresenta com pontos renovados, mas insuficientes para garantir que a sociedade tenha superado essa época.

Por sua vez, Zigmunt Bauman, filósofo polonês, postula que estamos vivendo a Modernidade Líquida, ou melhor, esta é a época em que as relações sociais, econômicas, culturais e produtivas são instáveis, efêmeras, flexíveis, adaptáveis e voláteis, tal qual os líquidos, a água. Bauman (2001, p. 7) usa a metáfora da liquidez em oposição ao sólido – aquilo que era norma, regra, criado para durar – objetivando explicar o que ele entende ser a contemporaneidade:

Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave

erro. Descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas. Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam” são “filtrados”, “destilados” diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados — ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à idéia de “leveza”. Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro cúbico, são mais pesados que muitos sólidos, mas ainda assim tendemos a vê-los como mais leves, menos “pesados” que qualquer sólido. Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos. Essas são razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade.

A Modernidade Sólida, período caracterizado por Bauman anterior à Segunda Guerra Mundial, foi a era de solidificação das relações humanas, sociais e do pensamento científico. Havia rigidez vigorosa na busca pela verdade no campo da ciência e as relações sociais eram sólidas e duradouras. A Modernidade Líquida, período descrito por ele a partir de 1960, coincide com a terceira Revolução Industrial, momento em que as relações econômicas são priorizadas, sobrepostas às humanas, fato que fragilizou os laços entre as pessoas. Devido ao estímulo do capitalismo industrial e à lógica do consumo, as pessoas passaram a ser reconhecidas pelo que consomem e não pelo que são. No campo do trabalho, a exploração capitalista torna-se uma lógica natural e o indivíduo passa a ser um empreendedor de si mesmo, de forma que se ele não gerar riqueza, a responsabilidade é exclusivamente dele. Nas relações humanas, Bauman usa o termo “conexão” para falar de relacionamentos, uma vez que podem ser desfeitos de um momento para outro “Os tempos são líquidos, porque assim como a água, tudo muda muito rapidamente. Na sociedade contemporânea, nada é feito para durar”.

David Harvey, em *Condição Pós-Moderna* (2013), discorre sobre a Pós-Modernidade propondo um estudo sobre essa época, mas referenciando o período anterior – a Modernidade – a fim de tentar compreender esse período, que desperta inquietações quanto à sua conjuntura. Harvey inicia sua análise aludindo para o significado do espaço das cidades e o que essa significação impactou na formação da identidade individual. Segundo Raban, a cidade é “um lugar demasiado complexo para ser disciplinada [...] lugar em que o fato e a imaginação simplesmente *têm de* se fundir”, pois a cidade era um lugar de relativa liberdade para as pessoas serem o que quisessem: “A identidade pessoal tinha se tornado suave, fluida,

interminavelmente aberta” conforme a vontade e a imaginação do indivíduo (*apud* Harvey, 2013, p. 17, grifo do autor).

Harvey salienta que os anos de 1970 foram a década das mudanças na qualidade da vida urbana, indagando se o mundo adentrava no Pós-Modernismo²¹ ou se as tendências culturais faziam o que era de praxe, uma circunvolução, assim como as modas acadêmicas que promoviam mudanças sem alardear um novo ciclo. Ele recorre à definição, no campo literário, de Pós-Modernismo por Terry Eagleton (*apud* HARVEY, 2013, p. 19) com o propósito de melhorar a compreensão sobre esse período:

Talvez haja consenso quanto a dizer que o artefato pós-moderno típico é travesso, autoironizador e até esquizoide; e que ele reage à austera autonomia do alto modernismo ao abraçar imprudentemente a linguagem do comércio e da mercadoria. Sua relação com a tradição cultural é de pastiche irreverente, e sua falta de profundidade intencional solapa todas as solenidades metafísicas, por vezes através de uma brutal estética da sordidez e do choque.

A fragmentação dos discursos totalizantes promoveu o surgimento do pensamento pós-moderno, que resgatou a valorização da filosofia e da ciência, fez novas descobertas da matemática, recuperou a preocupação do valor na ética na política e na antropologia, com fins de validar a dignidade do outro, provocando uma mudança na estrutura do sentimento, o que levou Eagleton a concluir seu conceito de que o Pós-Modernismo²² elimina o que ele chamou de metanarrativas, que tinham o objetivo de impor um pensamento universal sobre a história humana (*apud* Harvey, 2013, p. 19).

Harvey salienta que o Pós-Modernismo foi uma reação ao Modernismo. A exemplo do pensamento moderno, a arquitetura das cidades foi pensada racionalmente, de forma a programar a interação racionalizada das pessoas com o espaço, imaginando uma cidade prática para o indivíduo, onde houvesse, de forma programada, o lugar onde morar, os espaços de lazer, os centros de compras, os espaços destinados a tratamentos de saúde e internações hospitalares, entre outros. Em contrapartida, o Pós-Modernismo rejeita essa visão (2013, p.19):

Mais positivamente, os editores da revista de arquitetura *Precis 6* (1987, 7-24) veem o Pós-Modernismo como uma legítima reação à “monotonia” da visão de mundo do modernismo universal. “Geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e

²¹ O Pós-Modernismo a que ele se refere é o movimento artístico, cultural e filosófico, que surgiu após a Segunda Guerra Mundial que priorizava a fusão de estilo e gêneros; valorizava pluralidade cultural e de identidades; tinha como enfoque a influência das tecnologias e dos meios de comunicação tanto na sociedade quanto na arte.

²² As noções de Modernismo e Pós-Modernismo às quais Harvey versa dizem respeito aos movimentos artísticos, culturais e filosóficos e não aos recortes temporais da História da Humanidade.

racionalista, o modernismo universal tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção.” O pós-modernismo, em contraste, privilegia “a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural”.

Na arquitetura, o Pós-Modernismo claramente representou a ruptura com o estilo moderno de construção, de que o planejamento e o desenvolvimento das cidades deveriam orientar-se por “*planos* urbanos de larga escala, de alcance metropolitano, tecnologicamente racionais e eficientes, sustentados por uma arquitetura absolutamente despojada” (Harvey, 2013, p. 69, grifo do autor). Esse projeto recebeu críticas como as do arquiteto do Príncipe Charles, Lenon Krier (*apud* Harvey, 2013, p. 70, grifo do autor), que se referiu ao planejamento urbano como monofuncional, antiecológico, que resultou em perda de tempo, de energia e de espaço: “A pobreza simbólica da arquitetura e da paisagem urbana atuais é resultado e expressão diretos da monotonia funcionalista legislada pelas práticas de zoneamento funcional”.

Outra crítica feita ao projeto de planejamento urbano modernista veio de Jane Jacobs em *The death and life of great American cities* (1961), cujos alvos principais eram os modernistas Ebenezer Howard e Le Corbusier. A autora condenava a estética modernista e seus projetos de reconstrução para pessoas de baixa renda, dizendo que eles se tornavam centros de delinquência e vandalismo, projetos privados de jovialidade ou vitalidade. Os centros comerciais eram cópias apagadas de shoppings suburbanos padronizados, os calçadões iam do nada a lugar nenhum, segundo Jacobs, projetos de devastação de cidades, pois os planejadores pareciam inimigos da diversidade e da autodiversificação urbana espontânea (*apud* Harvey, 2013, p. 73-74). A crítica ao Modernismo era, inclusive, estética.

O pensamento Pós-Moderno e suas noções correlatas priorizam a heterogeneidade e a diferença na recriação do discurso cultural, enfatizando a desconfiança nos discursos universais e privilegiando a fragmentação e a indeterminação, estabelecendo, assim, um marco entre esses dois momentos da cultura do homem. Em outras palavras, a Pós-Modernidade consiste na fragmentação das relações que a modernidade construiu, seja no que se refere à interação do homem com o espaço, seja sobre a sua compreensão do tempo e de todas as possibilidades e conexões que o homem pode criar.

A fim de conceber o período da Pós-Modernidade, Harvey analisa, no segundo capítulo, o panorama econômico-político, descrevendo o modelo financeiro fordismo e a transição para a economia flexível, sendo aquele um projeto de expansão industrial e de avanço tecnológico e de produção de produtos em massa como geladeira, peças de vestuário,

televisores, carros, ou seja, itens de consumo da cultura capitalista e isso estende-se até a década de 1970. A partir desta década, haverá uma reconfiguração da atividade da economia global, por causa de acontecimentos como o choque do petróleo, em 1973, da crise da dívida externa dos países dos chamados nações de terceiro mundo, dos quais o Brasil faz parte, da inflação do dólar e em razão do fim do padrão ouro, que deixou as moedas livres para atuarem conforme as demandas do mercado. Inicia-se, dessa forma, a terceira Revolução Industrial, cujo produto é a *informação*, considerada um dos principais insumos da produção capitalista.

As empresas iniciam a tercerização dos produtos e os lucros emergem de outras formas, em outras palavras, o lucro deixa de ser gerado a partir do produto e passa a existir conforme a indústria de informação que é gerada em volta do produto, como a criação do design, a publicidade produzida, o valor agregado àquele produto, que chega a atingir um valor cinco vezes mais que o custo de produção, devido ao valor agregado dessa indústria de informação. Nesse sentido, o preço desse conjunto de serviços é superior ao valor do produto em si, que somando ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação, a economia passa a ter um mercado mais flexível, rápido e dinâmico, que por sua vez, força as pessoas a acompanharem o ritmo da evolução tecnológica para não ficarem fora do mercado de trabalho²³. A dinâmica social é influenciada por esse ritmo veloz e frenético criado pelas relações econômicas, que foram o advento de novos setores de produção, novos mercados, inovação comercial, tecnológica e organizacional chamadas por Harvey de acumulação flexível.

Para atingir essa acumulação flexível, houve uma mudança da compreensão do tempo e do espaço, relação que foi determinante, segundo o autor, para o surgimento dessa sociedade pós-moderna. O *espaço* e o *tempo* são dois elementos básicos de percepção da relação do ser humano com o mundo. O *homem* situa-se e toma suas decisões com base na sua relação com o espaço e com o tempo. O exercício de alguma atividade e o deslocamento entre um lugar e outro são mensurados a partir dessa relação espaço-tempo e o desenvolvimento tecnológico teve papel fundamental na aceleração do tempo, que para além de diminuir o tempo de uma viagem de carro, por exemplo, encurtou as distâncias. Devido a essa noção de aproximação dos espaços, as cidades passaram a ter características semelhantes, o que não era possível antes da Era Moderna, em que uma distância de 50 km poderia apresentar singularidades de um lugar para outro, e, à medida que o tempo avança e que as tecnologias evoluem, essa percepção do tempo e do espaço também continua modificando-se, pois uma viagem que era

²³ Essa mesma reflexão está em Fredric Jameson (2007), sobretudo quando ele trata da originalidade dos sapatos de Van Gogh e sobre a não originalidade dos sapatos de Andy Warhol, que se referem à produção em série, à *pop art* e a representação da cultura de massa. De Van Gogh a Andy Warhol, houve a perda do espírito criador em prol de uma reprodução em série.

feita de trem, na Europa, que durava dias, hoje dura horas, em razão da evolução tecnológica que desenvolveu o trem-bala “o progresso implica a conquista do espaço, a derrubada de todas as barreiras espaciais e a ‘aniquilação [última] do espaço através do tempo” (Harvey, 2013, p. 190).

Após a proposta iluminista de racionalizar as relações com o mundo (pensamento moderno), não diferentemente, a relação com o tempo e com o espaço também são racionalizadas com a ampliação do uso do relógio, a introdução do tempo na programação das máquinas, a construção de estradas que cheguem a determinados lugares, circulando por um espaço maior em menos tempo. O desenvolvimento das tecnologias impulsiona a produção de bens e serviços e a base do capitalismo é construída sobre essa relação com o tempo, chamada por Harvey de relação fordista, em que a empresa precisa investir na produção visando o retorno com lucros cada vez mais rápidos (Harvey, 2013, p. 121):

A forma corporativa de organização de negócios, por exemplo, tinha sido aperfeiçoada pelas estradas de ferro ao longo do século XIX [...] Ford também fez pouco mais do que racionalizar velhas tecnologias e uma detalhada divisão do trabalho preexistente, embora ao fazer o trabalho chegar ao trabalhador numa posição fixa, ele tenha conseguido dramáticos ganhos de produtividade.

Esse gerenciamento de tempo-espaço-produção-lucros é uma relação de controle e quem é capaz de determinar o movimento do tempo e do espaço detém o controle do poder, que por sua vez definirá uma nova construção do modelo capitalista cuja produção é mais rápida, de jornada de trabalho mais intensa e veloz, e essa velocidade afigura-se mais acentuada na sociedade pós-moderna. Atualizar-se profissionalmente para o mercado de trabalho acontece em menor espaço de tempo, o consumo ocorre de forma mais acelerada, inclusive, devido à obsolescência programada, e ainda devido à evolução da qualidade de imagens e sons, um celular, a exemplo, é trocado para acompanhar as mídias em circulação. Um estilo de roupa sai de moda muito rapidamente, o que Harvey chama de compressão do tempo-espaço. Em suma, devido a esse ritmo de vida frenético, o indivíduo acaba perdendo-se, pois a realidade torna-se fragmentada e passageira. A condição pós-moderna ilustra a relação do homem com o tempo e o espaço cada vez mais comprimida, em função de uma visão econômica que atribui ao indivíduo ritmos de vida gradativamente mais acelerados, o que suscita estarmos sempre observando o vir-a-ser.

Retomando o pensamento de Lipovetsky sobre os paradoxos da Hipermodernidade, o indivíduo nunca foi tão livre para escolher atuar com responsabilidade e nunca a irresponsabilidade nas condutas esteve tão alta. Os indivíduos hipermodernos são mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, mais críticos e menos

profundos. O descolamento do mundo da tradição e a emancipação do indivíduo provocaram uma tensão, mudando a relação das pessoas com o presente e gerando incertezas quanto ao futuro: “É o medo o que importa e o que domina em face de um futuro incerto; [...] de uma competição liberal exacerbada; de um desenvolvimento desenfreado das tecnologias de informação; de uma precarização do emprego; [...] Narciso é corroído pela ansiedade” (Lipovetsky, 2009, p. 28).

Nesse momento, o mundo organiza-se conforme a lógica do consumo. A primeira e a segunda fase da Modernidade, segundo Lipovetsky, criaram um consumidor moderno desprendido das tradições e alheio às perspectivas da futuridade. O ideal de futuro, de um modelo de preservação ou investimento a ser logrado a posteriori, foi arruinado e a última fase elevou a efera do consumo ao extremo. A religião, inclusive, não escapou à influência do consumo, uma vez que abriu mão do equilíbrio moral e espiritual em face do hedonismo e do espírito alegre e divertido, exaltando a caridade e o amor mais que o arrependimento dos pecados. Essas mudanças provocadas pelo consumo foram chamadas de reciclagem. Os intelectuais também foram tocados pelo consumismo, pela obsessão da imagem e pelo apelo do marketing, mas a prevalência quanto à preocupação com a verdade teórica movimenta, ainda que lenta, a maioria dos pensadores, distante do ritmo oscilante daquele da sociedade do espetáculo (Lipovetsky *apud* Lipovetsky, 2004, p. 35, grifos do autor) :

Os intelectuais continuam sendo marteladores obstinados do sentido, como tals, são uma espécie antiquada longe de estar prestes a acochambrar desavergonhadamente seu trabalho para lotar suas agendas de compromissos. Talvez o trabalho intelectual, por seu caráter insuperavelmente artesanal e apaixonado [amoureux], seja o que, aqui e ali, venha a opor a resistência mais obstinada à frivolidade, ao porvir-espetáculo, do mundo.

Assim como o ideal de liberdade na Modernidade foi uma adaptação ao trabalho liberal disciplinar, as formas de funcionamento da sociedade foram adaptando-se, reciclando-se. É justo mencionar que nem todos os valores podem ser consumidos de forma pura, como os direitos humanos, o amor, o afeto, por exemplo. Lipovetsky (2004, p. 36) afirma que é ingênuo pensar que o consumo reine placidamente sobre a sociedade e que o dinheiro seja o algoz do afeto. Outra provocação que este autor faz é que tornar todos os indivíduos consumidores não promove homogeneização social. Dessa forma, é categórico repensar a socialização em contexto hipermoderno, em face da desintegração social existente. Com base no pensamento de Lipovetsky (2004, p. 36) é necessário responder, por exemplo, como tornar a sociedade democrática e com senso de valor se o seu desenvolvimento é baseado em desejos subjetivos se o que importa é o consumo?

A razão inaugurou, no século XVIII, o que pareceu uma era incontestada de expectativa e esperança de um mundo no qual se reinaria a paz, a equidade e a justiça para todos. Porém, é correto dizer que a euforia caracterizada como filosofia das Luzes e o cientificismo do século XIX finalizaram seu período de orientação e influência sobre as culturas no intervalo em que dominaram. As catástrofes que o século XX presenciou, como a Primeira Guerra Mundial, a Guerra Civil Espanhola, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria, entre outras, levaram a razão à perda de sua natureza positiva. A sensação de felicidade que remetia a conquistas passadas e o otimismo no futuro mudaram a relação do homem com o tempo. Para Lipovetsky (2004, p. 14-15):

Tendo o passado e o futuro sido desacreditados, existe a tendência a pensar que o presente se tornou a referência essencial dos indivíduos nas democracias, pois esses últimos romperam definitivamente com as tradições que a modernidade varreu e se desviaram daqueles amanhãs que nem chegaram a enaltecer muito.

Lipovetsky declara sobre a característica da relação do homem com um mundo em que as transformações são rápidas, os aparatos tecnológicos e as mídias são as principais responsáveis por essa realidade e a referência do indivíduo hipermoderno no presente parte desse movimento, da noção de realização com base no agora. Ballard, na passagem citada, aponta essa natureza de apego ao presente, pois o futuro parece incerto e o sujeito na Hipermodernidade está dedicado à construção e à compreensão do presente e não raro lembrar que o futuro depende das tomadas de decisões arrematadas no presente.

Outra menção elementar a se fazer sobre a moral ética na Hipermodernidade está no fato de que a sociedade sempre foi pautada por questões éticas, senso de valores e tolerância. Existe a necessidade de adaptação de normas e regras, dadas as mudanças que acompanhem o comportamento individualista e não permitam que as relações sociais se desintegrem por completo “Está certo, a necessidade ética não é mais vivida como no passado, [...] Mas essa fase pós-moralista que hoje caracteriza nossas sociedades não acarreta o desaparecimento de todos os valores éticos” (Lipovetsky, 2004, p. 38).

Três elementos básicos são responsáveis pela constância dos ideais éticos na conjuntura individualista. O primeiro deles, o fim da moral sem limites não disseminou comportamentos egoístas em toda a sociedade. O segundo elemento, o relativismo de valores não contribuiu para a ausência de pressupostos morais, haja vista a resistência de um núcleo duro de valores morais nos quais a sociedade assenta-se e que se sustenta dele. E o último diz respeito à perda das referências tradicionais, que não geraram uma desordem total dos costumes. A era da tomada de responsabilidade individual é somente um aspecto da

Hipermodernidade. Lipovetsky (2004, p. 39) afirma que a derrocada dos amplos discursos normativos no que se referem à moral trouxe à luz fenômenos inéditos:

que participam de um individualismo irresponsável: cinismo generalizado, recusa do esforço e do sacrifício individuais, comportamentos compulsivos, tráfico de drogas e toxicomania, violência gratuita, particularmente em relação às mulheres nas periferias urbanas. O reino do hedonismo coincide apenas em parte com a era da tomada de responsabilidade.

Embora a moral não tenha desaparecido da sociedade hipermoderna, ela não é mais imposta de dentro, ou melhor, não é mais derivada da família ou da igreja, ou motivada pelo espírito nacional. Nesse contexto, ela passa a ser determinada de fora por mensagens difundidas pelas mídias, uma vez que todas essas instâncias tradicionais precisam ajustar-se à lógica do consumo. O indivíduo torna-se capturado pela sedução da comunicação, mas o mundo midiático, com o poder que lhe é conferido de padronização de pensamento, normatização e alienação, não tem controle universal sobre o pensamento do indivíduo, dessa forma, não é prudente afirmar “que seu poder de massificação é ilimitado”, a mídia pode inspirar um comportamento, mas não pode determiná-lo (Lipovetsky, 2004, p. 40).

As múltiplas oportunidades de escolha individual fez surgir um homem descontente com o mundo do consumo, aquele com personalidade oscilante, gosto instável, convicto nas suas preferências, que para movimentar-se precisa de uma moral espetacular. Ao perceber esse perfil de indivíduo, a mídia valeu-se da lógica da moda, e amalgamou em suas mensagens o espetacular e o superficial, a sedução e o entretenimento: “Dessa maneira, ela se adaptou ao fato de que o desenvolvimento do raciocínio pessoal passa cada vez menos pela discussão entre indivíduos privados e cada vez mais pelo consumo e pelas vias sedutoras da informação” (Lipovetsky, 2004, p. 41).

Quanto ao papel da mídia, é possível admitir o lado contrário da alienação, que é atribuir-lhe a contribuição fundamental da propositura de informações diversificadas com diferentes pontos de vista, apresentando um leque variado de escolhas, posto que ela viabiliza aos indivíduos maior autonomia de pensamento por atuar como um importante veículo de informação, influenciando o sujeito na construção da sua própria opinião acerca dos fenômenos sociais, políticos, culturais, econômicos, entre outros. No plano político, para além da distorção do debate público, ancora a sua influência positiva quanto ao amadurecimento do eleitorado cada vez mais comprometido com os argumentos e com as pautas defendidas pelos agentes da disputa, que presos a discursos ideológicos ou métodos de classes, aspectos aqueles satisfatórios para a construção de um debate democrático, o qual as mídias hipermodernas têm auxiliado a sua construção (Lipovetsky, 2004, p. 42).

É possível afirmar também que a mídia possui efeitos negativos, como ao invés de investir em elevar a qualidade do debate público, o espetaculariza; em vez de viabilizar uma cultura de alto nível, oferece programas de variedades com temas e debates de pouca relevância e baixo interesse, reservando programas de conteúdo cultural denso e interessante para horários tardes da noite, quando são oferecidos. Em outras palavras, a mídia está a serviço dos dois lados práticos da vida hipermoderna, beneficiando tanto os comportamentos responsáveis quanto os irresponsáveis. Outro fator a que Lipovetsky chama a atenção é que a tomada de responsabilidade na Hipermodernidade é a base fundamental das democracias, que para além dos fundamentos legalistas e virtuosos, ela necessita de ações palpáveis, concretas, majoritariamente exercida pela coletividade, e em último caso, individualmente, visto que “cabe a nós assumir essa autonomia que a Modernidade nos legou (Lipovetsky, 2004, p. 47).

Segundo Lipovetsky, a partir dos anos de 1970, o termo “pós-moderno” coroou a profunda reestruturação do desenvolvimento social e cultural das sociedades democráticas avançadas. O rápido aumento do consumo e o crescimento da comunicação de massa, a extenuação das normas tradicionais e regras disciplinares, a eclosão da individualização, a consagração do hedonismo, a ausência de fé no futuro revolucionário e a insatisfação com a política propiciou o surgimento de um termo que nomeasse esse novo momento de transformações. Embora tivesse ares de novidade, muitos rejeitavam o termo “pós-moderno” e a ideia, por ser uma Modernidade nova, uma outra Modernidade e não uma que superasse a anterior. Chega-se à Modernidade consumada (segunda Modernidade), absolutamente moderna “alicerçando-se essencialmente em três axiomas constitutivos da própria modernidade anterior: o mercado, a eficiência técnica, o indivíduo” (Lipovetsky, 2004, p. 54).

Nesse cenário, acontece uma ascensão aos extremos, em um ritmo acelerado de operações econômicas funcionando em tempo real de forma intensa, em todo o planeta. Lipovetsky (2004, p. 55) versa que a sociedade vem sendo movida pelo consumo que chegou a um modelo de exacerbação, devido ao aumento de centros de compras e ofertas de produtos, marcas e serviços e cada domínio apresenta uma vertente “sem limites”, quanto às tecnologias e suas inovações frenéticas:

Mostram-no também as imagens do corpo no hiper-realismo pornô; a televisão e seus espetáculos que encenam a transparência total; a galáxia Internet e seu dilúvio de fluxos numéricos (milhões de sites, bilhões de páginas, trilhões de caracteres, que dobram a cada ano); o turismo e suas multidões em férias; as aglomerações urbanas e suas megalópoles superpovoadas, asfixiadas, tentaculares. Para lutar contra o terrorismo e a criminalidade, nas ruas, nos shopping centers, nos transportes coletivos, nas empresas, já se instalam milhões de câmeras, meios eletrônicos de vigilância e identificação dos cidadãos; substituindo-se à antiga sociedade

disciplinar-totalitária, a sociedade da hipervigilância está a postos. A escalada paroxística do “sempre mais” se imiscui em todas as esferas do conjunto coletivo.

Esse consumo exagerado praticado em massa não é solitário. Os comportamentos individuais não transitam nessa era incólume, os vícios, as compulsões, a obesidade, a anorexia, o doping, entre outros são o resultado de tendências discordantes. De um lado está o indivíduo obcecado em cuidados com a saúde, com o corpo, a higiene, atenção com questões sanitárias e do outro lado está o sujeito que dissemina o caos comportamental, espalha patologias individuais. O hipercapitalismo gera o hiperindividualismo ora prudente, ora desequilibrado e caótico.

Em *Arranha-céus*, Ballard (2019, p. 11) ilustra essa discussão da exacerbação do consumo e desvaela um novo indivíduo que surge desse contexto:

Os dois mil condôminos formavam uma coleção praticamente homogênea de profissionais ricos: advogados, médicos, consultores fiscais, professores universitários e executivos publicitários, assim como um grupo mais reduzido de pilotos de avião, técnicos cinematográficos e triso de hospedeiras que partilhavam apartamentos. De acordo com os habituais critérios financeiros e educacionais, eram provavelmente mais semelhantes entre eles do que os membros de qualquer outra mistura social, com os mesmos gostos e atitudes, as mesmas tendências e estilos: claramente refletidos na escolha de automóveis parados nos parques de estacionamento que circundavam o arranha-céus, na forma elegante mas algo estandardizada como mobiliavam os apartamentos, na seleção de alimentos sofisticados na charcutaria do supermercado, nas vozes carregadas de confiança. Em suma, formavam o ambiente perfeito para Laing se poder fundir de forma invisível.

O arranha-céus de Ballard mostra as personagens isoladas em suas luxuosas unidades de apartamentos o que exemplifica a natureza divisionista do projeto da Modernidade que inculcou no indivíduo a fé na clausura em si mesmo, na singularidade, na separação, no isolamento, na crença na autonomia que leva o homem a abdicar os valores impostos pela sociedade e guiar-se sob a sua visão particular, pois a Modernidade é a era em que a vida social é orientada pelo individualismo e pela autonomia do indivíduo a respeito da vida social (Bauman, 2001, p. 39). Na narrativa de Ballard (2006, p. 118), o indivíduo foi conduzido pela premissa da individualidade e da emancipação, mas que essa liberdade gerou uma espécie de solidude²⁴, que parece no mínimo contraditório, pelo fato das personagens encontrarem a

²⁴ Na língua inglesa, “*loneliness*”, “*solitude*” e “*being alone*”, tem o significado de “solidão”, “solitude” e “estar sozinho”, respectivamente denotam sentidos diferentes, embora sejam parecidos. Jackie Black (2003) afirma que “solidão” é a dor de estar sozinho, “solitude” é a alegria de estar sozinho e por sua vez “estar sozinho” não significa necessariamente estar só, pois a palavra “*alone*” significa “separação física” e a palavra “*lonely*”, ou seja, “só” “inclui separação ou isolamento espiritual e psicológico”. Dessa forma, a “solitude” é uma realização interior, enquanto a “solidão” expressa um vazio interior. A “solitude” é um retiro voluntário, ao passo que a “solidão” independe do nosso controle. Paul Tillich escreve: “A solidão expressa a dor de estar sozinho e a solitude expressa a glória de estar sozinho” (BLACK, Jackie. *The Difference Between Solitude*

felicidade no consumo dos serviços oferecidos pelo edifício, um espaço abarrotado de pessoas., em espaços abarrotados de pessoas.

O mundo está vivendo a era do individualismo alçado ao *hiper*, com suas bases fundamentadas na igualdade e liberdade sob o viés do liberalismo, ou melhor, trata-se de um momento em que o indivíduo está livre e emancipado da dominação das instituições sociais, conseqüentemente, ele tem meios para conduzir suas vontades e crenças desprendido de influências e valores externos. Todavia, esse indivíduo nunca foi totalmente livre, como já discutido anteriormente, é importante mencionar que as diferenças de classes não desapareceram, as classes dominantes e a classe dominada continuam a existir. A Hipermodernidade criou o hiperindivíduo que praticou o hiperconsumo possibilitado pela hiperprodução. A mercadoria, os bens e serviços tornaram-se acessíveis aos indivíduos que se apresentam cada vez mais interessados e consumistas, por isso a Modernidade foi chamada de a era do “sempre mais”.

Essa sociedade individualista-consumista é a afamada sociedade capitalista. A diferença do indivíduo na Modernidade em relação ao sujeito do mundo antigo é que a forma de organização daquela época foi estruturada para a coletividade, pensando nos interesses comuns dos cidadãos. Na era Moderna, o individualismo elevou o indivíduo à condição de “livre”, contudo ele está preso à prática do consumo estimulada pelo capital, que na Hipermodernidade, era que interessa para análise das obras ballardianas, foi elevada ao extremo, ao exagero. Com base em todas essas abstrações, a liberdade continua aprisionando as pessoas? O indivíduo sustenta uma falsa sensação de liberdade, otimismo, felicidade, realização e a sua maioria continua “presa” e manipulada pelo capitalismo que influencia, em massa, por meio dos veículos de informação e pelo aparato tecnológico.

Para chegar ao conceito de Hipermodernidade, época norteadora da tese, da qual os livros escolhidos para análise fazem parte, enfatizamos aqui, ser necessário passar pelos conceitos dos períodos anteriores e compreender as transformações que esses períodos carregam que, inclusive, fazem parte da conjuntura das narrativas e particularidades dos lugares e comportamentos das personagens, nesse sentido, continua a discussão detalhada do estudo de Lipovetsky, norteador desta pesquisa. O que Lipovetsky chama de a primeira Modernidade constrói-se extrema pela ideologia política, por meio da tecnologia, da mídia, do urbanismo, da economia e do consumo, produzindo-se a cultura da mudança renovada, acelerada e frequente do mais rápido e do *sempre mais*.

O que esse autor chama de a Modernidade do segundo tipo é aquela pacificada com seus princípios de base: a democracia, os direitos humanos, o mercado, a qual está sistematicamente reciclando os fundamentos estruturantes de sua fundação “A modernidade da qual estamos saindo era negadora; a supermodernidade é integradora. Não mais a destruição do passado, e sim sua reintegração, sua reformulação no quadro das lógicas modernas do mercado, do consumo e da individualidade” (Lipovetsky, 2009, p. 57-58). O acolhimento da modernização individualista e mercantil fez florescer uma nova fase da Modernidade. Lipovetsky classificou a Pós-Modernidade como “um estágio de transição, um momento de curta duração” (Lipovetsky, 2009, p. 58), já superado, por já estarmos na Hipermodernidade.

Com essa transição concluída, o presente assume importância relevante que integrará os processos referentes ao tempo, que torna-se escasso e, conseqüentemente, posiciona-se como o âmago dos conflitos sociais da atualidade “Horário flexível, tempo livre, tempo dos jovens, tempo da terceira e da quarta idade: a hipermodernidade multiplicou as temporalidades divergentes” (Lipovetsky, 2009, p. 58). O esgotamento dos princípios emancipatórios e a ascensão via eficiência compreendem a hegemonia do aqui-agora, pois a expectativa natural num certo futuro foi deslocada para o tempo presente. As derrotas do passado histórico, como as duas guerras mundiais e o Holocausto, por exemplo, somadas aos desencantos e decepções políticas são partes explicativas da mudança de eixo do tempo. Concomitante a esses fatos, houve o surgimento de novas preferências, novas aspirações, novos atrativos que se revelavam, com frequência, alcançando a maior quantidade de pessoas. Esses acontecimentos movimentaram a sociedade, provocando a glorificação do presente.

Nessa nova conjectura social, o consumo e a comunicação de massa fazem surgir a obsolescência acelerada dos produtos, processo bastante vinculado à globalização, a hiperoferta, a hiperescolha, viagens, mais bem-estar, self-service, entre outros. O universo do consumo e o da comunicação de massa figuram ser um desejo exultante, gerado de forma perene sob a forma do sistema moda, apresentando a reorganização do presente (Lipovetsky, 2004, p. 60):

Ao permear setores cada vez mais amplos da vida coletiva, a forma-moda generalizada instituiu o eixo do presente como temporalidade socialmente prevalecente. [...] Nasce toda uma cultura hedonista e psicologista que incita à satisfação imediata das necessidades, estimula a urgência dos prazeres, enaltece o florescimento pessoal, coloca no pedestal o paraíso do bem-estar, do conforto e do lazer. Consumir sem esperar; viajar; divertir-se; não renunciar a nada: as políticas do futuro radiante foram sucedidas pelo consumo como promessa de um futuro eufórico.

A preparação do futuro e a crença com foco no presente foram possíveis em atenção ao sentimento de bem-estar social, ao consumo de massa que concretizou a realização de sonhos, à contracultura, à revolução sexual, que ajudaram a criar um sentimento de euforia quanto ao presente e despreocupação com o futuro. Todavia o que erigiu a lógica da brevidade foram, especialmente, a globalização neoliberal e a revolução da informática, nos anos de 1990, uma vez que a informática e a mídia eletrônica possibilitam que a troca de informações aconteça em tempo real, viabilizando uma noção de rapidez o que modifica a percepção de lentidão e desvalorizando, gradualmente, as formas de espera.

O crescimento da oferta e das operações comerciais cada vez mais rápidas promoveram um conjunto organizado de produção e serviços dentro de um prazo satisfatório com atraso-zero. O encurtamento do tempo no desenvolvimento do mercado, também, culminou no desemprego e na precarização do trabalho, pois a euforia foi substituída pela incerteza. O sentimento de incerteza alçou a saúde como objeto central de compulsão das massas, quando (Lipovetsky, 2004, p. 64):

só se fala de proteção, segurança, defesa das “conquistas sociais”, urgência humanitária, preservação do planeta. Em resumo, de ‘limitar os estragos’. O clima do primeiro presentismo liberacionista e otimista, marcado pela frivolidade, desapareceu em favor de uma exigência generalizada de proteção.

Nesse cenário, o consumo continua a ser instigado, contudo com menos intensidade. A sensação de bem-estar é menos intensa e a Pós-Modernidade se afigura como um tempo passado, um lugar da memória. A força do futuro, agora, concentra-se na dinâmica técnica e científica. A época programa-se, elaborando um domínio de ficção científica até mais inacreditável que a própria ficção, nas palavras de Lipovetsky (2004, p. 68):

Quanto menos se tem uma visão teleológica do futuro, mais ele se presta à invenção hiper-realista, com o binômio ciência-técnica ambicionando explorar o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, remodelar a vida, gerar mutantes, oferecer um simulacro de imortalidade, ressuscitar espécies desaparecidas, programar o futuro genético. Nunca antes a humanidade lançou tão grande desafio ao homem e ao espaço-tempo.

As utopias da coletividade desvanecem-se e ações de prevenção técnico-científicas tornam-se uma prática, transformando-se em uma cultura de prevenção, a fim de proteger a posteridade. É necessário dizer que essa cultura não impediu que o meio ambiente fosse degradado, contudo os protestos e os chamamentos ao compromisso de todos para com o bem-estar do planeta seguem, mantendo o tema em evidência e a consciência da sociedade

ativa e vigilante, alimentando o enfrentamento à destruição da natureza e cobrando ações urgentes, assim como a criação de leis de proteção do patrimônio natural.

A preocupação com saúde e bem-estar e com preservação ambiental são sintomas de que o futuro importa e a garantia da sua existência depende das decisões e planejamentos engendrados no presente. A substituição do hedonismo e do *carpe diem* pelos princípios da saúde e da longevidade orientaram o indivíduo para novos comportamentos compatíveis com a Hipermodernidade (Lipovetsky, 2009, p. 73):

A medicina não mais se contenta em tratar os doentes: ela intervém antes do aparecimento dos sintomas, informa sobre os riscos em que se incorre, estimula o monitoramento da saúde, os exames clínicos, a vigilância higienista, a modificação dos estilos de vida. Encerrou-se um capítulo: a moral do aqui-agora cedeu lugar ao culto da saúde, à ideologia da prevenção, à medicalização da existência. Prever, projetar, prevenir: o que se apossa de nossas vidas individualizadas é uma consciência que permanentemente lança pontes para o amanhã e o depois-de-amanhã.

O indivíduo hipermoderno substituiu o hedonismo pelo cuidado à saúde e longevidade, a moral do aqui-agora cedeu lugar ao culto à saúde e o hiperindividualismo redimensiona-se num projeto de integração entre presente e futuro por meio de cuidados preventivos.

Outro fator substancial sobre a sociedade hipermoderna é sua relação com o tempo que se configura como uma preocupação progressiva, pois há incompatibilidade com a organização do tempo para as demandas do cotidiano. Para além da celeridade da vida social, existe uma reflexão conflituosa quanto aos propósitos sobre a gestão do tempo, como ter um momento para dedicar-se à família ou à carreira, aproveitar os prazeres que a vida oferece ou cuidar do corpo ou da saúde. Esse cenário corrobora com o fato de que o hiperindivíduo não está mais centrado exclusivamente no presente (Lipovetsky, 2004, p. 76): “O estado de guerra contra o tempo implica que os indivíduos estão cada vez menos encerrados só no presente, com a dinâmica de individualização e os meios de informação funcionando como instrumentos de distanciamento e de introspecção de retorno ao eu”.

A reconciliação com o futuro ocorre por meio dos planejamentos pensados no presente, que renovaram a crença no que está por vir estimulando o indivíduo a dedicar-se à tarefa de planejar um mundo para viver nele, na futuridade.

As últimas décadas do século XX viveram um momento de entusiasmo no mundo financeiro, simultâneo à concorrência globalizada, quando tudo era oferecido pelo menor tempo possível. Dessa forma, o urgente se sobrepôs ao importante e a falta de tempo destacou-se em referência à falta de dinheiro ou de liberdade. Apesar disso, o contrário também é verdadeiro, enquanto muitos não dispõem de tempo para acompanhar os filhos e

cuidar da forma, outros têm-no em abundância, como os desempregados, por exemplo (Lipovetsky, 2004, p. 78):

De um lado, o indivíduo empreendedor, hiperativo, desfrutando a velocidade e a intensidade do tempo; do outro, o indivíduo esmagado à “à revelia” pela ociosidade. Sobre essa dualização das maneiras de viver o tempo, há pouca dúvida: assiste-se mesmo à intensificação de novas formas de desigualdade social em face dele. Entretanto, não se deve deixar que estas ocultem a dinâmica global que, para além das classes ou dos grupos específicos, transformou profundamente a relação dos indivíduos no tempo social.

A mudança do modo de vida hipermoderno viabilizou uma autonomização gradual no que se refere à organização do tempo da coletividade. Desse fato, surge o abalo das atividades síncronas das trajetórias individuais. Nesse sentido, a nova relação com o tempo é ilustrada pelos interesses consumistas, desnudando o possível desejo elementar do consumidor hipermoderno de reviver as experiências do tempo, fazendo uso das “novidades que se oferecem como simulacros de aventura” (Lipovetsky, 2004, p. 79).

A vida avança substituindo as relações reais por intercâmbios virtuais e aos poucos a busca por mais eficiência e desenvolvimento, de maneira lenta, mas constante, induz a cultura da hiperatividade substituir a sensação hedonista de viver o tempo. Em contrapartida, a era da urgência agraciou o mundo com as tecnologias, o bem-estar social florescente e os mercados ampliam-se. A música, a erotização, o esporte, as viagens, a sensualização do instante, entre outros, são elementos de rápida expansão e prosperidade efetiva. Esse padrão contraditório da sociedade hipermoderna garante a ela característica de uma cultura dissociada e paradoxal.

Assente a essa realidade, observa-se que apesar de prosperar a abertura das “catedrais do consumo”, e com os avanços das tecnologias e da comunicação, o indivíduo privilegia os relacionamentos afetivos “Fica óbvio que o indivíduo não é o reflexo fiel das lógicas hiperbólicas midiático-mercantis; ele não é o ‘escravo’ da ordem social que exige eficiência, tanto quanto não é produto mecânico da publicidade” (Lipovetsky, 2004, p. 82). A percepção desse momento aponta para a condução sentimental, amorosa e ética do hiperindivíduo, pois a aceleração da vida hipermoderna não causou nulidade à sensibilidade dos indivíduos entre si, o que evidencia seguramente que o extremo é uma entre outras dimensões da Hipermodernidade. A euforia do “sempre mais” não suprimiu o interesse pelo “melhor”, que é o ideal de qualidade de vida para a maioria das pessoas. Esse fato esclarece que os exageros hipermodernos são moderados pela valorização dos sentimentos, um determinante capaz de orientar e regular as lógicas do excesso como um instrumento de segurança.

Desde o início desta análise, observou-se o fato de que a desregulamentação das instituições coletivas provocou o enfraquecimento dessas instituições, uma vez que o indivíduo se encontra emancipado, priorizando as decisões de grupos familiares, religiosos, entre outros, e capaz de fazer as suas escolhas, respaldado pela corrente do individualismo que o ajustou com a sua era. É imperioso mencionar que essa trajetória histórico-temporal provoca a fragilização das personalidades, desvelando um indivíduo socialmente independente e transformado. Deve-se salientar, que essa transformação traduz objetivamente a desestabilização do eu e não a autonomia gloriosa do indivíduo sobre si mesmo (Lipovetsky, 2004, p. 83-84, grifo do autor):

Testemunho disso é a maré montante de sintomas psicossomáticos, de distúrbios compulsivos, de depressões, de ansiedades, de tentativas de suicídio, para nem falar do crescente sentimento de insuficiência e autodepreciação. Vulnerabilidade psicológica que (ao contrário do que se diz) se deve menos ao peso extenuante das normas do desempenho, à intensificação das pressões que se abatem sobre as pessoas, do que à ruptura dos antigos sistemas de defesa e enquadramento dos indivíduos. Lembremos apenas que a fogueira das ansiedades e das depressões *precedeu* o triunfo da cultura empresarial e do neoliberalismo.

Lipovetsky versa que essa condição do hiperindivíduo deve-se ao afrouxamento do poder organizador da coletividade sobre o individual. A liberdade, a autonomia e a desregulamentação da sociedade privaram, de certa forma, o indivíduo de um sistema de regras sociais institucionalizadas que lhes conferiam segurança e força interior para responder às adversidades existenciais. A individualização extrema enfraqueceu as pessoas “a partir de dentro” e engendrou a gama de transtornos e instabilidades emocionais subjetivas.

A era hipermoderna comporta o desenvolvimento do controle técnico sobre o espaço-tempo e simultaneamente testemunha um indivíduo enfraquecido e desequilibrado, posto que quanto menos regulação coletiva, mais desestabilizado e esvaziado torna-se o indivíduo. Quanto mais liberdade, mais desarranjos subjetivos provocados pela ausência de um norteador que garanta a estabilidade e a certeza do indivíduo, uma premissa bem observada em *Arranha-céus*, em que o edifício tem uma vida autônoma, os moradores vivem de forma livre, não existe uma autoridade que conduza a vida local, praticamente nem a polícia é chamada para investigar os crimes que acontecem, dessa forma, na ficção de Ballard, a vida no e do prédio esfacela-se.

A Hipermodernidade está vivenciando a celebração do novo, o entusiasmo do hiperconsumo, mas com acenos às identidades nacionais e regionais, étnicas e religiosas, por meio de passado revisitado. A sociedade concentra-se no sistema moda presentista, porém

com bases ilustrativas da memória “Os modernos queriam fazer tábula rasa do passado, mas nós o reabilitamos; o ideal era ver-se livre das tradições, mas elas readquirem dignidade social” (Lipovetsky, 2004, p. 85). O menor objeto possível do passado é apreciado, recorrendo às memórias de sua gênese, qualificando-as na construção de um projeto, pois a Hipermmodernidade não é concebida por um presente absoluto, mas por um presente que redescobre incessantemente o passado, fomentando a valorização e abertura de museus por toda parte, fixação por comemoração, popularização do turismo cultural, ameaça de depredação do conjunto histórico patrimonial, devido à expansão do turismo “na neomodernidade, o excesso das lógicas presentista segue em conformidade com a inflação proliferante da memória” (Lipovetsky, 2004, p. 87).

A busca pela valorização do passado impulsiona a inauguração de estátuas²⁵ e batismo de ruas, as reedições de filmes e telenovelas, a redescoberta de personagens simbólicos apresentados pelas mídias em vários formatos diferentes. Locais históricos são transformados em centros culturais e turísticos, a fim de explorar a memória local, gerando lucros com a construção de bares, restaurantes, estacionamento, lojas de souvenirs, apresentações artísticas, entre outros. Residências de pessoas ilustres são transformadas em museus com arrecadação da cobrança de bilhetes de visitação pública.

Segundo Lipovetsky (2004, p. 87-88), a mercantilização da cultura, o capitalismo cultural e a valorização do passado são fenômenos da sociedade hipermoderna que celebram a memória de forma momentânea e efêmera, no instante que duram as comemorações, como simpósios, exposições, desfiles, shows, entre outros, encenações históricas, reconstituição virtual – o “turismo da memória”, sem contemplação e sem profundidade, funcionando não como apreciação de produtos culturais, mas como animação de massa, com êxito “A volta do passado à popularidade ilustra o advento do consumo-mundo e do consumidor que busca menos o *status* que os estímulos permanentes, as emoções instantâneas, as atividades recreativas”. No que Lipovetsky chamou de terceira fase da Modernidade, o lazer cultural, o consumo da experimentação e a conversão da memória em recreação-espetáculo triunfam gloriosamente entre a massa. Além das celebrações do turismo da memória, a valorização do passado perpassa, também, pela apreciação dos objetos de época chamados de *vintage*, *old*

²⁵ No passado as estátuas eram símbolos de uma época e a sua conservação memorialística acabava em si mesmas. Atualmente, os investimentos em conservação amparam-se na divulgação das cidades, visando o retorno financeiro com turismo e negócios voltados para a região. Dessa forma, o significado desses monumentos explica-se pela promoção da imagem mercantilizada do local (Lipovetsky, 2004, p. 87).

fashioned, autêntico, genuíno, legítimo, promovidos intensamente pelas empresas que os produzem ou fazem curadoria desses itens. O investimento no *marketing* dessas empresas tem o objetivo de provocar a nostalgia, por meio da exploração do patrimônio histórico que leva o indivíduo a reviver as experiências do passado, saboreando pratos à moda antiga, visitando ambientes recriados ou preservados que remontam o tempo passado e contam a história local “Na sociedade hipermoderna, a antiguidade e a nostalgia se tornaram argumentos comerciais, ferramentas mercadológicas” (Lipovetsky, 2004, p. 89).

A valorização do passado é uma das linhas estratégicas do hiperconsumo experiencial, que oferece não apenas o acesso a tudo que se pode comprar, mas cria um mercado que oportuniza comprar lembranças e sentimentos que trazem recordações de um passado glorioso e feliz. Dessa forma, ao valor da negociação é acrescido o valor emotivo-mnêmico relacionado à sensação feliz de nostalgia. Esse evento une duas épocas – pós e *hiper* – uma vez que são voltadas ao passado e ao presente, respectivamente, produzindo uma forma de consumo com raízes no tempo, fortificada pelo valor da memória, valendo ressaltar que a duração dos produtos é cada vez menor e o passado não é uma dimensão estruturante, ele é reciclado e revisitado para fins mercadológicos. Pode-se dizer que o passado se tornou um produto de consumo: objeto-moda, que funciona como um adorno e não algo a imitar-se.

Essa lógica vale tanto para os produtos de consumo duráveis, gêneros alimentícios quanto para o patrimônio histórico (Lipovetsky, 2004, p. 90-91):

Os conjuntos habitacionais modernos, os arranha-céus e blocos de apartamentos e escritórios, o litoral concretado, tudo isso acarretou o desejo de salvaguardar as antigas paisagens e os edifícios do passado como se fossem resistência à feiúra, à uniformização funcional e técnica. Embora a mania do antigo comporte uma dimensão nostálgica, ela também ilustra a intensificação dos desejos individualistas de qualidade de vida, uma cultura hipermoderna do bem-estar indissociável de critérios mais qualitativos e sensoriais, mais estéticos e culturais. Subjacentes ao gosto pelo passado, avançam as paixões individualistas de “conforto recreativo” e “conforto existencial”, as novas exigências de sensações agradáveis, de qualidade ambiental em todos os sentidos.

Ao passo que a restauração reciclada do passado é usada como ferramenta mercadológica exitosa, evidencia-se que em alguns casos a busca da memória como exercício do presente é incompatível com os preceitos da Modernidade liberal. A exemplo disso são os movimentos nacionalistas e étnico-religiosos que não encontram espaço para exercerem as suas crenças e culturas na Modernidade e, por esse motivo, instauram ditaduras, promovem genocídios ou guerras identitárias (Lipovetsky, 2004, p. 92) “o vazio ideológico, a globalização da economia e o enfraquecimento do poder estatal possibilitaram que surgisse

uma grande quantidade de conflitos locais de base étnica, religiosa ou nacional; de movimentos separatistas; de guerras intercomunitárias”. Essa conduta explicita a não aceitação do pluralismo social, retirando da sociedade o que é diferente, criando uma sociedade fechada em si. Lipovetsky afirma que isso são formas inéditas de conflito, de nacionalismo e de democracia, o que não podem ser confundidas com o renascimento de práticas passadistas.

A Hipermodernidade não anula a tradição do sagrado, o que acontece é uma reorganização dessa tradição em concordância com as práticas e crenças do indivíduo, aumentando a quantidade de religiões e identidades pós-tradicionais. É imperioso salientar, que mediante insegurança, confusão referencial e caos, é da própria ordem temporal – Hipermodernidade – que se recria o religioso e faz crescer a necessidade de unidade e identidade comunitária, para proteção do próprio indivíduo. Essa identidade cultural que no passado era algo natural, agora é aberta e reflexiva, mas ainda fundamentada no passado para sua construção “O que define a hipermodernidade não é exclusivamente a autocrítica dos saberes e das instituições modernas; é também a memória revisitada, a remobilização das crenças tradicionais, a hibridização individualista do passado e do presente” (Lipovetsky, 2004, p. 98).

No que se refere aos valores humanos, Lipovetsky afirma que o dinheiro não representa a estrutura das relações sociais, visto que o amor, a amizade, a indignação, o senso de moralidade são sentimentos que orbitam a vida hipermoderna e nunca estiveram tão legitimados como agora. É imprescindível observar que o presentismo e o futuro continuam abertos, assim como a Hipermodernidade não esgotou suas realizações, dado que o fim dessa era ainda não pode ser percebida.

O próximo capítulo se ocupará dos espaços produzidos pela Hipermodernidade e investigar quais impactos significativos a era do *hiper* provocou na mudança de cultura, pensamento, sociedade e identidade do hiperindivíduo.

2. OS ESPAÇOS HIPERMODERNOS, SIMULACROS E NÃO LUGAR NAS OBRAS BALLARDIANAS E SUAS POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS NO COMPORTAMENTO DAS PERSONAGENS

A pesquisa sobre o espaço é um processo sistemático considerado relevante por compor um universo diverso com múltiplas aplicabilidades em diferentes campos das ciências e a sua historiografia segue os fluxos dados conforme a perspectiva de cada campo de referência ou ainda de forma transdisciplinar. No campo da literatura, tanto os formalistas quanto os estruturalistas argumentavam que o espaço não era elemento relevante para essas correntes teóricas, uma vez que, as vanguardas rejeitavam a arte como representação da realidade.

A partir de 1967, surge a estética da recepção preconizando que tanto o espaço ou qualquer outro elemento textual “passa a ser concebido segundo um sistema, simultaneamente cultural e formal, de ‘horizontes de expectativas’, o qual define a variabilidade histórica dos significados espaciais” (Brandão, 2013, p. 32). Segundo esta tendência, a configuração do imaginário acontece no texto por meio da experimentação, pois é construído na consciência do receptor o objeto imaginário do texto por meio das indicações funcionais e estruturais, conduzindo à experiência do texto. Este é considerado compreensível, conforme informações contidas nele suscitadas pelo exercício da interpretação.

Brandão (2013, p. 35) alude que a partir da atualização desconstrucionista, pensa-se “o espaço simultaneamente como sistema de organização e de significação”, pois trata-se de uma composição semiótica, em outras palavras, trata-se da interpretação que é atribuída à aproximação do espaço urbano e o literário, com ênfase na abordagem filosófica e antropológica, uma vez que os questionamentos culturalistas referentes às identidades sociais remetem ao âmbito público.

O conceito de espaço apresenta funções distintas conforme contexto teórico específico e os seus significados variam de acordo com os referenciais epistemológicos que orientam as críticas norteadas para o texto literário, quanto à definição dos objetos de estudo, à metodologias de abordagem e aos objetivos das pesquisas. Ao passo que formalistas e estruturalistas consideram irrelevante valorar o espaço como categoria literária, os culturalistas consideram-no “segundo o viés da representação, ou seja, como conteúdo social – reconhecível extratextualmente – que se projeta no texto” (Brandão, 2013, p. 48).

A partir das primeiras décadas do século XX, renovou-se o interesse nos temas e possibilidades sobre o conceito de espaço, por influência das mudanças realizadas pela

mecânica quântica e pela física relativística, quanto aos fundamentos da física newtoniana. No campo das humanidades – que abarca as vertentes filosóficas, antropológicas, estéticas, psicanalíticas, semióticas – a ênfase acontece em meados do século XX, dedicando-se, com frequência significativa, os estudos sobre o espaço, cunhando, inclusive, uma expressão *spatial turn* (virada espacial) para tratar sobre das transformações teóricas e das experiências do espaço enquanto categoria empírica social determinada e determinante.

O fato de o espaço ser um termo aplicado em vários campos do conhecimento e atuar em várias funções, a sua acepção exige método, visto que na mesma área e sob a mesma aplicação, essa palavra convive com concepções diferentes, complexas ou indeterminadas. Como observa-se em *O Dicionário de Teoria da Narrativa*, o espaço, no primeiro momento, integra-se “aos componentes físicos usados como cenário da ação ou deslocamento da personagem”, no segundo momento, “o conceito de espaço abarca o sentido social ou psicológico” (Brandão, 2013, p. 50). Em vez de elaborar uma definição robusta sobre o espaço, a crítica literária criou tipologias com base nele, como “espaço social”, “espaço psicológico”, “espaço mítico”, “espaço imaginário”, tornando o significado principal do termo inacabado ou irresoluto.

A historicidade das variações do espaço destacam duas tradições na configuração do seu conceito, segundo Albert Einstein, em *Concepts of Space* (apud Brandão, 2013, p. 54):

Esses dois conceitos de espaço podem ser contrastados como se segue: (a) espaço como qualidade posicional do mundo dos objetos materiais; (b) espaço como continente de todos os objetos materiais. No caso (a), o espaço sem objeto material é inconcebível. No caso (b), um objeto material só pode ser concebido existindo no espaço; o espaço então aparece como uma realidade que em certo sentido é superior ao mundo material. Ambos conceitos de espaço são livres criações da imaginação humana, meios empregados para facilitar a compreensão da nossa experiência sensível.

Na primeira tradição apresentada por Einstein, o espaço assume a posição de um corpo em relação a outros corpos, de qualidade posicional. Já a segunda, é um tipo de vazio no qual ocorrem os eventos, é recipiente ou continente da percepção. A segunda tradição predominou na propagação da concepção moderna do espaço quanto à física newtoniana, à filosofia de Kant, às geometrias, embora a matemática não tenha se debruçado em abordar uma perspectiva ontológica sobre esta categoria. Em 1986, Michel Foucault, em conferência intitulada “Espaços Outros” comenta que havia chegado o momento de falar sobre o espaço.

O domínio dos estudos do espaço literário é diverso, amplo, apresenta várias perspectivas de análises e possibilidades de investigação. As abordagens dos estudos literários ocidentais do século XX dividem-se em quatro: representação do espaço; espaço como forma

de estruturação textual; espaço como focalização e espaço da linguagem. Entretanto, o que norteará esta pesquisa corresponde à *representação do espaço*, que em uma leitura mais simplificada refere-se às características físicas ou concretas da narrativa. Brandão (2013, p. 59) considera-o como uma categoria existente no universo extratextual “Aqui se entende espaço como ‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação”.

A exemplo desta assertiva, sobre os espaços das narrativas, a história de Vaughan e James Ballard, em *Crash*: “As berrantes luzes azuis dos carros de polícia ficaram girando em minha mente durante as três semanas seguintes, enquanto eu jazia numa enfermaria deserta do hospital de acidentados perto do Aeroporto de Londres” (Ballard, 2007, p. 31) ou a de Robert Maitland, em *Concrete Island*: “Pouco depois das três horas da tarde de 22 de abril de 1973, um arquiteto de 35 anos chamado Robert Maitland estava dirigindo pela pista de alta velocidade do trevo sentido oeste, no centro de Londres”²⁶ (Ballard, 1974, p. 7) são espaços com existência extratextual. Esses espaços são passíveis de análise com abordagem em congruência com os estudos culturais, possibilitando relacionar espaços representados no texto literário a fatos e identidades sociais específicas.

Como o texto literário é o resultado das experiências, emoções e intenções criativas do autor, este o elabora a partir de orientações que traduzem as suas escolhas em um dado momento e essa elaboração é a reunião de informações intercambiadas entre autor e leitor por meio de significações possíveis, resultantes dessa interação e dos discursos que constroem a percepção de realidade e do espaço, que é uma categoria de representação do real, portanto uma construção simbólica do âmbito representativo da narrativa. Nesse sentido, em grande medida os enredos desenvolvem-se no carro e nos projetos arquitetônicos hipermodernos, em *não lugares*.

Conforme Baudrillard (1991c, p. 9), como a sociedade atual substituiu a realidade pelos símbolos, com efeito, estes ganharam mais significados e são mais críveis que a própria realidade, abrindo espaço para o surgimento dos simulacros, que são simulações malfeitas do real, porém mais fascinantes aos espectadores que o próprio objeto reproduzido:

Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias.

Partindo dessa premissa, entende-se que os discursos construídos pela mídia e pelos

²⁶ “Soon after three o'clock on the afternoon of April 22nd 1973, a 35 years old architect named Robert Maitland was driving down the high-speed exit lane of the West-way interchange in central London.”

universos criados pelas indústrias de entretenimento, por exemplo, difundidos pela comunicação e *streamings* criam uma realidade falsa que passa a ser o mundo real para os espectadores, nesse sentido, esses simulacros gerados passam a operar como realidade na vida das pessoas. O conteúdo apresentado nos jornais, nas novelas, nos programas de televisão, são matérias de interesses de quem controla a indústria da informação e os meios de comunicação, e o que é difundido massivamente passa a ser verdade ao grande público, pois os simulacros produzidos passam a funcionar como realidade. Um exemplo de como os simulacros assumem um lugar na realidade são as refeições nas lojas de *fast food*. As imagens dos pratos, dos sanduíches, das porções de batatas fritas, dos sorvetes, das taças de *milkshake* são mais atraentes e parecem mais apetitosas do que as comidas reais. Quando recebemos o pedido, muitas vezes nos frustramos, porque as imagens da publicidade são mais bonitas e desejáveis do que os produtos do mundo real, o que provoca uma sensação de que há algum problema com a realidade, o que apresenta-se são simulacros de uma realidade inexistente.

Ainda segundo as ideias de Baudrillard, o que move o interesse das massas é o espetáculo gradualmente intensificado na cultura hipermoderna, interconectado ao desenvolvimento das tecnologias de informação, às mudanças econômicas que produzem uma cultura fundamentalmente visual definida pelos excessos e pelo exagero. Com base nisso, é essencial dizer que a tecnologia é elemento central das obras da tese, e especial o carro e a arquitetura e de forma tímida o avião, mencionado em *Crash*, tanto pela presença do objeto, quanto pela referência dos espaços criados para ele – o aeroporto.

Segundo o próprio Ballard, ele escolheu falar das tecnologias devido à sua preocupação com os excessos que estas provocam na vida das pessoas e por ele considerar-se um crítico da sociedade, assim ao escrever os seus livros ele poderia: “criticar e analisar as mudanças sociais”²⁷. Ballard dedicou-se a falar das tecnologias, porque elas estão inseridas na vida das pessoas, não só nas formas de engenharia e meios de transporte bem desenvolvidos como a maioria costuma enxergar, mas daquelas que estão inseridas no cotidiano das pessoas, encontradas na cozinha ou em suas salas de estar. Para esse autor, o carro ocupa papel importante na relação entre homem e mulher, sexualmente falando e a sua escolha em escrever sobre tal elemento teve como objetivo devendar como as tecnologias entram na vida das pessoas e modifica os seus comportamentos.

A fim de encaminhar os estudos e responder de que maneira a literatura pode ajudar a compreender o real se os comportamentos sociais são simulacros, uma análise da relação dos personagens dos livros da tese com as tecnologias do desastre urbano será realizada, assim

²⁷ Uma fala do autor James Ballard à Folha de São Paulo, dia 31 de janeiro de 1997. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq310126.htm>

como de que maneira esses personagens interagem com os espaços criados pela Hipermodernidade.

Como citado na introdução, Marc Augé é o principal nome dos estudos sobre não lugares, que inclusive cunhou o termo “não lugar” como referência a lugar transitório, onde o indivíduo não permanece tempo suficiente para criar uma relação de identificação, portanto, este é um lugar de passagem, que não encerra significado para ser considerado *lugar*, que por sua vez é *onde* o indivíduo cria suas raízes e, que segundo a perspectiva da Modernidade, incorpora o antigo e o moderno. Esses espaços denominados não lugares, como aeroportos, shopping centres, autoestradas, são aqueles dos quais o homem não se apropria e com eles a relação é principalmente de consumo. Enquanto o lugar possibilita ao indivíduo um espaço que possa integrar à sua identidade, partilhar com outras pessoas hábitos, costumes alicerçados em uma base referencial social, o não lugar é um espaço de nulidade representativa, não oferece referências compartilhadas por grupos sociais.

Em sua pesquisa sobre lugar antropológico e não lugar, Augé atribui ao espaço a mudança do indivíduo para um outro ser “Se a tradição antropológica ligou a questão da alteridade (ou da identidade) à do espaço, é porque os processos de simbolização colocados em prática pelos grupos sociais deviam compreender e controlar o espaço para se compreenderem e se organizarem a si mesmos” (Augé, 1994b, p. 158). Assim como este autor investigou de que maneira os não lugares podem influenciar o comportamento das pessoas em sociedade, provocando a perda de “nós”, predominando o indivíduo solitário, o “eu”, esta pesquisa alinha-se aos caminhos percorridos por Augé a fim de explicar como os não lugares, nas obras ballardianas, influíram as mudanças de comportamento dos personagens. Dessa forma, os espaços dos livros da tese seguem sob a perspectiva do não lugar, mas em conformidade com as estruturas espaciais de cada romance, nas próximas seções.

2.1 Os espaços da Hipermodernidade em *Crash* e uma nova sexualidade nascida do encontro entre o homem e o automóvel

James Ballard concedeu uma entrevista por telefone, em janeiro de 1997, ao Jornal *Folha de São Paulo*²⁸, explicando sobre o que seria o “desastre” na trilogia do desastre urbano retratado nos três volumes. Ele revela que escolheu escrever sobre cenários e cidades modernas e expor a forma como as suas novas tecnologias despertariam, de maneira terrível, determinadas forças do inconsciente que estiveram adormecidas. O autor manifesta

²⁸ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/31/ilustrada/49.html> Acesso em 10/05/2024

preferência singular pelo carro em razão do seu caráter imponente, por contribuir com o desastre urbano, por ser símbolo da sociedade de consumo e pela imagem que emana: “usei o carro não apenas como uma imagem sexual, mas como uma metáfora total da vida do homem na sociedade de hoje” (Ballard, 2007, p. 9). O autor relata, ainda, que “*Crash* pode ser visto como o exemplo extremo dessa intenção. O que me interessava era a ‘psicologia do automóvel’, a psicologia de uma violência em potencial que há nos carros e a sexualidade que pode haver no desastre”. Ballard versa que sexo e tecnologia são indissociáveis, que boa parte dos americanos foram concebidos nos bancos traseiros dos carros e a entrada das tecnologias nas nossas vidas mudam os nossos comportamentos. Ele acredita existir uma conexão entre o amor e a morte e confirmou que para escrever *Crash* fez uma exposição com três carros acidentados, a “*New Sculptures, Crashed Cars by J.G. Ballard*”, em 1969, em Londres, e que durante a exposição ele pôde observar as pessoas excitadas, atacando os carros, expressando um certo medo. Para ele esse foi o ponto de partida para começar a escrever *Crash*.

Por seu turno, MacLuhan (1974, p. 84) afirma que o impacto dos automóveis disseminou um padrão de metrópole moderna tornando-a em desastres automobilísticos. O desastre urbano, provocado pela dinâmica do automóvel, exhibe a violência projetada para além do volante, o que resulta em acidentes nas ruas, vias expressas, rodovias, e a propagação midiática desses acontecimentos com riqueza na exploração dos detalhes do fato e das imagens de máquinas retorcidas e corpos espalhados, normalizaram esses eventos sobremaneira dramáticos e dolorosos, transformando-os em um hiperespetáculo.

Em *Crash* (2007, p. 13) – romance-contemporâneo-ficção-transgressiva-distópica –, o protagonista é James Ballard²⁹, mas a narrativa é centrada na história de Vaughan, Dr. Robert Vaughan, que foi especialista em computadores, cientista de TV e possuiu uma série televisiva sobre tráfego internacional, é contada a partir dos contornos da cidade, dos viadutos, de estacionamentos comerciais, residenciais ou do aeroporto. Vaughan é obcecado por acidentes de carro e por esse motivo, vaga pela cidade no intuito de encontrar os mais fascinantes e espetaculares acidentes automobilísticos e poder filmar e fotografar tanto os carros acidentados quanto as vítimas. Ele conheceu o personagem-narrador, quando este foi levado para o Hospital de Ashford, depois de uma colisão frontal com o carro da médica Helen Remington, que teve pequenos traumas, ao contrário do seu esposo que ao ser projetado para frente morreu ao atravessar o parabrisa do carro de James³⁰. A personalidade singular de Vaughan, apresentada por James, é construída tanto pela ambientação quanto pela caracterização dos espaços físicos que conduzem a narração do romance. No decorrer da

²⁹ Personagem-narrador homônimo.

³⁰ Assim será referenciado o personagem homônimo do autor, para não confundir os papéis.

narrativa, percebe-se a combinação de autoestrada, carros e sexo convergendo para uma ação, frequente no romance, sintomática da parafilia desenvolvida por Vaughan relacionada às tecnologias (Ballard, 2007, p. 14) :

Lembro-me dele à noite com moças nervosas nos apertados bancos traseiros de carros abandonados em pátios de ferro-velho, e de suas fotos em desconfortáveis atos sexuais. Os rostos tensos e as coxas contorcidas eram iluminados pelo flash de sua polaróide, como assustados sobreviventes de um acidente submarino. Aquelas aspirantes a putas, que Vaughan encontrava nos cafés e supermercados 24 horas do Aeroporto de Londres, eram primas-irmãs dos pacientes retratados em seus manuais cirúrgicos. Durante a cuidadosa corte que fazia a mulheres lesionadas, Vaughan tinha obsessão pelas ínguas de infecções bacterianas, causadas por machucados faciais e feridas genitais.

A morbidez das condutas e a repulsa dos locais de desenlace da própria trama como “bancos traseiros de carros abandonados em pátios de ferro-velho”, “desconfortáveis atos sexuais”, “rostos tensos”, “obsessão pelas ínguas de infecções bacterianas” marcam um indivíduo em busca de prazeres do corpo relacionados a liberdades extravagantes proporcionadas pelas máquinas produzidas pela Hipermodernidade.

Quanto ao automóvel, a mídia difunde a publicização de que velocidade e felicidade familiar são convergentes, mas Ballard³¹ apresenta uma visão extravagante dessa máquina na vida das pessoas. A história em *Crash* narra a busca dos personagens por sexo e acidentes, e a relação irracional do homem com a máquina é apresentada pela publicidade de forma naturalizada. O que choca em *Crash* não necessariamente é o ato sexual dentro dos carros, mas como a tecnologia adentrou nos assuntos mais íntimos da vida do indivíduo e como Ballard analisou a inversão do equilíbrio de poder entre homem e tecnologias, concentrando o interesse na relação entre o homem e a máquina, com ênfase na tecnologia (Ballard, 2007, p. 111-112):

A sequência de fotos formava um registro de Vaughan, mais que de mim, mais da paisagem mental e das preocupações do fotógrafo que de seu objeto. À parte as minhas fotos no hospital, tiradas com uma lente zoom pela janela aberta enquanto eu estava estendido na cama, enfaixado em mais bandagens do que percebi na época, o pano de fundo de todas as imagens era o mesmo – o automóvel, rodando pelas estradas em torno do aeroporto, nos congestionamentos de tráfego no elevado, estacionado em becos sem saída e alamedas para namorados. [...] A julgar por aquelas cópias fotográficas rudimentares, parecia que toda a minha vida era passada dentro ou perto do automóvel. O interesse de Vaughan em mim era claramente mínimo; o que o preocupava não era o comportamento de um produtor de comerciais de televisão de quarenta anos, mas a interação entre um indivíduo anônimo e seu carro, os trânsitos de seu corpo pelas portas de celulose polida e assentos de vinil, seu rosto em silhueta contra os mostradores do painel.

³¹ Assim será referenciado o autor de *Crash*.

As ações pessoais, interesses, sentimentos dos personagens não são focadas, mas a forma como eles encaminham as suas vidas dentro de seus carros nos espaços criados para eles e a busca por sexo sem desejo sexual e acidentes. As personagens, nesse contexto, sentiam atração e excitação sexual ao ver cicatrizes, acidentes e situações resultantes deles como carros acidentados e retorcidos, corpos mutilados e corpos com deficiências oriundas de acidentes, adaptados ou não por próteses.

Em *Crash*, as personagens estão sempre em busca de sexo e violência, atuando em espaços de transitoriedade, melhor dizendo em não lugares. James enuncia sobre Vaughan, e sobre si próprio, por meio de uma narrativa repleta de adrenalina, relação sexual ultrajante e pervertida, mutilação, prazer degradante caçado nas autoestradas de concreto e metal, por onde passam milhares de pessoas todos os dias, em buscas de suas “caças” outras, também. As vias públicas, com várias pistas, velozes, criadas para levar mais pessoas cada vez mais rápido e estacionamentos comerciais, de supermercados e do aeroporto são os principais locais do desenvolvimento do enredo. As personagens buscam acidentes automobilísticos para estimularem seus fetiches sexuais e com o objetivo, também, de fotografarem corpos mutilados expostos ou presos em carros retorcidos acidentados, a fim de reproduzirem essas cenas, em futuros acidentes provocados por si próprios (Ballard, 2007, p. 14-15):

Por intermédio de Vaughan eu descobri o verdadeiro significado do acidente de carro, o sentido das concussões cervicais e das capotagens, o êxtase das trombadas frontais. Visitamos juntos o Laboratório de Pesquisas Rodoviárias, trinta quilômetros a oeste de Londres, e vimos os carros preparados se espatifarem nos blocos de concreto que serviam de alvo. Mais tarde, em seu apartamento, Vaughan exibia filmes em câmera lenta de colisões experimentais que ele filmara com sua câmera. Sentados no escuro em almofadas espalhadas no chão, víamos os impactos silenciosos bruxulearem na parede sobre nossas cabeças. As repetidas seqüências de carros que se chocavam primeiro me acalmavam, depois me excitavam. Vagando sozinho pela via expressa sob o clarão das luzes de sódio, eu me imaginava no controle daqueles veículos colidentes.

As personagens circulavam nas vias expressas no perímetro norte do aeroporto e aguardavam ávidos por acidentes, estacionados no pátio do aeródromo ou embaixo dos viadutos das autoestradas que cortavam a cidade de Londres, enquanto ouviam as transmissões de rádio da polícia, deslocando-se de um acidente para outro. A obsessão pela procura dos acidentes justifica-se pela fascinação da visão da máquina em conjunção com o corpo, provocando enormes feridas imaginadas pelos personagens como aberturas sexuais penetráveis resultantes de prazer e gozo jubiloso, além do encontro terrivelmente excitante da técnica do metal e do concreto (Ballard, 2007, p. 15):

Às vezes Vaughan era empurrado por outros expectadores, lutava com enfermeiros de ambulância por uma boa posição para suas câmeras. Acima de tudo, Vaughan

esperava por colisões frontais com os pilares de concreto dos viadutos das estradas, pela melancólica conjunção formada por um carro destruído abandonado na grama da margem e a serena escultura movente do concreto.

A relação construída pelas personagens com o espaço da história acontece conforme a frequência da presença delas nas rodovias, que se torna mais intensa no decorrer da narrativa. O personagem-narrador mora com sua esposa, Catherine, em um apartamento de frente para a principal via expressa de Londres, com vistas para o aeroporto, de onde ele observa a movimentação de carros nas rodovias e a chegada e partida de aviões, demonstrando o fascínio pelas invenções tecnológicas hipermodernas e demonstrando uma forte ligação com os espaços de passagem locais (Ballard, 2007, p. 55):

Nosso apartamento em Drayton Park ficava um quilômetro e meio ao norte do aeroporto, numa agradável ilha de modernas unidades residenciais, ajardinados postos de gasolina e supermercados, protegidos do distante bloco urbano de Londres por uma alça elevada de acesso à via expressa circular norte, que desfilava seu tráfego diante de nós sobre elegantes pilares de concreto.

Augé afirma que os não lugares assim como os lugares são bases coexistentes, um não anula a existência do outro e os dois se complementam. Ele parte do princípio de que essa oposição não lugar/lugar correspondem, respectivamente, a espaço construído para acelerar o tempo e espaço onde as relações e interações acontecem, sendo o não lugar espaço das relações de solidão, enquanto lugar é o espaço das relações sociais. Ainda que o não lugar seja um espaço de solidão, Augé afirma que a interação com o meio acontece por intermédio da palavra (1994a, p. 88):

[...] os não-lugares reais da supermodernidade, aqueles que tomamos emprestados quando rodamos na autoestrada, fazemos compras no supermercado ou esperamos um aeroporto o próximo voo para Londres ou Marselha, têm isto de particular – definem-se, também, pelas palavras ou textos que nos propõem: seu modo de usar, em suma, que se exprime, conforme o caso, de maneira prescritiva (“pegar a fila da direita”), proibitiva (“proibido fumar”) ou informativa (“você está entrando no Beaujolais”) e que recorre tanto a ideogramas mais ou menos explícitos e codificados (os do código da estrada ou dos guias turísticos) quanto à língua natural. Assim, são instaladas as condições de circulação em espaços onde se supõe que os indivíduos só interajam com textos, sem outros enunciadores que são pessoas “morais” ou instituições (aeroportos, companhias aéreas, Ministério dos Transportes, sociedades comerciais, polícia rodoviária, municípios), cuja presença se adivinha vagamente ou se afirma mais explicitamente (“o Conselho Geral financia este trecho da estrada”, “o Estado está trabalhando para melhorar suas condições de vida”), por trás das injunções, dos conselhos, dos comentários, das “mensagens” transmitidas pelos inúmeros “suportes” (painéis, telas, cartazes) que são parte integrante da paisagem contemporânea.

Os não lugares também existem pelas palavras e os seus frequentadores estabelecem um tipo de relação com esse espaço mediada pelas palavras que os orientam, que lhes servem à medida que os passantes transitam por eles.

A perspectiva de *Crash* parte de um acontecimento traumático – o acidente – que desestabiliza a identidade e o comportamento do protagonista. James é um produtor de televisão bem-sucedido casado com Catherine, ambos possuem amantes e falam sobre seus casos um para o outro, visto que as histórias de infidelidade são o combustível necessário à manutenção das relações íntimas dos dois, mas a vida do casal muda depois do acidente. Catherine, que havia perdido a atração sexual pelo marido, volta a interessar-se a partir das feridas do corpo dele e das fantasias imaginadas com possíveis acidentes (Ballard, 2007, p. 52):

Sua mente agradavelmente promíscua alimentada durante anos por uma dieta de desastres aéreos e noticiários de guerra, de violência transmitida em cinemas escuros, fez uma conexão imediata entre o meu acidente e todas as terríveis fatalidades do mundo percebidas como parte de suas diversões sexuais.

Pensamentos sobre órgãos genitais e sexo são inseridos na narrativa de forma fria e sem motivações aparentes (Ballard, 2007, p. 34):

Ao vomitar, eu apoiava minha testa contra a coxa forte da enfermeira. [...] Quando percebi, eu estava pensando na fenda entre as suas nádegas. Quando será que ela havia lavado pela última vez aquele úmido desfiladeiro? Durante o meu restabelecimento, perguntas como essa me obcecavam enquanto eu conversava com os médicos e enfermeiras. Quando eles tinham lavado pela última vez sua genitália? Será que pequenos grãos de matéria fecal ainda estavam grudados em seus ânus enquanto eles prescreviam algum antibiótico para uma garganta estreptocócica? Será que o odor de atos sexuais ilícitos infestava suas roupas íntimas enquanto eles rodavam do hospital de volta para casa, os traços de esmegma e muco vaginal em suas mãos unindo-se ao aditivo de refrigeração do motor espirrado em inesperados acidentes de carros?

Após o acidente, o mundo psíquico e social de James é reorganizado em torno de uma outra vida, com impulsos e objetivos diferentes. O sexo é vivenciado pelos personagens como um simulacro descrito de forma estilizada e esvaziado de sentimentos. O protagonista percebe-se obcecado por sexo, visto que pessoas, objetos, suas feridas e partes do seu próprio corpo organizam-se em seus pensamentos como um ato sexual em curso (Ballard, 2007, p. 34):

Essa obsessão com as possibilidades sexuais de tudo à minha volta tinha sido desencadeada na minha cabeça pelo acidente. Eu imaginava a enfermaria repleta de vítimas de desastres aéreos, a mente de cada uma delas um bordel de imagens. A colisão entre os nossos dois carros era o modelo de uma suprema e ainda não sonhada união sexual. Os ferimentos de pacientes ainda não internados me chamavam insistentemente como uma imensa enciclopédia de sonhos inacessíveis.

A experiência traumática de James despertou nele estímulos, interesses e fantasias não reconhecíveis antes, motivadas pela imagem do acidente e pela fusão de corpo e máquina. Baudrillard preconiza que Ballard trabalha com a ideia da tecnologia como desconstrução mortal do corpo, desmembramento e fragmentação e o incidente traumático que impacta o homem é provocado pelas feridas ocasionadas pelas excisões causadas pela máquina, não é qualquer ferida ou ato sexual, mas eventos estilizados gerados por acidentes. Segundo Baudrillard (1991b, 140-141):

A técnica nunca é captada senão no acidente (de automóvel), isto é, na violência feita a si própria e na violência feita ao corpo. É a mesma: todo o choque, todo o encontrão, todo o impacte, toda a metalurgia do acidente se lê numa semiurgia de contusões, de cicatrizes, de mutilações, de feridas que são outros tantos sexos novos abertos no corpo.

Baudrillard analisa que pela perspectiva de *Crash*, acolhe-se a ideia do corpo como uma reorganização dessa estrutura física em que toda e qualquer parte são possibilidades de penetração e realização sexual. Não há expectativa de encontros sexuais e envolvimento sentimentais ou afetivos, nem desejo ou prazer. Não há, também, a intenção, procura ou encontro com a morte, sendo esta, no entanto, consequência da violência ilimitada imposta ao corpo, que não pode ser considerada, de acordo com Baudrillard (1991b, p. 141), como qualquer forma de perversão (sadismo ou masoquismo) e desvio: “O não-sentido, a selvageria desta mistura do corpo e da técnica está imanente, é reversão imediata de uma na outra, e disto resulta uma sexualidade sem antecedentes – espécie de vertigem potencial ligada à inscrição pura de signos nulos deste corpo.”

As fantasias e encontros sexuais das personagens em *Crash* são uma construção estilizada com absoluta isenção de sentimentos, como na passagem (Ballard, 2007, p. 109-110):

Eu era capaz de imaginá-la sentada no carro de algum funcionário de meia-idade da assistência social, alheia à conjunção formada pela própria genitália deles e o painel de instrumentos estilizado, uma geometria de erotismo e fantasia que seria revelada pela primeira vez no desastre de carro, um fogoso casamento girando em torno dos pontos carnudos de seus joelhos e púbis. Aquela moça agradável, com seus prazerosos sonhos sexuais, tinha renascido no interior dos contornos fraturados de seu carro esporte destruído. Três meses depois, sentada ao lado do fisioterapeuta em seu novo carro para deficientes, ela segurava os pedais cromados em seus dedos fortes como se fossem extensões de seu clitóris. Seus olhos espertos pareciam bem conscientes de que o espaço entre suas pernas aleijadas estava constantemente sob o olhar daquele jovem musculoso. Os olhos dele vagavam pelo pântano úmido de seu púbis enquanto ela movia a alavanca do câmbio pelo seu trilho. O corpo esmagado do carro esporte a transformara numa criatura de sexualidade livre e perversa, soltando, no interior de suas superfícies retorcidas e sob o lubrificante do motor que vazava, todas as possibilidades desviantes do sexo da moça. Suas coxas aleijadas e suas panturrilhas atrofiadas eram modelos para fascinantes perversões.

As possibilidades de uma nova sexualidade, perversa, aventada por Ballard não representa a expectativa do prazer sexual real, mas estéticos, em que o corpo oferece o campo para a realização dessa noção de sexualidade, interação de corpo e máquina, sexo e tecnologia enlaçando-se. Qualquer intrusão sexual, mesmo sem que haja cenário favorável ou ocasião, segue a proposta de *Crash* ser um romance sobre sexo e tecnologia, no qual as cenas de sexo são estilizadas e que o mundo vive uma ficção, o que falta é inventar a realidade (Ballard, 2007, p. 90):

Os volumes das coxas de Helen pressionando meus quadris, seu punho esquerdo enterrado no meu ombro, sua mão arfando contra a minha, [...] cada uma dessas coisas revestida pelos inventários de uma tecnologia benigna – o relevo dos relógios do painel de instrumentos, a carapaça saliente da coluna da direção, o extravagante cabo de pistola do freio de mão. Eu sentia o vinil quente do assento ao meu lado, e então passei a acariciar a úmida vala do períneo de Helen. Sua mão pressionou de novo o meu testículo direito. O plástico laminado à minha volta, da cor de antracito lavado, era da mesma tonalidade dos seus pêlos púbicos, repartidos na entrada da sua vulva. O compartimento do passageiro nos envolvia como uma máquina que gerasse a partir de nosso ato sexual um homúculo de sangue, sêmen e lubrificante de motor.

Crash traduz um universo hiper-real de simulações, no qual os personagens e o narrador, liderados e dirigidos por Vaughan, buscam “experimentar uma nova sexualidade, nascida de uma tecnologia perversa”. Segundo Jean Baudrillard (1991b, p. 141), em *Crash*, o carro não é um patrimônio familiar doméstico e sim uma tecnologia de circulação e o acidente é um evento que está por toda a parte, portanto, não significa um incidente inesperado que compromete a segurança física e a vida, que causa lesões físicas, perdas materiais ou morte. Contudo, ainda nas palavras de Baudrillard, o acidente consiste num fetiche que associa a função do automóvel com o corpo humano, bem como os ferimentos dos personagens com as avarias dos carros, como também os fluidos das máquinas e dos humanos são descritos na história com caráter de equivalência, como pode-se observar na passagem “o plástico laminado e os pelos púbicos de Helen são da mesma cor”, “o compartimento que os envolvia ter a forma de um útero”, “um feto gerado por sangue, sêmen e lubrificante de motor”.

O romance é elaborado por simulações de uma hiper-realidade centrada na figura do automóvel e do acidente que está por toda parte como elemento normativo da história dos personagens, está no cerne da narrativa ditando as regras e já inventariado no destino de todos eles. O acidente já faz parte da vida dos personagens: “Já não está à margem, está no coração.[...] Já nem sequer é a ‘parte maldita’, a que é concedida ao destino pelo próprio sistema, e incluída no seu cálculo geral” (Baudrillard, 1991b, p. 141).

Sobre a mudança de identidade de James, embora percebamos essa transformação a partir do acidente, tanto ele quanto Catherine já demonstravam interesse ou reação a possibilidades de uma outra sexualidade, seja a partir de relações homossexuais seja com a interação de algum objeto. James já externava excitação pela associação do corpo humano com tecnologias, talvez antes mesmo de compreender como elas afetavam os seus sentidos. Uma vez que, notou-se estimulado sexualmente ao relacionar os contornos da saia de uma aeromoça à estrutura de viga armada de um avião e mesmo com a arquitetura metálica da cidade (Ballard, 2007, p. 47):

Dois meses antes do meu acidente, durante uma viagem a Paris, eu ficara tão excitado com a conjunção entre a saia de gabardina bege da aeromoça na escada rolante à minha frente e as fuselagens distante das aeronaves, cada uma delas inclinada como um pênis de prata em direção ao vale do seu traseiro, que chegara a tocar sem querer na sua nádega esquerda. Pousei a palma da mão numa covinha do tecido um pouco gasto quando aquela moça, completamente sem rosto para mim, passava seu peso da perna esquerda para a direita. [...] O vôo até Orly transcorreu sob o olhar desconfiado de dois passageiros que testemunharam o episódio, um negociante holandês e sua esposa. Durante o curto vôo fiquei num estado de intensa excitação, pensando na estranha paisagem tátil e geométrica dos edifícios do aeroporto, com as faixas de alumínio fosco e as áreas de chapas imitando madeira laminada.

Para o protagonista, o erotismo e os atos sexuais ainda não descobertos estavam adormecidos, aguardando em repouso até serem percebidos. Os espaços do aeroporto complexamente equipados, o *design* do motor do avião, a arquitetura da cidade em volta, a iluminação do bar, todo esse conjunto de elementos fazia parte de invisíveis erotismos a serem despertados. Essa assertiva aponta-nos o fato de que Ballard manifestava indícios de estilização da realidade e o acidente oportunizou-o trabalhar com a junção do corpo e máquina. Com o despertar do corpo, a consciência de uma nova sexualidade floresce na narrativa, esta sexualidade livre substitui a antiga, moldada por fantasias e desejos reprimidos do protagonista.

A volta de James do hospital para casa representa definitivamente um redimensionamento na sua vida, uma vez que o acidente despertou (abriu esse universo) um comportamento de excitação sexual pelo carro e suas tecnologias. A paisagem citadina passa a ser vista por ele de uma outra forma. A arquitetura criada para o carro e para o avião estimula a mente do protagonista e a cidade ganha outros contornos na sua observação. James percebe que a rotina que orienta sua vida e das pessoas com quem ele convive, as casas dos amigos, a adega que frequenta, o cinema de arte realinham-se em torno da via expressa. Os habitantes humanos haviam deixado de dar o seu traço natural naquela paisagem tecnológica, a natureza humana, que marca a fronteira da identidade, deixara de definir a sua presença. Nessa perspectiva, podemos dizer que Ballard anuncia que a tecnologia sobrepos à presença

humana. As histórias dos personagens, suas vidas com os amigos, festas, conversas domésticas do dia a dia nos supermercados, as infidelidades não se sustentam diante da imagem sólida da via expressa, da geometria rígida do concreto em torno das vias, dos supermercados e dos aeroportos. O protagonista tem sua identidade reconfigurada a partir do acidente e percebe isso ao observar o panorama da cidade depois do trauma, que organiza a sua vida para uma outra perspectiva (Ballard, 2007, p. 56-57):

Ao voltar do hospital para casa com Catharine, fiquei surpreso ao constatar como a imagem do carro mudara, quase como se sua verdadeira natureza tivesse sido exposta pelo meu acidente. Debruçado da janela traseira do táxi, e me vi tremendo de excitação diante das correntes de tráfego nos trevos da Western Avenue. Os cortantes lampejos da luz da tarde relfetida nos detalhes cromados do painel lancinavam minha pele. O ritmo sincopado dos radiadores, o fluxo dos carros rumo ao Aeroporto de Londres ao longo das ensolaradas pistas opostas, a sinalização viária e as placas de orientação – tudo isso parecia ameaçador e super-real, tão excitante quanto os enlouquecidos fliperamas de uma sinistra casa de diversões a céu aberto do tamanho daquelas rodovias. Percebendo que eu estava demasiado eufórico, Catharine me ajudou a entrar rapidamente no elevador. As perspectivas visuais do nosso apartamento tinham se modificado. Empurrando-a de lado, saí para o terraço. Automóveis congestionavam as ruas abaixo, entupindo os pátios de estacionamento dos supermercados, parando sobre as calçadas.

A natureza do carro mudou o olhar do protagonista que passou a enxergar o mundo como um universo criado pela hiper-realidade. A observação da arquitetura da cidade impacta o psicológico de James, que sente a opressão do concreto.

Por sua vez, Baudrillard (1991b, p. 141-142) versa que o carro dá a substância do universo em *Crash*: “E o automóvel, a esfera magnífica do automóvel, que acaba por investir o universo inteiro com os seus túneis, as suas auto-estradas, os seus *toboggans*, os seus permutadores, do seu habitáculo móvel como protótipo universal, é apenas a sua imensa metáfora.” Por meio da mudança suscitada pela fusão de máquina e corpo, importa-nos aqui enfatizar que o espaço no qual as personagens vivem suas histórias está intrinsecamente ligada aos seus comportamentos e/ou mudança de pensamento, uma vez que o fetiche pelos acidentes e pela máquina é uma ação que precisa do espaço para dar vazão à narrativa. Com o despertar do corpo do protagonista e o realinhamento da sua identidade, a narrativa de *Crash* passa a ser norteadada por essa nova sexualidade estimulada pela tríade: corpo-carro-acidente. A partir disso, inicia-se uma nova fase na história das personagens e no projeto de Ballard, o simulacro do romance, no qual a figura essencial para o desenvolvimento dessa proposta é Vaughan, que não só orienta James pelas rodovias, afim de encontrarem acidentes automobilísticos, mas também o estimula a compreender a estilização das imagens através das fotografias dos desastres, quando ambos visitam o Laboratório de Pesquisas Rodoviárias, onde Vaughan explica-lhe sobre acidentes automobilísticos, além de levá-lo para as reuniões

das simulações dos acidentes de carros inspirados nos acidentes de estrelas de cinema como James Jean, por exemplo.

Para Baudrillard, tanto o acidente quanto a morte não são tratados em *Crash* como evento irreversível das funções do corpo ou a interrupção da vida. O acidente não é um acontecimento passível de julgamento ou temor na narrativa. Ele é abordado como estímulo do interesse sexual das personagens, impulsionando a excitação com objetivo erótico, mas sem caráter de perversão. Nas palavras de Baudrillard (1991b, p. 142, grifo do autor):

O Acidente, como a morte, já não pertence à categoria do neurótico, do recalçado, do resíduo ou da transgressão, é iniciador de uma nova maneira de gozo “não perverso” (contra próprio autor, que fala em introdução de uma nova tecnologia perversa, é preciso resistir à tentação *moral* de ler *Crash* como perversão), de uma organização estratégica da vida a partir da morte.

As mutilações e a morte em *Crash* não são consideradas incapacitação do indivíduo ou cessação da vida, mas o contrário disso, de forma diferente. O acidente estimula, excita e seduz os personagens. Vaughan ganha a admiração de James pela postura, firmeza e poder que emana de dentro do seu Lincoln preto, fazendo jogos arriscados ao volante, freando nas traseiras dos carros ou desviando no quase impacto. O fetiche pelo acidente e pela morte do corpo e a substituição dele pela máquina é evidenciado por interesses dos personagens, a exemplo de James pelas cicatrizes no corpo de Vaughan (Ballard, 2009, p. 101):

No banheiro do setor de acidentados, fiquei ao lado de Vaughan na fileira de urinóis. Baixei os olhos para o seu pênis, me perguntando se também ele tinha cicatrizes. A glândula, sustentada entre seus dedos indicador e médio, trazia um talho acentuado, como um canal para o excesso de sêmen ou de muco vaginal. Que parte de um carro espatifado tinha marcado aquele pênis, e em que casamento do seu orgasmo com a ponta metálica de um instrumento no painel? Os horripilantes estímulos daquela cicatriz preenchiavam minha mente enquanto eu seguia Vaughan de volta ao seu carro entre os visitantes do hospital que se dispersavam.

O corpo de Vaughan traz as imagens do carro talhadas em forma de cicatrizes. Conforme Baudrillard (1991b, p. 142), o carro em *Crash* é um espelho dos corpos desfeitos: “E o corpo de Vaughan é por sua vez espelho dos cromados torcidos, dos pára-choques amolgados, das chapas manchadas de esperma. Corpo e tecnologia misturados, seduzidos, inextricáveis.” Podemos inferir que cada marca, cicatriz, mutilação, deixada pelo acidente no corpo das personagens é um órgão sexual artificial capaz e dócil aos desejos sexuais do corpo atraído pelas possibilidades do corpo misturar-se à máquina. Machucados, fraturas e escoriações do acidente são inesgotáveis formas de sexo artificial por toda extensão do corpo oportunizadas pelo simulacro. Mutilações e morte do corpo são possibilidades de excitação

sexual. James estiliza cenas de sexo da personagem Gabriele, um membro do grupo, após vê-la interagindo com o carro dela e depois de ter visto as fotos do acidente da jovem, minuciosamente documentadas por Vaughan. O prazer do maquínico substituindo o corpo (Baudrillard, 1991b, p. 110):

A postura de suas mãos no volante e no pedal manual do acelerador, os dedos enfermos virados para trás, apontando seus seios, eram elementos de um rito masturbatório estilizado. Seu rosto forte, com suas superfícies díspares, parecia mimetizar o painel deformado do carro, quase como se ela conscientemente percebesse que aqueles relógios e mostradores retorcidos ofereciam uma antologia de atos depravados acessível de imediato, as chaves para uma sexualidade alternativa. Eu fitava as fotos sob a áspera luz. Sem pensar, visualizei uma série de instantâneos imaginários que poderia tirar dela: em vários atos sexuais, suas pernas amparadas por peças de um complexo maquinismo de instrumentos, roldanas e armações; com seu instrutor de fisioterapia, seduzindo aquele rapaz convencional para os novos parâmetros de seu corpo, desenvolvendo uma perícia sexual que seria um análogo exato das outras habilidades criadas pelas múltiplas tecnologias do século XX.

Ballard estiliza a cena apresentando o maquínico como uma extensão do corpo humano e a jovem Gabriele transformada em uma pessoa de sexualidade livre. Como mencionado anteriormente, após o acidente, tudo à volta de James irrompe em sua mente possibilidades de realização sexual entre o homem e os objetos, entre o corpo e as tecnologias.

Ao chegar do hospital, James depara-se, da sacada de seu apartamento, com uma paisagem tecnológica que conduziria a sua vida a partir dali, até então despercebida por ele. O passeio feito pelo protagonista após a experiência traumática do acidente fê-lo capturar sensações, informações, percepções e texturas inéditas que começavam a fazer parte de um constructo da sua nova identidade. Ao caminhar pela avenida arborizada que levava ao shopping center, ele observa os carros estacionados com uma agradável sensação de alívio por não ser abordado por alguma dona de casa invasiva que abalaria a sua concentração, que harmonizava com aquela paisagem silenciosa de estacionamentos abarrotados de carros. Nenhum avião sobrevoa a região e na Western Avenue o trânsito aguarda o sinal abrir. Esse momento de contato da personagem com o espaço de suas relações pessoais e sociais, após o acidente, significou para ele uma descoberta de que sua vida transcorreria em um outro lugar: “Olhando detidamente aquele terreno silencioso, percebi que a zona inteira que definia a paisagem da minha vida estava agora confinada por um contínuo horizonte artificial, formado pelos aterros e parapeitos elevados das vias expressas e seus trevos e pistas de acesso.” (Ballard, 2007, p. 60)

Como já mencionado, os espaços da narrativa de *Crash* são, principalmente, nos arredores do Aeroporto de Londres e no seu estacionamento, o *Oceanic Terminal*, nas

autoestradas que circundam os estúdios de cinema de Shepperton, nas vias expressas que dão acesso a hotéis, postos de gasolina, restaurantes, no Laboratório de Pesquisas Rodoviárias a 30 km a oeste de Londres, no Hospital de Ashford, no estacionamento de vários andares em Northolt, entre outros lugares dessa natureza. James mora na Drayton Park, a um quilômetro e meio ao norte do Aeroporto de Londres e Vaughan, próximo aos estúdios de Shepperton, conseqüentemente, é coerente que boa parte do tempo eles estejam trafegando pelas rodovias e vias expressas da cidade, inicialmente com o propósito de acessar os locais de suas rotinas e depois a frequência intensifica-se pelas buscas alucinantes que os dois personagens empreendem para encontrar acidentes e parceiras sexuais.

Depois do acidente, James e sua esposa ingressam no grupo de aficcionados por acidentes automobilísticos. Esses membros reúnem-se para encenar e assistir a acidentes fatais com celebridades, assim como participar de atos que envolvem carro, sexo, acidente, corpo e morte. O carro torna-se o principal lugar de encontros hetero e homossexuais dos membros. A história de *Crash* é iniciada com a descrição do acidente que Vaughan planejara há tempos (Ballard, 2007, p. 11-12):

Conduzindo em rota de colisão com a limusine da atriz de cinema, seu carro saltou sobre o parapeito do elevador do Aeroporto de Londres e mergulhou no teto de um ônibus cheio de passageiros de uma companhia aérea. Os corpos esmagados de turistas de excursão, como uma hemorragia do sol, ainda jaziam sobre os assentos de vinil quando abri caminho entre os técnicos da polícia uma hora depois. Segurando o braço de seu motorista, a atriz de cinema Elizabeth Taylor, com quem Vaughan sonhara morrer durante tantos meses, estava sozinha em pé sob as luzes giratórias da ambulância. Quando me ajoelhei junto ao corpo de Vaughan, ela pôs uma mão enluvada sobre a garganta. Será que ela podia ver, na postura de Vaughan, a fórmula da morte que ele concebera para ela? Durante as últimas semanas de sua vida, Vaughan não pensou em outra coisa senão na morte dela, uma coroação de ferimentos que ele preparara com a devoção de um chefe de cerimonial. As paredes de seu apartamento nas proximidades dos estúdios de cinema de Shepperton estavam cobertas de fotos que ele tirara com suas lentes zoom a cada manhã quando ela saía de seu hotel em Londres, a partir da passarela de pedestres sobre as vias expressas que iam para o oeste, e a partir do telhado do estacionamento de vários andares do estúdio.

Para além do movimento em vias de concreto e autoestradas, o comportamento dos personagens em relação a esses espaços mostram que a cultura do excesso e do exagero associada às tecnologias, em específico, o automóvel, proporcionam uma espécie de realização fáustica, sobretudo para Vaughan. No fragmento acima, há uma soma combinatória entre o glamour da máquina, a celebridade, a pulsão da morte e excitação sexuais intensa. O carro foi o protagonista da publicidade do século XX e XXI, com destaque constante no *mass media*, ademais é referencial de sexualidade, é símbolo de poder – que se estende ao condutor dessa máquina com potencial condicionante de mortes em acidentes em todo o mundo.

Baudrillard (1991b, p. 139) preconiza que a beleza e o erotismo são dois condutores relevantes na perspectiva em que o corpo é considerado, em sua materialidade, como um objeto de culto narcisista ou como uma peça de ritual social. Na sociedade hiperconsumista, o corpo já não satisfaz, é necessário transgredir a sua ordem biológica e a junção de corpo e máquina é a consagração do poder associado às tecnologias e à violência (Ballard, p. 17):

Uma semana depois do funeral da balconista, quando rodávamos à noite pelo perímetro oeste do aeroporto, Vaughan deu uma guinada para o acostamento e atropelou um vira-lata. O impacto do seu corpo, como uma martelada abafada, e a chuva de vidro quando o animal foi parar em cima da capota convenceram-me de que estávamos prestes a morrer num desastre. Vaughan não parou. Vi que acelerou mais ainda, com seu rosto marcado de cicatrizes próximo ao pára-brisa quebrado, espanando raivosamente os caquinhos de vidro das bochechas. Seus atos de violência já tinham se tornado de tal modo aleatórios que eu não era mais do que um espectador cativo.

Na Hipermodernidade, as antigas formas de regulação social dos comportamentos são desestruturadas, ao mesmo tempo que surgem um montante de patologias, distúrbios e excessos comportamental (Lipovetsky, 2004, p. 56). Esses excessos podem ser observados em *Crash*, no qual o fetichismo sexual por acidente automobilístico é exposto pelo narrador como “uma nova sexualidade, nascida de uma tecnologia perversa”. Conforme o autor, *Crash* é uma “metáfora extrema para uma situação extrema”, cuja narrativa explora até a que ponto a tecnologia é capaz de desenvolver aparatos que deem vazão aos desejos do homem de satisfazer as suas vontades e as próprias loucuras (Ballard, 2007, p. 9). O personagem Vaughan considera o automóvel como o principal espaço da realização suprema do prazer: “Para Vaughan o carro era o maior, o verdadeiro, o único lugar do ato sexual” (Ballard, 2007, p. 185). Nesse sentido, este personagem conseguia planificar uma descrição pormenorizada das suas ações posteriores como se a máquina servisse de guia e o conduzisse pelas rodovias como fluxos narrativos, escrevendo as próximas cenas da sua história. Dessa forma, o carro é utilizado como expressão da imagem da vida social do homem contemporâneo.

Baudrillard afirma que do ponto de vista clássico, a tecnologia é uma extensão sofisticada do corpo humano que permite ao homem não só igualar-se à natureza, mas golpeá-la vitoriosamente. Em *Crash*, a tecnologia não simboliza a funcionalidade, mas a morte do corpo vinculada à sublimação que funde corpo e máquina (1991b, p. 139-140):

um corpo confundido com a tecnologia na sua dimensão de violação e de violência, na cirurgia selvagem e contínua que ela exerce: incisões, excisões, escarificações, caracteres do corpo, cuja chaga e gozo “sexuais” não são senão caso particular (e a servidão maquinal no trabalho, a caricatura pacificada) – um corpo sem órgãos nem

gozo de órgão, inteiramente submetido à marca, ao corte à cicatriz técnica – sob o signo resplandecente de uma sexualidade sem referencial e sem limites.

Cada contusão, cicatriz, mutilação ou feridas abertas no corpo são tantos outros órgãos sexuais produzidos pelo acidente, pelo choque e dispostos sobre a anatomia humana amalgamada com o design cromado da máquina (o automóvel). Esses traumas provocados pela violência contra o corpo resultam em zonas erógenas que se tornam uma extensão de fendas produtoras de gozo e do prazer sexual. Por assim dizer, o acidente é o precursor de uma nova forma de gozo estrategicamente estabelecida a partir da morte do corpo e substituição pelo maquínico, o que atraía fortemente James levando-o ao encantamento e fascínio pela dimensão híbrida do corpo (Ballard, 2007, p. 104):

Em suas pernas havia traços do que pareciam ser cicatrizes de gangrena gasosa, ligeiras depressões circulares nas patelas. Ela notou que eu fitava as cicatrizes, mas não fez esforço algum para cobrir as pernas. No sofá a seu lado havia uma bengala de metal cromado. Quando ela se mexeu eu vi que o dorso de cada um de seus pés estava preso na braçadeira de aço de um suporte cirúrgico. Pela postura excessivamente rídida da sua cintura presumi que estivesse também usando alguma espécie de colete ortopédico. Ela rolou o cigarro para fora da máquina, lançando-me um olhar de evidente suspeita. Presumi que esse reflexo de hostilidade era motivado pela sua suposição de que eu não tinha sido ferido num desastre de automóvel, ao contrário de Vaughan, dela própria e dos Seagreve.

As personagens de *Crash* representam as vítimas da sociedade do consumo, e como as tecnologias foram os principais desejos realizados, elas recorrem ao gozo por meio da transgressão do corpo, pela fusão de ambos tentando vencer a natureza e alcançar a hiper-realização. Em *Crash*, o automóvel pode ser considerado como um dos espaços da história. Ele é um elemento móvel, de circulação contínua, é parte do desastre urbano, é a centralidade, o coração, a regra. A sua existência dá vida aos projetos de tráfego automobilístico que foi evoluindo tecnologicamente desde as *autobahns*³² (1920s), às mais avançadas rodovias, vias expressas, *freeways*, *expressways*, *autoroutes*, *autopistas*, *autostrade*, entre outros: “É o automóvel, a esfera magnética do automóvel, que acaba por investir no universo inteiro com os seus túneis, as suas autoestradas, os seus toboggans, os seus permutadores, do seu habitáculo móvel como protótipo universal, é apenas a sua imensa metáfora” (Baudrillard, 1991b, p. 142-143).

Ademais, podemos classificar o automóvel em *Crash* como uma heterotopia, conceito desenvolvido por Michel Foucault em *Outros espaços* (1986). Para explicar o que é uma heterotopia, Foucault primeiro falou sobre a noção de utopia, que sob uma visão analítica

³² Do alemão *bundesautobahn*, traduz como rodovias (federais).

refere-se a um espaço irreal, não identificável no espaço social. Por sua vez, a heterotopia é a manifestação desse espaço no campo social, é o espaço concreto, mas de forma ressignificada. A refuncionalização desse lugar concreto, em um dado momento passa a ser regido por suas próprias regras, que dá vida a uma realidade mesmo que ela pareça utópica. Segundo Foucault, a heterotopia é um contraespaço cuja norma é substituída por uma regra específica, com seu próprio tempo e funcionamento conforme o uso que o sujeito faz dela. Nesse sentido, assim como o *navio* é uma heterotopia por *excelência* para Foucault, podemos dizer que o *automóvel* é uma heterotopia *perfeita* para Ballard, sobre subverter a ordem das coisas. Em *Crash*, as personagens usam os carros como uma máquina para realizar seus delírios e fantasias sexuais, além da realização do fetiche de ver a morte do corpo em conjunção com a maquinaria.

Pierre Bourdieu (1997, p. 160) afirma que os seres humanos, assim como os objetos, estão situados em um lugar e ocupam um espaço, o lugar seria um ponto do espaço físico, como localização, sob a ótica relacional, como elemento gradativo em uma ordem “ O lugar ocupado pode ser definido como a extensão, a superfície e o volume que um indivíduo ou uma coisa ocupa no espaço físico, suas dimensões, ou melhor, seu entulhamento (como às vezes se diz de um veículo ou de um móvel)”. O carro seria essa extensão da expressão máxima ocupando os espaços hipermodernos.

Ainda sobre o comportamento das personagens, no que tange às parafilias, podemos observar a sinforofilia³³ e o *voyerismo*. A sinforofilia é uma parafilia em que ocorre a atração sexual ao observar uma tragédia ou desastre provocada por acidentes de trânsito ou incêndios de grande proporção. O indivíduo sente prazer sexual ao praticar intercuro sexual ao presenciar ou estar em meio à destruição. Já o *voyerismo*, na obra, é tratado tanto de forma imaginária (quando, por exemplo, Catharine evoca a presença de Vaughan, induzindo James a imaginar um encontro íntimo com ele), quanto real, em que o carro é novamente o espaço dos acontecimentos da narrativa (Ballard, 2007, p. 173-174):

Quando me virei para trás, vi que Vaughan segurava em sua mão em concha o seio direito da minha mulher. Avancei com o carro para dentro da baía vazia, concentrando nos controles. Um resto de líquido gotejava dos rolos parados à minha frente. Baixei meu vidro e vasculhei os bolsos à procura de moedas. O amplo meridiano do seio de Catherine se projetava contra a palma da mão de Vaughan, o mamilo dilatado entre os dedos dele como se estivesse prestes a alimentar um pelotão de ávidas bocas masculinas, os lábios de incontáveis secretárias lésbicas. [...]

³³ Official Website of the United States Government. National Library of Medicine, National Center of Biotechnology Information. Disponível em <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/6234812/>. Acesso em 22 ago 2021.

Nosso carro era o único na baía de lavagem. À nossa volta o pátio estava deserto. Catherine se recostou com as pernas abertas, a boca erguida para Vaughan, que a tocou com os lábios, pousando uma cicatriz de cada vez na sua boca. Senti que aquele ato era um ritual livre da sexualidade comum, um encontro estilizado entre dois corpos que recaptulavam seu sentido de movimento e colisão. As posições de Vaughan e o modo como conservava seus braços enquanto manuseava minha mulher ao longo do banco, erguendo o joelho esquerdo dela de modo a inserir o corpo na forquilha entre suas coxas, me faziam pensar no piloto de um veículo complexo, numa ginástica rítmica celebrando uma nova tecnologia.

Ballard considera-se um cientista social e a sua concepção sobre os domínios do automóvel é evidenciada pela experimentação investigativa de Vaughan por meio da geografia londrina. James percebeu pelo acervo de fotografias de Vaughan, que seus registros compunham um tipo de diagrama em que

o pano de fundo de todas as imagens era o mesmo – o automóvel, rodando pelas estradas em torno do aeroporto, nos congestionamentos de tráfego no elevado, estacionado em becos sem saída e alamedas para namorados. Vaughan me seguira do pátio de carros avariados da polícia até a área de recepção do aeroporto, do estacionamento de vários andares à casa de Helen Remington. A julgar por aquelas cópias fotográficas rudimentares, parecia que toda a minha vida era passada dentro ou perto do automóvel. O interesse de Vaughan em mim era claramente mínimo; o que o preocupava não era o comportamento de um produtor de comerciais de televisão de quarenta anos, mas a interação entre um indivíduo anônimo e seu carro, os trânsitos de seu corpo pelas portas de celulose polida e assentos de vinil, seu rosto em silhueta contra os mostradores do painel. (Ballard, 2007, p. 111-112)

Em um momento no qual a tecnologia ampliava a sua expansão e o automóvel era considerado símbolo de sucesso, poder e virilidade é natural, também, que a afamada glória que essa máquina alcançara, em algum momento declinaria o prestígio da novidade, necessitando superar, sucessivamente, as inovações da Hipermodernidade, a fim de evitar o tédio e a perda de significados das coisas, que ele provoca. Lars Svendsen (2006, p. 27-28), em *Filosofia do tédio*, versa que a mudança da cultura, o novo modo de gastar o tempo, a multiplicidade de produtos e serviços surgidos na Hipermodernidade tornaram a vida entediante e essa sensação percebida pelo hiperindivíduo é de perda de significado, que precisa ser buscado, substituído: “Onde há falta de significado pessoal, todas as espécies de diversão têm de criar um significado substituto, artificial. Outra solução é o culto às celebridades, em que ficamos completamente envolvidos na vida dos outros, porque a nossa própria carece de significado”.

Svendsen (2006, p. 28, grifo do autor) preconiza que a corrida desordenada às diversões justifica-se pelo medo do vazio que circunda o homem, que se percebe como um indivíduo a realizar-se, uma vez que o tédio não se refere a necessidades reais, mas a desejos e

o desejo requer “*estímulos sensoriais*”, que são a única coisa “*interessante*” – antítese do ódio. Assente às falas desse autor, e às próprias falas de Ballard, de que um dos problemas do hiperindivíduo seria o tédio, pode-se dizer que essa busca alucinante e extremista de acidentes nas estradas é uma alternativa para preencher esse possível vazio, pode ser uma maneira de explorar a violência como solução de curar o tédio (Svendsen, 2006, p. 89). O fetiche do corpo e máquina e a superação do tédio pelo sempre mais em *Crash*:

O *leitmotiv* daquele registro fotográfico emergia à medida que eu me recuperava dos ferimentos: minhas relações, medidas pelo automóvel e sua paisagem tecnológica, com minha mulher, Renata e a dra. Helen Remington. Naquelas cruas fotografias, Vaughan havia congelado meu corpo machucado para seus primeiros encontros sexuais desde o acidente. Ele captara minha mão se estendendo sobre o console do carro esporte da mulher, a superfície interna do meu antebraço amassada pela alavanca metálica do câmbio, meu pulso machucado pressionando o flanco branco da sua coxa; minha boca entorpecida contra o mamilo esquerdo de Renata, erguendo seu seio para fora da blusa enquanto meu cabelo caía sobre o peitoral da janela; Helen Remington sentada a cavalo sobre mim no banco do passageiro de seu sedã preto, saia levantada em torno da cintura, os joelhos marcados por cicatrizes pressionando o vinil do assento enquanto meu pênis penetrava sua vulva, o ângulo oblíquo do painel de instrumentos formando uma série de elipses borradas, como balões subindo de nossos felizes órgãos genitais. (Ballard, 2007, p. 113)

A passagem acima, exemplifica a estilização do sexo, ou o simulacro, em *Crash*, ser uma estética elaborada por Ballard para apresentar o que podemos chamar de integração do corpo com a máquina a fim de alcançar a superação da morte biológica do corpo. A superação da morte de Vaughan acontece de forma abstrata, haja vista o momento em que James imagina o esperma de Vaughan subindo aos céus nos aviões, sendo espalhados, e a própria imortalidade de Vaughan por se tornar uma ideia: “Enquanto isso, o tráfego prossegue num fluxo incessante ao longo do elevador. Os aviões decolam das pistas do aeroporto, levando os resíduos do sêmen de Vaughan aos painéis de instrumentos e grades dianteiras de mil carros em colisão, às pernas flexionadas de milhões de passageiros” (Ballard, 2007, p. 239). A noção de Ballard de que a ficção científica é o sonho do homem de se tornar uma máquina dialoga com a corrente fáustica – campo que reconhece na tecnociência a probabilidade de transcender a condição humana.

Paula Sibilia (2002, p. 10) preconiza que o homem, o corpo e as subjetividades que foram moldados pelas formações sociais baseadas na economia capitalista. Nos últimos três séculos no mundo ocidental, esses três elementos têm-se performado de múltiplas formas conforme suas histórias e geografias, a fim de, progressivamente, aperfeiçoar-se com o uso permanente de ferramentas e alcançar o sucesso, poder e prazer desejados.

Segundo Sibília, ano a informática, as telecomunicações e as biotecnologias representam três áreas basilares da tecnociência responsáveis pela qualidade produtiva da sociedade contemporânea, que nortearão os novos modos de ser e de pensar. Esses novos saberes estão produzindo corpos e subjetividades, promessas, temores, sonhos e realizações, ligadas a um novo horizonte que é o de digitalização universal. Essa nova perspectiva, surge em um contexto de que o corpo humano estaria se tornando obsoleto e se rendendo à pressão da tiranização do *upgrade*: “Um novo imperativo é internalizado, num jogo espiralado que mistura prazeres, saberes e poderes: o desejo de atingir a compatibilidade total com o tecnocosmos digitalizado” (Sibília, 2002, p.13). Nas palavras da autora, a era prometeica estaria chegando ao fim e os combustíveis e ferramentas características da sociedade industrial sendo substituídos por outros tipos de instrumentos e outras fontes de energia de ascendência eletrônica e digital capazes de formatar formas complexas de matérias. Nessa ordem, a vertente fáustica intenta ultrapassar as limitações biológicas do corpo humano, a sua materialidade, limitações orgânicas que restringem as ambições humanas, portanto, a tecnociência desse campo trabalha na reconfiguração do corpo humano lutando contra o envelhecimento e a morte.

Considerando essa noção de transcendência da materialidade do corpo biológico, podemos considerar que os personagens de *Crash* buscavam transcender os limites da vida orgânica do corpo humano em conjunção com a tecnologia via acidente, ao mesmo tempo que praticavam relações sexuais, que são a base comum da reprodução humana, uma forma incosciente de eternizar-se nesse mundo virtualizado, tornar-se uma máquina significa eternizar-se, é reproduzir-se por pulsão maquinal, sem afeto. Podemos constatar essa lógica de Ballard na narrativa por meio da tentativa de Vaughan tornar-se eternizado pelas vítimas que estariam ainda por vir e seu esperma subir prateado nos aviões sobre a cidade e ele mesmo simbolizar os pensamentos de James: “Eu estava cada vez mais convencido de que Vaughan era uma projeção das minhas próprias fantasias e obsessões, e de que de alguma maneira e o deixara na mão” (Ballard, 2007, p. 234-235). O carro como meio de locomoção já é uma forma de integração de corpo humano e máquina, da qual o homem supera os limites do corpo transcendendo o seu limite espaço-temporal.

As histórias das personagens de *Crash* sintetizam a patologia contemporânea estimulada pelo uso excessivo das tecnologias associada aos prazeres humanos tencionam o corpo a transgredir os seus limites, provocando uma busca na qual ocorre a morte do afeto e do próprio corpo, gradualmente substituído pelo maquínico, além da banalização da vida generalizada pela cultura da violência publicizada pela mídia.

Para além de revelar o excitação sexual estimulada por acidentes automotivos, causa impacto a temática proposta por Ballard, que ilustra as inquietações da era da imagem, do cinema, da comunicação e das tecnologias elevando o modo de vida a experiências extremas. Segundo Jean Baudrillard e Arthur B. Evans (1991c, p. 313), em “Ballard’s *Crash*”, a tecnologia funciona como uma extensão do corpo, sendo ela uma invenção humana com capacidade operacional superior à própria Natureza, já que dispõe de técnica, métodos, meios e processos consideráveis para redimensioná-la ou mesmo contê-la:

De Marx a McLuhan, vê-se a mesma visão instrumentalista das máquinas e da linguagem: retransmissores, extensões, mediadores de uma Natureza destinada idealmente a tornar-se o corpo orgânico. Nesta visão “racional”, o próprio corpo é apenas um meio. Inversamente, no seu tratamento excêntrico e apocalíptico em *Crash*, a tecnologia é a desconstrução mortal do corpo – não mais um meio funcional, mas uma extensão da morte: desmembramento e mutilação, não na visão pejorativa de uma unidade perdida do sujeito (que é ainda a perspectiva da psicanálise), mas na visão explosiva de um corpo entregue às “feridas simbólicas”, um corpo misturado com a capacidade de violação e violência da tecnologia e na cirurgia brutal que ela realiza continuamente em incisões, excisões, tecidos cicatriciais, buracos corporais abertos – dos quais as feridas sexuais e os prazeres sensuais são apenas um exemplo (e a servidão mecânica no local de trabalho, a caricatura paliativa) – um corpo sem órgãos nem prazeres orgânicos, inteiramente dominado por marcas de cortes, excisões e técnicas cicatrizes – tudo sob o signo luminoso de uma sexualidade sem referencialidade e sem limites.³⁴

Tanto os espaços criados pelos tempos hipermodernos (que em *Crash* são os viadutos, elevados, autoestradas, extensas áreas de estacionamento com letreiros de propagandas de carros, filmes) quanto as máquinas produzidas para ocupar esses espaços são os meios pelos quais fluem a história de Vaughan, que tem seu destino atravessado pela obsessão de morrer em um acidente triunfal com uma famosa atriz de Hollywood e o fetiche em feridas provocadas pela máquina veloz, símbolo de poder e liberdade, fere e penetra o corpo numa sintonia conduzida como um roteiro que resultará em cenas de excitação envolvendo homem, máquina, imagem, fotografia, ou seja, o mote da sua história, que agrega a do personagem-narrador James Ballard e o grupo de cinéfilos fetichistas sinforófilos.

³⁴ “From Marx to McLuhan, one sees the same instrumentalist vision of machines and of language: relays, extensions, media-mediators of a Nature destined ideally to become the organic body. In this “rational” view, the body itself is only a medium. Inversely, in its baroque and apocalyptic treatment in *Crash*, technology is the deadly desconstruction of the body- no longer a functional medium, but an extension of death: dismemberment and mutilation, not in the pejorative vision of a lost unity of subject (which is still the perspective of psychoanalysis) but in the explosive vision of a body given over to “symbolic wounds,” a body commixed with technology’s capacity for violation and violence and in the brutal surgery that it continually performs in creatin incisions, excisions, scars tissue, gaping body holes - of which sexual wounds and sensual pleasures are only a case in point (and the mechanical servitude in the workplace, the palliated caricature) - a body with neither organs nor organ pleasures, entirely dominated by gash marks, excisions, and technical scars - all under the gleaming sign of a sexuality that is without referentiality and without limits.”

Em *Crash*, os prazeres não são reais e sim estéticos, a realidade é escamoteada pelo simulacro após acidente traumático e os não lugares funcionam como elementos que influenciam as ações e o deslocamento e reconfiguração das identidades das personagens. Ballard define o homem no automóvel como a imagem-chave do século XX e o acidente de carro seu evento mais dramático, segundo o autor, essa relação é confusa, uma vez que não temos essa relação, que pode ser a morte do afeto, efeito entorpecente provocado pela mídia introduzido no nosso imaginário.

2.2 O espaço da Hipermodernidade em *Concrete Island* e a sua transformação por meio da recuperação da memória

O que aconteceria com qualquer ser humano acostumado com os adventos do mundo moderno se de repente não conseguisse voltar para casa por uma falha no sistema de transporte urbano? Ou se ficasse preso dentro de um elevador em um prédio deserto? Ou caísse ferido em uma ilha de tráfego sem a possibilidade de sair por algum imprevisto não solucionável? Para além das dificuldades físicas de estar abandonado, existe o abalo psicológico do encontrar-se desamparado e em estado de desorientação. Até que ponto o ser humano pode confiar em si mesmo e em suas próprias razões?

Em *Concrete Island*, deparamo-nos com a história de Robert Maitland, um arquiteto de trinta e cinco anos, casado, bem-sucedido, que ao voltar para casa trafegando pela faixa de saída de alta velocidade do trevo a oeste do centro de Londres, seu Jaguar estoura o pneu, colide a lateral do carro contra o parapeito, perde o controle, cruza a pista de um lado a outro, atravessa uma barreira temporária de cavaletes, desce o acostamento e cai trinta metros adiante em uma ilha abaixo do cruzamento de três rodovias convergentes. Nesse momento da história, já se evidencia uma fusão entre homem e máquina e a impressão extraída da leitura é a autonomia do automóvel projetando-se “quando o Jaguar já havia ultrapassado as 70 mph³⁵”, um estouro destruiu o pneu dianteiro próximo. A explosão de ar refletida no parapeito de concreto pareceu detonar dentro do crânio de Robert Maitland” (Ballard, 1974, p. 7)³⁶. O acidente causa lesões graves que deixam o protagonista em condições físicas e psicológicas críticas.

Nesse livro, Ballard continua seu projeto do “Desastre Urbano” com o automóvel e os espaços construídos para ele, as rodovias, autoestradas, o que a engenharia pode construir de

³⁵ *Miles per hour* (milhas por hora), o que significa 112,65 quilômetros por hora ou 112,65 km/h, o limite de velocidade permitido naquela ocasião.

³⁶ “when the Jaguar had already passed the 70 m.p.h. speed limit, a blowout collapsed the front nearside tyre. The exploding air reflected from the concrete parapet seemed to detonate inside Robert Maitland's skull.”

mais avançado para acomodar máquinas sempre mais *velozes e possantes* e uma ilha de tráfego, chamada pelo personagem principal de “a ilha” onde acontece o desenvolvimento da narrativa. Ballard escreve na introdução do livro que, assim como em *Crash*, ele tentou mostrar que a tecnologia moderna oferece um campo interminável de tendências desviantes das nossas personalidades: “Abandonados...em uma ilha de trânsito, podemos nos tyrannizar, testar nossos pontos fortes e fracos, talvez chegar a um acordo com aspectos de nosso caráter para os quais sempre fechamos os olhos”³⁷. Já nas primeiras páginas do livro percebe-se que Maitland não demonstra pressa de sair daquele lugar, nota-se que ele tende ao autoexílio, uma característica observada em pelo menos outra obra deste autor³⁸ (Ballard, 1974, p. 9):

Como Maitland reconheceu claramente, ele constantemente dirigia bem acima do limite de velocidade. Uma vez dentro de um carro, algum gene desonesto, uma espécie de imprudência, dominava o resto de seu caráter geralmente cauteloso e lúcido. Hoje, acelerando pela rodovia quando já estava cansado depois de uma conferência de três dias, preocupado com a ligeira duplicidade envolvida em ver sua esposa tão pouco depois de uma semana passada com Helen Fairfax, ele quase planejou intencionalmente o acidente, talvez como algum tipo bizarro de racionalização.³⁹

A passagem acima pode nos levantar alguns questionamentos sobre quais motivos podem ter estimulado Maitland ao exílio voluntário. Todas as hipóteses a seguir devem ser apreciadas: a exaustão provocada pelos excessos, o tédio ocasionado pela era do vazio e do hiperconsumo, a tendência ao comportamento irracional, o sentimento de culpa pela vida dupla, o poder de superação que as máquinas e as tecnologias suscitam no hiperindivíduo, e a “expulsão/exclusão” da vida hipermoderna.

Ballard afirma que *Concrete Island* parece ser o mais “humano” da trilogia: os personagens são mais complexos do que os retratados em *Crash*: “O Aparelho Psicológico do Estado – a autoestrada – já não existe para o guiar, e Maitland é confrontado com os melhores e piores aspectos do seu ser interior representados pela mulher e pelo homem simplório que conhece na ilha, e a própria ilha”⁴⁰.

³⁷ “*Marooned...on a traffic island, we can tyrannize ourselves, test our strengths and weaknesses, perhaps come to terms with aspects of our characters to which we have always closed our eyes.*”

³⁸ *The Drowned World* (1962).

³⁹ “*As Maitland frankly recognized, he invariably drove well above the speed limit. Once inside a car some rogue gene, a strain of rashness, overran the rest of his usually cautious and clear-minded character. Today, speeding along the motorway when he was already tired after a three-day conference, preoccupied by the slight duplicity involved in seeing his wife so soon after a week spent with Helen Fairfax, he had almost willfully devised the crash, perhaps as some bizarre kind of rationalization.*”

⁴⁰ “*The Psychological State Apparatus — the motorway — is no longer there to guide him, and Maitland is confronted with the best and worst aspects of his inner being represented by the woman and the simpleton he meets on the island, and the island itself.*”

Maitland cai em um terreno ao lado do cruzamento de três vias, uma ilha de tráfego, que ficava abaixo dessas rodovias. A área era inclinada, cercada por urtigas e grama selvagem que chegam à altura do teto do carro:

Acalmando-se, encostou-se no porta-malas do Jaguar, queria fixar na mente aquele lugar de grama selvagem e carros abandonados onde quase perdera a vida. Protegendo os olhos da luz do sol, Maitland viu que havia colidido com uma pequena ilha de tráfego, com cerca de duzentos metros de comprimento e formato triangular, que ficava no terreno baldio entre três rodovias convergentes. O ápice da ilha apontava para o oeste e para o sol poente, cuja luz quente iluminava os distantes estúdios de televisão de White City. A base era formada pelo viaduto em direção ao sul que passava de vinte metros acima do solo. Apoiadas em enormes pilares de concreto, suas seis faixas de tráfego eram vedadas à vista pelas proteções de metal corrugado instaladas para proteger os veículos abaixo. Atrás de Maitland ficava o muro norte da ilha, o aterro de trinta metros de altura da rodovia no sentido oeste, de onde ele havia caído. De frente para ele, e formando o limite sul, estava o aterro íngreme da estrada secundária de três pistas que fazia uma curva em direção noroeste abaixo do viaduto e se juntava à rodovia no ápice da ilha. Embora a menos de cem metros de distância, esta encosta recém-relvada parecia escondida atrás da luz sobreaquecida da ilha, pela relva selvagem, pelos carros abandonados e pelos equipamentos de construção. O tráfego se movia ao longo das pistas no sentido oeste da estrada secundária, mas as barreiras metálicas protegiam a ilha dos motoristas. Os altos mastros de três indicadores de rota erguiam-se em caixotões de concreto construídos no acostamento da estrada.⁴¹ (Ballard, 1974, 11-12)

A descrição minuciosa do espaço surge concomitante à narrativa. Um mapeamento da ilha é traçado revelando dimensão, nível do solo, elementos espaciais, dificuldades acidentais que o personagem teria em locomover-se, considerando que ele encontrava-se seriamente ferido, localização da ilha em relação aos pontos cardeais e regiões da cidade, altura do chão até a pista mais próxima, padrão da coluna de sustentação das rodovias acima, tipos de terrenos que havia nas direções fronteiriças da ilha, vegetação, carros abandonados e equipamentos de construção são informações que compõem o cenário e oferecem condição satisfatória para a construção do espaço no imaginário do leitor, viabilizando, por meio da narração, a visualização do espaço físico da trama, acompanhando o deslocamento de

⁴¹ “*Calming himself, he leaned against the Jaguar's trunk, he wanted to fix in his mind this place of wild grass and abandoned cars where he had very nearly lost his life. Shielding his eyes from the sunlight, Maitland saw that he had crashed into a small traffic island, some two hundred yards long and triangular in shape, that lay in the waste ground between three converging motorway routes. The apex of the island pointed toward the west and the declining sun, whose warm light lay over the distant television studios at White City. The base was formed by the southbound overpass that swept past seventy feet above the ground. Supported on massive concrete pillars, its six lanes of traffic were sealed from view by the corrugated metal splash-guards installed to protect the vehicles below. Behind Maitland was the northern wall of the island, the thirty-high embankment of the westbound motorway from which he had crashed. Facing him, and forming the southern boundary, was the steep embankment of the three-lane feeder road which looped in a north-westerly circuit below the overpass and joined the motorway at the apex of the island. Although no more than a hundred yards away, this freshly grassed slope seemed hidden behind the over-heated light of the island, by the wild grass, abandoned cars and builder's equipment. Traffic moved along the westbound lanes of the feeder road, but the metal crash barriers screened the island from the drivers. The high masts of three route indicators rose from concrete caissons built into the shoulder of the road*”.

Maitland, vendo pela perspectiva dele, pelo seu campo de visão. Ballard oferece um volume de detalhes do espaço e dos elementos constituintes, além dos nomes das estruturas, conceitos técnicos utilizados pela engenharia, noções sobre tráfego, referências sobre localização, que são importantes para a representação do espaço da narrativa, pois essas informações articuladas às ações do personagem integram-se em uma realidade física unificada.

A descrição das condições pós-acidente do carro suscita a impressão de que a avaliação dos estragos ou o funcionamento das peças e acessórios do carro estão em equivalência com o exame físico que Maitland faz no próprio corpo (Ballard, 1974, p. 8):

Suas mãos ainda repousavam sobre os raios rachados do volante, os dedos espalmados, inertes, como se tivessem sido dissecados. Ele pressionou as palmas das mãos contra o aro do volante e se endireitou.[...] O vapor sibilava e jorrava do radiador esmagado do carro, cuspidando gotas ou água enferrujada. Um rugido sonoro soou do motor, um estertor mecânico de morte. Maitland olhou para o volante bem abaixo do painel de instrumentos, ciente da postura estranha de suas pernas. Seus pés repousavam entre os pedais, como se tivessem sido apoiados às pressas pelo misterioso esquadrão de demolição que havia planejado o acidente. Ele moveu as pernas, tranquilizado quando elas assumiram a posição habitual em cada lado da coluna de direção. A pressão do pedal respondeu às pontas dos pés.⁴²

Maitland inspensionava a ilha, o carro e o próprio corpo, verificando as condições de ambos, pois esses três elementos estão interligados à permanência dele naquele lugar, analisa também o terreno percebendo que do ponto que o Jaguar está as pessoas nos veículos que descem da rodovia não conseguem visualizá-lo, tampouco das outras duas, uma por estar a vinte metros acima do carro e a outra por ter uma pilastra de concreto posicionada no campo de visão da autoestrada e do aterro. Dessa forma, ele constata a dificuldade de ser percebido da estrada e a impossibilidade de seu socorro chegar por ali. Outra verificação é de que o carro não tem condições mecânicas de removê-lo daquela situação. Por último, devido aos ferimentos graves que impossibilitam-no de sair dali.

Após várias tentativas frustradas de voltar para casa, Maitland começa a ver a ilha como um local de permanência (Ballard, 1974, p. 32-33):

⁴² *“His hands still rested on the cracked spokes of the steering wheel, fingers splayed out nervelessly as if they had been dissected. He pressed his palms against the rim of the wheel, and pushed himself upright. [...] Steam hissed and sputtered from the crushed radiator of the car, spitting out drops of rusty water. A rollow roaring sounded from the engine, a mechanical death-rattle. Maitland stared into the steering well below the instrument panel, aware of the awkward posture of his legs. His feet lay among the pedals as if they had been hurriedly propped there by the mysterious demolition squad which had arranged the accident. He moved his legs, reassured as they took up their usual position on either side of the steering column. The pedal pressure responded to the balls of his feet”.*

Deliberadamente, deu as costas à estrada e pela primeira vez começou a inspecionar a ilha. "Maitland, pobre homem, você está abandonado aqui como Crusoé – se não tomar cuidado, ficará encalhado aqui para sempre..." Ele não falou mais do que a verdade. Este pedaço de terreno abandonado que sobrou no cruzamento de três autoestradas era literalmente uma ilha deserta. Zangado consigo mesmo, Maitland levantou a muleta para atingir esse solo sem sentido. Ele mancou de volta para seu carro. Vinte metros a oeste do pátio do disjuntor, ele subiu uma ligeira subida. Aqui ele fez uma pausa para examinar o perímetro da ilha, procurando uma escada de serviço ou um túnel de acesso.⁴³

No íntimo, Maitland entende que precisa dominar aquele espaço. Ele torna-se uma espécie de Robinson Crusoé da cidade, não está cercado por água, mas por concreto, túneis, fios de comunicação e energia, malha asfáltica, placas de sinalização, *outdoors*. Este espaço considerado subproduto esquecido do desenvolvimento urbano é um lugar negativo que resiste à integração ao ambiente urbano massificado. Maitland não consegue orientar-se devido à vegetação e ele próprio entra em um estado de desorientação psicológica, que parece ser influenciada pela ilha (Ballard, 1974, p. 59-60):

Trezentos metros a oeste do vértice da ilha, para além do cruzamento da autoestrada com a estrada secundária, apareceu uma única figura. Um idoso se aproximou da ilha, empurrando uma motocicleta leve pela estrada no sentido leste. Ele estava parcialmente escondido pela reserva central, mas sob a forte luz do sol Maitland podia ver claramente seus longos cabelos brancos penteados para trás da testa até os ombros. Enquanto observava aquele velho homem empurrando sua máquina silenciosa, Maitland foi dominado por uma súbita sensação de medo que afastou qualquer consciência de sua fome e exaustão. Por alguma lógica de pesadelo, ele estava convencido de que o idoso estava vindo atrás dele, talvez não agora, mas por algum caminho tortuoso através do labirinto de rodovias, e que eventualmente chegaria para chamar Maitland ao ponto onde havia caído. Além disso, Maitland tinha certeza de que a máquina que ele conduzia não era na verdade o uma motocicleta leve, mas um horrível dispositivo de tortura que ele trouxe consigo em sua interminável jornada ao redor do mundo, e cujas rodas acionadas por correntes contra o corpo já quebrado de Maitland seria aplicado um castigo em um julgamento sombrio.⁴⁴

⁴³ "Deliberately, he turned his back to the motorway and for the first time began to inspect the island. "Maitland, poor man, you're marooned here like Crusoe - If you don't look out you'll be beached here for ever..." He had spoken no more than the truth. This patch of abandoned ground left over at the junction of three motorway routes was literally a deserted island. Angry with himself, Maitland lifted the crutch to strike this meaningless soil. He hobbled back towards his car. Twenty yards to the west of the breaker's yard he mounted a slight rise. Here he paused to examine the perimeter of the island, searching for a service staircase or access tunnel".

⁴⁴ "Three hundred yards to the west of the island's apex, beyond the junction of the motorway and the feeder road, a single figure appeared. An elderly man approached the island, pushing a light motorcycle long the eastbound carriageway. He was partly hidden by the central reservation, but in the bright sunlight Maitland could clearly see his long white hair swept back off his forehead on to his shoulders. As he watched this old man pushing along his silent machine, Maitland was overcome by a sudden sense of fear that drove away all awareness of his hunger and exhaustion. By some nightmare logic he was convinced that the old man was coming for him, perhaps not now but by some circuitous route through the labyrinth of motorways, and that he would eventually arrive to summon Maitland to the point where he had crashed. Moreover, Maitland was certain that this machine he was wheeling was not in fact a light motorcycle, but an horrific device of torture that the old man brought with him on his endless journey around the world, and against whose chain-driven wheels Maitland's already broken body would be applied in a grim judgement by ordeal".

O protagonista exposto a uma situação de abandono, esquecimento e fora das estruturas sociais foi perdendo a conexão psicológica com o mundo real e uma nova realidade e transformação interna floresceram dos interstícios do espaço.

Maitland é um típico cidadão urbano, morador das grandes cidades, que carrega características próprias do comportamento, mundo e condições psicológicas resultantes deste meio, como a alienação que é uma dedução natural desta nova organização espacial de ritmo intenso e acelerado, a multiplicidade de espaços cada vez maiores e mais amplos, que promovem o distanciamento entre as pessoas, a indiferença a estímulos de afetos, incentiva um comportamento fomentado pelas facilidades sutilmente repressivas asseguradas pelas tecnologias e pelo planeamento urbano executados pelos projetos inventivos da Hipermodernidade. Esse distanciamento pode ser entendido como um mecanismo de defesa contra os ataques aos sentidos, que Ballard ilustra com a vida de Maitland, que conseguiu afastar-se do trabalho, do casamento, dos amigos e da amante, em outras palavras, de todo o seu ambiente social (Ballard, 1974, p. 38):

Enquanto avançava, Maitland lembrou-se de que Catherine estava indo buscar seu carro novo naquela manhã nos distribuidores japoneses. Helen Fairfax estaria ocupada na clínica pediátrica do Guy's – ironicamente, nenhuma das duas tentariam telefonar para ele, cada uma presumindo que Maitland havia passado a noite com a outra. Aliás, ninguém no seu escritório ficaria particularmente alarmado com a sua ausência, partindo do princípio de que estava doente ou ausente para tratar de algum assunto urgente. Maitland treinou sua equipe para aceitar suas idas e vindas sem questionar. Várias vezes ele voou para os Estados Unidos, deliberadamente não notificando o escritório até seu retorno. Mesmo que estivesse ausente durante uma semana, a sua secretária não se sentiria suficientemente preocupada para telefonar a Catherine ou a Helen⁴⁵

Esse distanciamento possivelmente planejado assemelha-se a um tipo de isolacionismo emocional, um afastamento do convívio social, dedicando-se à introspecção, busca pelo autoconhecimento e afastamento das influências externas, fazendo o indivíduo dedicar-se ao desapego e se libertar da alienação habitual do cenário urbano capitalista.

O instinto de sobrevivência domina a consciência de Maitland, tornando-se mais forte que a própria vontade de escapar dali, prevalecendo a sua vontade de dominar a ilhar e apropriar-se de seus limitados recursos. Nesse momento, ele lembra-se de um local chamado

⁴⁵ “As he swung himself along, Maitland remembered that Catherine was collecting her new car that morning from the Japanese distributors. Helen Fairfax would be busy in the paediatric clinic at Guy's - ironically, neither would try to telephone him, each assuming that Maitland had spent the night with the other. For that matter, no one at his office would be particularly alarmed by his absence, taking for granted that he was ill or away on some urgent business. Maitland had trained his staff to accept his comings and goings without question. Several times he had flown to the United States, deliberately not notifying the office until his return. Even if he were away for a week his secretary would not feel concerned enough to call Catherine or Helen”.

Camargue onde passou férias na infância na companhia de seus pais e recorda-se, também, das suas férias com Helen, em um lugar próximo desse, reconhecendo que Catherine teria gostado dali:

Maitland ouviu a chuva batendo no ferro galvanizado. Ele se lembrou da casa que seus pais tinham alugado em Camargue para seu último verão juntos. A chuva intensa do delta caía no telhado da garagem abaixo das janelas do quarto onde ele tinha passado alegremente a maior parte das férias. Não foi por acaso que quando ele levou Helen Fairfax pela primeira vez para o sul da França, eles foram direto para La Grande Motte, o complexo de resort futurista na costa a alguns quilômetros de distância. Helen odiava, em silêncio a arquitetura dura e sem afeto com suas superfícies de concreto estilizadas, nervosa com o humor alegre de Maitland. Na época, ele se pegou desejando que Catherine estivesse com ele – ela teria gostado dos hotéis e prédios de apartamentos em zigurate, e dos estacionamentos vastos e vazios estabelecidos pelos planejadores anos antes que qualquer turista chegasse para estacionar seus carros, como uma cidade abandonada antes de si mesma.⁴⁶ (Ballard, 1974, p. 65)

Na ficção de Ballard, a arquitetura modernista é apresentada em contexto crítico. “Estacionamentos vastos e vazios” e “uma cidade abandonada antes de si mesma” são demonstrações disso quanto à pressão do ambiente. Ballard prepara o leitor para seu próximo livro, *Arranha-céus*, adiantando elementos temáticos da obra como a arquitetura predial do concreto e dos amplos estacionamentos. Ele destaca a arquitetura modernista do complexo de lazer que o personagem Maitland visitou com sua amante, apresentando distinções de gostos pelos estilos arquitetônicos que ela e sua esposa possuem, designando Helen como a mais romântica e ressaltando a preferência de Catharine pelo estilo modernista e sua predominância do concreto. O tema recorrente do concreto parece-nos uma crítica de Ballard ao Novo Brutalismo, pois sua obra dialoga com perspectivas da arquitetura do século XX, conforme o conteúdo temático de seus livros.

Richard Brown (2016, p. 69) em *Ballard and Ballardur: Reading the Intertextual and the Architectural in Concrete Island* destaca a relevância do encontro da arquitetura de *Concrete Island* e *Arranha-céus* com a arquitetura extratextual e mesmo com a figura do arquiteto nesses dois livros, Robert Maitland e Anthony Royal, remetendo-nos a uma personagem de mesmo nome, com trinta e cinco anos, de um livro anterior, *The Wind from*

⁴⁶ “Maitland listened to the rain striking the galvanized iron. He remembered the house his parents had taken in the Camargue for their last summer together. The intense delta rain had fallen on the garage roof below the windows of the bedroom where he had happily spent most of the holiday. It was no coincidence that when he had first taken Helen Fairfax to the south of France they had gone straight to La Grande Motte, the futuristic resort complex on the coast a few miles away. Helen had quietly hated the hard, affectless architecture with its stylized concrete surfaces, nervous of Maitland's buoyant humour. At the time he had found himself wishing that Catherine were with him - she would have liked the ziggurat hotels and apartment houses, and the vast, empty parking lots laid down by the planners years before any tourist would arrive to park their cars, like a city abandoned in advance of itself”.

Nowhere (1967), embora com outra profissão, um médico pesquisador do Middlesex Hospital. Segundo Brown, essa mudança de profissão é intencional, no sentido de focar no projeto arquitetônico ilustrado no próximo livro: “Como Murray mostra, esse foco inclui uma discussão sobre o Novo Brutalismo que parece diretamente relevante para a rápida expansão dos sistemas de rodovias na Inglaterra na época” (Brown, 2016, p. 69)⁴⁷.

Retomando a análise do romance, na tentativa de mapear a ilha, o protagonista encontra dois habitantes excluídos da sociedade, Jane Sheppard, uma profissional do sexo e Proctor, um ex-artista de circo com deficiência mental. Maitland fica muito debilitado devido aos ferimentos, à falta de comida, de abrigo e, conseqüentemente, com o passar do tempo, ele perde o seu comportamento burguês e decide dominar aquele espaço, que acaba exercendo um efeito espantoso ou mesmo estranho sobre o protagonista. Durante a exploração da ilha, Maitland entrou no abrigo antiaéreo e percebeu que era o quarto de alguém (Ballard, 1974, p. 76):

Um cheiro doce, mas não desagradável, o saudou, como se estivesse entrando no covil de uma criatura grande e dócil. Na luz fraca, ele podia ver que o abrigo era um casebre abandonado de mendigo. Uma fileira de colchas desbotadas pendia do teto e cobria as paredes e o chão. Uma pilha de cobertores formava uma pequena cama, e as únicas peças de mobília eram uma cadeira e uma mesa de madeira. Nas costas da cadeira pendia um collant esfarrapado, o traje desbotado de algum acrobata de circo pré-guerra. Maitland se encostou na parede curva, decidindo que passaria a noite naquele covil deserto. Na mesa de madeira, vários objetos de metal estavam dispostos em um círculo como ornamentos em um altar. Todos tinham sido retirados de carrocerias de automóveis - um espelho retrovisor, tiras de guarnição de janela cromada, pedaços de farol quebrado. 'Jaguar...?' Maitland reconheceu o medalhão do fabricante, do mesmo tipo daquele em seu próprio carro. Ao pegar o medalhão para examiná-lo, ele não percebeu a figura de peito largo e grosso que o observava da porta, a cabeça abaixada como a de um touro entre os ombros balançando. Antes que Maitland pudesse levantar o medalhão para a luz, uma forte pancada o derrubou de suas mãos. A muleta foi arrancada e jogada ao ar livre. Mãos poderosas o agarraram pelos braços e o jogaram para trás através da porta. Durante os segundos seguintes, enquanto ele era jogado no chão, Maitland só percebeu a figura ofegante, parecida com um touro, arrastando-o pela encosta até a última luz do dia.⁴⁸

⁴⁷ “As Murray shows, this focus includes a discussion of the New Brutalism which seems directly relevant to the rapid expansion of the motorway systems in England at the time”.

⁴⁸ “A sweet but not unpleasant smell greeted him, as if he were stepping into the lair of some large and docile creature. In the fading light he could see that the shelter was an abandoned beggar's hovel. A line of faded quilts hung from the ceiling and covered the walls and floor. A pile of blankets formed a small bed, and the sole pieces of furniture were a wooden chair and table. From the back of the chair hung a ragged leotard, the faded costume of some pre-war circus acrobat. Maitland leaned against the curving wall, deciding that he would pass the night in this deserted lair. On the wooden table a number of metal objects were arranged in a circle like ornaments on an altar. All had been taken from motor-car bodies - a wing mirror, strips of chromium window trim, pieces of broken headlamp. 'Jaguar...?' Maitland recognized the manufacturer's medallion, of the same type as that on his own car. As he picked up the medallion to examine it he was unaware of the broad, thick chested figure who was watching him from the doorway, head lowered like a bull's between swaying shoulders. Before Maitland could raise the medallion to the light a heavy fist knocked it from his hands. The crutch was snatched away and flung into the open air. Powerful hands seized him by the arms and hurled him backwards through the door. During the next seconds, as he was flung the ground, Maitland was only aware of the panting, bull-like figure dragging him up the slope into the last light of the day”.

O homem que lançou Maitland fora do abrigo era Proctor, um ex-acrobata, que vivia naquele lugar na companhia de uma jovem que passava uma parte do dia ali. Jane Sheppard chega a tempo de parar a agressão que Maitland estava recebendo. Ela o levou para o seu quarto, cuidou dele e de seus ferimentos avisando-o que havia pedido por ajuda, enquanto tentava limpar a ferida do seu quadril. Maitland contou a Jane como foi o acidente e expressou sua surpresa por ninguém parar para ajudá-lo quando ele pediu por ajuda na estrada. Ela comentou o egoísmo das pessoas só ser percebido quando se é a parte necessitada: "Então ninguém parou? Suponho que você tenha ficado surpreso. Hoje em dia, não notamos o egoísmo dos outros até que estejamos no lado receptor." (Ballard, 1974, p. 83).⁴⁹ Após uma leve confusão mental por estar debilitado, Maitland percebe que no quarto havia cartazes de filmes, o que o fez entender que ainda estava na ilha. Ele diz a Jane que é um homem de posses, que tem um escritório de arquitetos e que pagaria o que ela pedisse para tirá-lo daquele lugar. Entre as idas e vindas da jovem, que trabalhava à noite como profissional do sexo, Maitland percebe que ela não chamou por ajuda e nem Proctor o faria, uma vez que este apagou todos os pedidos de ajuda escritos por ele, primeiro com a borracha do motor de seu carro e por último com um giz de maquiagem encontrado no quarto de Jane. Com o passar do tempo, ele percebe que família, amante, amigos estavam instalados na parte mais profunda de sua mente, na superfície estavam as suas necessidades físicas imediatas e a premência de dominar o lugar (Ballard, 1974, p. 92):

Ele agora estava abandonado naquele triângulo de terreno baldio por quase quatro dias. Ele sabia que tinha começado a esquecer sua esposa e filho, Helen Fairfax e seus parceiros – juntos eles tinham voltado para a luz mais fraca no fundo de sua mente, seus lugares tomados pelas urgências de comida, abrigo, sua perna machucada e, acima de tudo, a necessidade de dominar imediatamente o pedaço de terra ao seu redor. Seu horizonte efetivo tinha encolhido para pouco mais de três metros de distância.⁵⁰

Ballard desenvolve a ideia de afastamento da alienação urbana hipermoderna, no romance, por meio da necessidade de Maitland de manter-se na ilha, embora o protagonista busque, sem sucesso, formas de ser resgatado. Jane revela-lhe que ele deseja permanecer na ilha: “Você é o tipo de homem que tem que se testar o tempo todo. Você acha que caiu nesta

⁴⁹ “So no one stopped? I suppose you were surprised. These days we don't notice other people's selfishness until we're on the receiving end ourselves.”

⁵⁰ “He had now been marooned on this triangle of waste ground for almost four days. He knew that he had begun to forget his wife and son, Helen Fairfax and his partners – together they had moved back into the dimmer light at the rear of his mind, their places taken by the urgencies of food, shelter, his injured leg and, above all, the need to dominate the patch of ground immediately around him.”

ilha de trânsito deliberadamente?” Quando Maitland a olhou pacientemente, ela continuou: “Não estou brincando – acredite em mim, autodestruição é algo que eu entendo muito bem” (Ballard, 1974, p. 96).⁵¹ Jane parece saber que por um motivo ou outro Maitland está tentando manter-se distante da sua vida lá fora e ela o faz defrontar-se consigo mesmo, alegando-lhe que ele não deseja ir embora:

Tentando se manter alerta e com medo de dormir, Maitland fixou os olhos na luz fraca que descia a escada. Sua febre estava retornando com o ar frio da noite. A jovem sorriu para ele, pegando sua mão levemente. Seu rosto de mandíbula forte jazia como o de uma criança em seu caramanchão de cabelo vermelho. Ela soltou a fumaça da boca e a direcionou para ele com a mão. "Legal...? Sabe, você poderia ter saído daqui, se quisesse." "Como?" "Logo no começo..." Ela tragou o cigarro. "Se você realmente tivesse tentado, você poderia ter conseguido." "Tentado?" Com uma careta, Maitland se lembrou de sua provação na chuva. Ele esfregou o peito, coberto apenas pela camisa suja. "Está frio aqui." A jovem esticou o braço sobre ele. "Você poderia ter saído", ela repetiu, [...] Com um olho infalível para os defeitos dos outros, ela viu que ele aceitaria esse papel. Ele tinha, de fato, abandonado-se deliberadamente na ilha? Ele se lembrou de sua recusa em andar pelo túnel do viaduto até o telefone de emergência, sua insistência infantil para que um motorista na hora do rush parasse para ele, a raiva que havia derramado... ele tinha se sentado sob aquela banheira vazia quando criança, gritando com o mesmo ressentimento. Decidindo jogar o jogo da garota, ele disse: "Jane, você deve a si mesma sair daqui – ao ficar na ilha, você está apenas se punindo." "Grande coisa – eu não entendo isso." Seus olhos brilharam em seu rosto frio e eufórico.⁵²

Percebe-se que não apenas Maitland, mas também os outros dois moradores da ilha precisam estar nela, distante da alienação urbana, a fim de resolverem questões consigo mesmos e talvez nem tenham consciência deste fato. Maitland realiza o desejo de isolamento e solidão, entretanto, isso custa-lhe o enfraquecimento ou apagamento da sua identidade anterior, de um arquiteto sofisticado e de bom gosto, com acesso a lugares e luxos que o dinheiro pode proporcionar, que agora tem como objetivo único dominar aquele território com o qual comparou a si mesmo, o que parece uma referência direta ao personagem náufrago de

⁵¹ “*Your're the sort of man who has to test himself all the time. Do you think you crashed on to this traffic island deliberately?*” When Maitland regarded her patiently she went on, “*Im not joking - believe me, selfdestruction is something I know all about.*”

⁵² “*Trying to keep himself alert, and frightened of falling asleep, Maitland fixed his eyes on the fading light coming down the stair well. His fever was returning with the cold evening air. The young woman smiled at him, taking his hand lightly. Her strong-jawed face lay like a child's in its bower of red hair. She released the smoke from her mouth and steered it towards him with her hand. "Nice...? You know, you could have got away from here, If you'd wanted to." "How?" "Right at the beginning..." She inhaled on the cigarette. "If you'd really tried, you could have done." "Tried?" With a grimace Maitland recalled his ordeal in the rain. He rubbed his chest, covered by no more than the grimy dress-shirt. "It's cold in here." The young woman stretched her arm across him. "You could have got away, "she repeated, [...] With an unerring eye for the defects of others, she had seen that he would accept this role. Had he, in fact, deliberately marooned himself on the island? He remembered his refusal to walk through the overpass tunnel to the emergency telephone, his childish insistence that a rush-hour driver stop for him, the anger that had poured out... he had sat ub that empty bath as a child, screaming withthe same resentment. Deciding to play the girl's game, he said, "Jane, you owe it to yourself to leave here - by staying on the island you're just punishing yourself." "Big deal - I don't get that." Her eyes glinted in her cold, euphoric face".*

Daniel Defoe. Aos poucos, o protagonista muda sua maneira de observar o mundo e a própria ilha, não dedicando os seus pensamentos à alienação da vida lá fora e entregando-se à nova situação e àquele espaço, aceitando-o como um possível lugar de relações. A descrição espacial é abundante e provocativa, pois entrega uma história escondida por escombros e restos de construção das novas engenharias da arquitetura moderna (Ballard, 1974, p. 69):

Partes da ilha datavam de muito antes da Segunda Guerra Mundial. O extremo nascente, abaixo do viaduto, era a sua parte mais antiga, com o adro da igreja e os rés-do-chão das casas geminadas eduardianas. O pátio do disjuntor e seus carros destruídos estavam sobrepostos às ruas e vielas ainda identificáveis. No centro da ilha ficavam os abrigos antiaéreos entre os quais ele estava sentado. Anexado a estes estava um acréscimo posterior, os restos de um posto da Defesa Civil com pouco mais de quinze anos. Maitland desceu do abrigo. Apoiado pelas folhas de grama que giravam ao seu redor como um bando de atendentes ansiosos, ele mancou em direção ao oeste, descendo pelo centro da ilha. Ele atravessou uma sucessão de muros baixos, parcialmente enterrados sob pilhas de pneus descartados e cabos de aço desgastados. Em torno das ruínas de um antigo caixa, Maitland identificou a planta baixa de um cinema do pós-guerra, um estreito teatro deteriorado de um andar construído com blocos de cimento e ferro galvanizado. A três metros de distância, parcialmente protegidos por um banco de urtigas, havia degraus que levavam a um porão. Olhando para o caixa fechado, Maitland pensou com incerteza em suas próprias visitas de infância ao cinema local, com seus intermináveis programas de filmes de vampiros e terror. Cada vez mais, a ilha se tornava um modelo exato de sua cabeça.⁵³

Maitland empreende uma viagem por aquele pequeno espaço que é feita através de si mesmo. Ele atravessa a ilha e é atravessado por ela: “O seu movimento através deste terreno esquecido foi uma viagem não apenas através do passado da ilha, mas também do seu próprio” (Ballard, 1974, p. 69-70)⁵⁴. A mente do personagem e o espaço geográfico fundem-se, mas este figurando como uma extensão da própria psique de Maitland, seus problemas internos estão expostos nela e “vencer a ilha” é resolver, por exemplo, ressentimentos com a mãe na infância, que o deixava descer sozinho da banheira, mesmo após seus apelos chorosos por ajuda nunca atendidos (Ballard, 1974, p. 69-70):

Olhando para o caixa fechado, Maitland pensou vagamente em suas próprias visitas de infância ao cinema local com seus programas intermináveis de filmes de

⁵³ “Parts of the island dated from well before World War II. The eastern end, below the overpass, was its oldest section, with the churchyard and the ground-courses of Edwardian terraced houses. The breaker's yard and its wrecked cars had been superimposed on the still identifiable streets and alleyways. In the centre of the island were the air-raid shelters among which he was sitting. Attached to these was a later addition, the remains of a Civil Defence post little more than fifteen years old. Maitland climbed down from the shelter. Supported by grass blades swirling around him like a flock of eager attendants, he hobbled westwards down the centre of the island. He crossed a succession of low walls, partly buried under piles of discarded tyres and worn steel cable. Around the ruin of a former pay-box, Maitland identified the ground-plan of a post-war cinema, a narrow single-store flea-pit built from cement blocks and galvanized iron. Ten feet away, partly screened by a bank of nettles, steps ran down to a basement. Looking at the shuttered pay-box, Maitland thought unclearly of his own childhood visits to the local cinema, with its endless programmes of vampire and horror movies. More and more, the island was becoming an exact model of his head”.

⁵⁴ “His movement across this forgotten terrain was a journey not merely through the island's past but through his own”.

vampiros e terror. Mais e mais, a ilha estava se tornando esse terreno esquecido⁵⁵, era uma jornada não apenas pelo passado da ilha, mas pelo seu próprio. Sua raiva infantil enquanto gritava alto por Catherine o lembrou de como, quando criança, ele uma vez berrou incansavelmente por sua mãe enquanto ela amamentava sua irmã mais nova no quarto ao lado. Por alguma razão, da qual ele sempre se ressentiu, ela não veio para acalmá-lo, mas o deixou descer sozinho da banheira vazia, rouco de raiva e surpresa.⁵⁶

Em outro momento da travessia⁵⁷ por aquele terreno esquecido, o personagem é acometido por mal-estar, espasmo, vômito e perde, momentaneamente, a conexão com partes do corpo e as compara com partes da ilha (Ballard, 1974, p. 70-71):

Identificando a ilha consigo mesmo, ele olhou para os carros no pátio do disjuntor, para o arame, a cerca de malha e o caixotão de concreto atrás dele. Esses lugares de dor e provação foram agora confundidos com pedaços de seu corpo. Ele gesticulou na direção deles, tentando fazer um circuito pela ilha para poder deixar essas partes de si onde elas pertenciam. Ele deixaria a perna direita no local da queda, as mãos machucadas empaladas na cerca de aço. Ele colocaria o peito onde estava sentado, contra a parede de concreto. Em cada ponto, um pequeno ritual significaria a transferência da obrigação dele para a ilha. Ele falou em voz alta, como um sacerdote oficiando a eucaristia de seu próprio corpo. "Eu sou a ilha." O ar lançou sua luz.⁵⁸

A identificação de si mesmo com a ilha e a confusão mental e a frágil condição física dificultam ou diminuem a intenção e tentativas de fuga de Maitland. A descoberta histórica feita por ele sobre a casa eduardiana, o abrigo antiaéreo, entre outros, e a sua viagem rumo a si mesmo, estimulam-no a continuar a investigar a ilha de tráfego. Esse espaço, segundo Augé caracteriza-se como um não lugar, um deserto produzido pela Hipermodernidade, mas que no passado fora um lugar carregado de história própria, com sua topografia e delineados cravados na história e continuarão lá, mesmo depois que aquelas rodovias e viadutos que o cobrem estiverem destruídos ou apagados por uma outra "modernidade". Ainda que a ilha

⁵⁵ A mente de Maitland e seu passado.

⁵⁶ "Looking at the shuttered pay-box, Maitland thought unclearly of his own childhood visits to the local cinema with its endless programmes of vampire and horror movies. More and more, the island was becoming this forgotten terrain was a journey not merely through the island's past but through his own. His infantile anger as he shouted aloud for Catherine reminded him of how, as a child, he had once bellowed unwearyingly for his mother while she nursed his younger sister in the next room. For some reason, which he had always resented, she had never come to pacify him, but had let him climb from the empty bath himself, hoarse with anger and surprise."

⁵⁷ O termo *travessia* aqui pode ser entendido com o significado de *atravessar geograficamente o terreno* da ilha e também um *processo de mudança de um estado a outro* ou um *movimento de desprendimento do que foi para a construção de um novo*, no que se refere ao ser humano, a travessia coloca-o diante de novas verdades sobre si mesmo.

⁵⁸ "Identifying the island with himself, he gazed at the cars in the breaker's yard, at the wire, mesh fence, and the concrete caisson behind him. These places of pain and ordeal were now confused with pieces of his body. He gestured towards them, trying to make a circuit of the island so that he could leave these sections of himself where they belonged. He would leave his right leg at the point of his crash, his bruised hands impaled upon the steel fence. He would place his chest where he had sat against the concrete wall. At each point a small ritual would signify the transfer of obligation from himself to the island. He spoke aloud, a priest officiating at the eucharistic of his own body. "I am the island." The air shed its light".

seja um subproduto hipermoderno, aquele local não só influencia a identidade do protagonista, mas também as marcas da cidade que existiu ali funcionam como um processo de resgate do seu passado. A partir do momento que o espaço passa a ter um significado para o indivíduo, ou mesmo que tenha um caráter vinculado à memória ou afeto, mantendo entre ele e o sujeito uma relação de sentido, esse espaço passa a ter um significado, uma vez que o indivíduo vivencia experiências e se apropria dele e esse sujeito percebe esse local como expressão de suas memórias, pode-se dizer que o espaço recebe o *status* de lugar: “o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima” (Augé, 1994a, p. 53).

Para Marc Augé, o *lugar antropológico* é aquele espaço no qual o indivíduo cria a sua identidade, por ele ser um lugar de origem, concreto ou simbólico. Ele pode ser caracterizado, também, como um lugar histórico, por referir-se à história dos nativos daquele espaço. Portanto, o lugar é um espaço que confere a identidade, a história e o sentido para indivíduo. Maitland descobre construções na ilha, resquício de cidade anterior àquela construção hipermoderna, carregada de histórias que despertaram nele lembranças de momentos principalmente da infância (Ballard, 1974, p. 65):

Pela porta aberta, Maitland observou as poças de água cobrindo o porão forrado por ervas daninhas no qual o primeiro andar havia desabado. Uma pequena gráfica já havia estado ali, e alguns blocos de impressão tipográfica com fundo de cobre estavam ao redor de seus pés. Maitland pegou um e examinou as figuras nubladas de um homem de terno escuro e uma mulher de cabelos brancos. Enquanto ouvia a chuva, pensou no divórcio de seus pais; as incertezas desse período, quando ele tinha oito anos, pareciam ser replicadas na imagem negativa na chapa de impressão tipográfica, nos tons invertidos desse homem e dessa mulher desconhecidos.⁵⁹

A partir da imagem percebida na impressão do homem e da mulher, Maitland resgata momentos de dor e incerteza na infância que ainda o acompanham, pois a impressão do casal resgatou em sua memória um período que marcou a infância do protagonista.

Cabe enfatizar que não lugares não são lugares antropológicos, nem lugares de memórias, e o que pudemos constatar que a ilha é um espaço que carrega histórias com as quais Maitland conseguiu identificar-se, como as lembranças dos filmes divulgados nos posters do antigo cinema e o fato do personagem conseguir identificar-se com o lugar e sentir-se em casa, dominando o espaço e demonstrando não mais ter pressa de voltar para o mundo

⁵⁹ “Through the open doorway Maitland watched the pools of water covering the weed-grown basement into which the first floor had collapsed. A small printing shop had once been here, and a few copper-backed letterspress blocks lay around his feet. Maitland picked one up and examined the cloudy figures of a dark-suited man and a white-haired woman. As he listened the rain he thought of his parents' divorce; the uncertainties of this period, when he was eight years old, seemed to be replicated in the negative image on the letterpress plate, in the reversed tones of this unknown man and woman”.

alienante e para casa, dispensando a ajuda de Jane que oferece o pedido de resgate antes de deixar a ilha para sempre. Ballard sugere uma reapropriação do espaço por meio de uma experiência extremada (Ballard, 175-176):

Além dessa confiança física recém-adquirida, Maitland percebeu que um clima de silenciosa exultação tomava conta dele. Ele ficou deitado calmamente na porta de seu pavilhão, percebendo que estava realmente sozinho na ilha. Ele ficaria lá até que pudesse escapar por seus próprios esforços. Maitland arrancou os restos de sua camisa esfarrapada e ficou deitado com o peito nu no ar quente, a forte luz do sol destacando as costelas. De certa forma, a tarefa que ele se propôs não tinha sentido. Ele já não sentia necessidade real de deixar a ilha, e isso por si só confirmava que havia estabelecido o seu domínio sobre ela. Um carro da polícia avançava pela rodovia, o navegador observando a grama alta. Seguro em seu pavilhão, Maitland esperou que tudo passasse. Quando acabou, ele se levantou e olhou confiantemente para a ilha. Ele se sentiu tonto de fome, mas calmo e controlado. Ele coletaria comida na cerca do perímetro – e, talvez, como um gesto na direção do velho mandrião, deixaria uma porção simbólica ao lado de seu túmulo. Dentro de algumas horas estaria anoitecendo, Maitland pensou em Catherine e no filho. Ele os veria em breve. Depois de comer, seria hora de descansar e planejar sua fuga da ilha.⁶⁰

A ilha apresenta um espaço da cidade esquecido que explica como o impacto espacial das mudanças sociais e econômicas modificaram a vida e a mente das pessoas em função do capitalismo tardio. Maitland conheceu aspectos sobre si mesmo revelados pelas dificuldades extremas enfrentadas na ilha, pontos fortes e fracos e um encontro consigo mesmo.

Opondo-se ao pensamento de que a ilha de tráfego um não lugar que progrediu a espaço de lugar para o protagonista, conforme as noções de Marc Augé, Marcin Tereszewski, em *Liminal Space in J. B. Ballard's Concrete Island*, explora a forma pela qual as técnicas surrealistas fundamentam a representação espacial em *Concrete Island*. Ele analisa como a espacialidade desse livro é conceituada com ênfase no lugar situado nas fronteiras entre o realismo e a fantasia, alinhando os espaços descritos nas obras de Ballard com o projeto surrealista proposto pela Internacional Situacionista e pelo discurso psicogeográfico. Conforme Tereszewski, os espaços ballardianos, como rodovias, aeroportos, arranha-céus, possuem em comum uma sensação de existir fora de definições estáveis, ou “não lugares”

⁶⁰ “As well as this new-found physical confidence, Maitland noticed a mood of quiet exultation coming over him. He lay calmly in the doorway of his pavilion, realizing that he was truly alone on the island. He would stay there until he could escape by his own efforts. Maitland tore away the remains of his ragged shirt, and lay barechested in the warm air, the bright sunlight picking out the sticks of his ribs. In some ways the task he had set himself was meaningless. Already he felt no real need to leave the island, and this alone confirmed that he had established his dominion over it. A police car moved along the motorway, the co-driver watching the deep grass. Secure in his pavilion, Maitland waited for it to pass. When it had gone he stood up and gazed confidently across the island. He felt light-headed from hunger, but calm and in control of himself. He would collect food from the perimeter fence - and, perhaps, as a gesture in the direction of the old tramp, leave a token portion beside his grave. In a few hours it would be dusk, Maitland thought of Catherine and his son. He would be seeing them soon. When he had eaten it would be time to rest, and to plan his escape from the island.”

seguindo a premissa de Augé, desconectados de uma sociedade globalizada, com ideia potencial de liberdade. Para Tereszewski, influências surrealistas podem ser vistas na maioria das obras de Ballard, referências psicanalíticas e rebeldia transgressora da década de 1960 e é com o conceito de liminaridade, ou espaço liminar, por constituir um ponto integral de intersecção entre o surrealismo e a ficção de Ballard, que aquele autor encaminhará a sua pesquisa sobre o espaço liminar em *Concrete Island*, uma vez que esse espaço funciona como: “um agente desestabilizador, desafiando relações de poder e subvertendo construções sociais estabelecidas (Tereszewski, 2019, p. 346)⁶¹. A sugestão de pesquisa proposta por este autor, sobre analisar não apenas *Concrete Island*, mas a obra de Ballard, quanto à perspectiva surrealista, conforme a psicogeografia e o projeto da Internacional Situacionista abre-nos uma possibilidade de pesquisas futuras, mas não a deste trabalho, cuja proposta é a análise dos espaços contruídos pela Hipermodernidade nas obras da tese e a perspectiva dos não lugares de Augé.

Concrete Island apresenta, de forma imaginativa, como a tecnologia do concreto remonta as estruturas sociais e as relações humanas de maneira desumanizadas. O livro narra uma história de isolamento, sobrevivência e dominação com ênfase na individualidade física e mental das personagens, antecipando a pressão que o espaço exerce sobre as personagens do próximo livro, analisado a seguir, na próxima seção.

2.3 Os espaços da Hipermodernidade em *Arranha-céus* e a pressão do ambiente

O romance *Arranha-céus* trata da história de um edifício planejado para atender a todas as necessidades materiais que o universo da praticidade e do consumo pode oferecer ao indivíduo. Esse prédio consiste em uma megaestrutura com supermercado, escola primária, restaurantes, cinema, quadras de esporte, sauna, piscina, salão de beleza, entre outros, proporcionando aos moradores conforto extremamente satisfatório. À medida que os residentes usufruíam das comodidades oferecidas pelo empreendimento, gradualmente perdiam o interesse pela existência do mundo exterior.

O protagonista, Dr. Robert Laing, médico e professor universitário, muda-se para o arranha-céus influenciado por sua irmã, Alice, que já era moradora do edifício de quarenta andares situado nos arredores de Londres. Um dos idealizadores do arranha-céus e administrador geral, o arquiteto Anthony Royal, mora na cobertura no quadragésimo andar exercendo sua função de guardião da torre, “no cimo’do edifício, como se fosse uma espécie

⁶¹ “a destabilizing agent, challenging power relations and subverting established social constructs [...]”.

de poiso glamoroso”, que segue um modelo sofisticado de construção moderna do pós-guerra, inspirado na arquitetura praticada em Londres na década de 1970 (Ballard, 2019, p. 18).

Segundo Phyllis Richardson (2021), em *Harnessing the Dystopian Dread of the Brutalist Tower Block: The real-life British buildings behind J. G. Ballard’s harrowing “High-Rise”*, naquele período do pós-guerra, alguns estudiosos da arquitetura e do planejamento viram uma oportunidade de começar uma cidade planejada com ideias modernas, com tecnologia avançada na construção de novas cidades que atendessem às moradias urbanas e suburbanas: “Modernistas utópicos”, como Le Corbusier, acreditavam que os avanços em tecnologia e engenharia poderiam produzir uma arquitetura voltada para o futuro que promoveria ideias essencialmente socialistas de oferecer moradia⁶² benéficas a todos” (Richardson, 2021). Ballard escreveu um romance que notabilizava esses empreendimentos, mas combinando ideias consumistas e moradias de luxo, com ênfase nos problemas sociais provocados por espaços urbanos lotados, criticando o modelo arquitetônico principal: o brutalismo. Para a sua narrativa, ele criou um ambiente com conveniências de alta qualidade para atender os dois mil moradores, que ensejavam por desfrutar de uma vida tranquila e feliz naquele espaço de superabundância.

Quanto à narrativa textual, quando serve à caracterização da personagem, a fim de entender e conhecer os seus projetos, o espaço revela-se acessório à ação. Georg Lukács, em “Narrar ou Descrever”, em *Esnsaios sobre literatura* (1917, p. 47), declara que nem sempre o espaço é revelador sobre a personagem e a ação: “Os objetos do mundo que circunda os homens não são sempre e necessariamente tão ligados às experiências humanas [...]. Podem ser instrumentos da atividade e do destino dos homens [...] Mas podem ser, também, meros cenários da atividade e do destino deles”.

⁶² Conforme Richardson (2021): “Essa atitude, combinada com a necessidade de moradias de alta densidade, resultou na construção do que hoje são chamados de blocos de torres na Grã-Bretanha: prédios de apartamentos de vários andares que também podem incluir outras comodidades, como espaço comum em diferentes níveis, com passarelas e escadas compartilhadas apelidadas de “ruas no céu”. Alojando muito mais pessoas em uma pegada menor e oferecendo todas as conveniências modernas, esses modelos tiveram grande apelo para os chefes de moradia e um tremendo impacto na construção do pós-guerra. O primeiro bloco de torres foi construído em Londres em 1954 e, até o final da década de 1950, meio milhão de novos apartamentos foram construídos, muitos dos quais em novos empreendimentos “mistos” que incluíam blocos de vários andares”. *“This attitude, combined with the need for high-density housing, resulted in the construction of what are now called tower blocks in Britain: apartment buildings of multiple stories that might also include other amenities, such as common space at different levels, with shared walkways and stairs dubbed “streets in the sky.” Packing many more people into a smaller footprint and offering all the modern conveniences, these models had great appeal for housing chiefs and a tremendous impact on postwar building. The first tower block was built in London in 1954, and by the end of the 1950s half a million new flats had been built, many of which were in new “mixed” developments that included multistory blocks”*. (Em *Harnessing the Dystopian Dread of the Brutalist Tower Block: The real-life British buildings behind J. G. Ballard’s harrowing “High-Rise”* <https://www.atlasobscura.com/articles/ballard-high-rise-inspiration>).

O espaço também tem a função de influenciar a personagem “Se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia. Sua função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência que exerce restringe-se por vezes o psicológico [...]” (Lins, 1976, p. 99), como no livro, que fecha a trilogia do desastre urbano, *Arranha-céus* (Ballard, 2019, p. 9):

Apesar da proximidade da cidade, três quilômetros no sentido oeste ao longo do rio, os edifícios de escritórios do centro de Londres pertenciam a um mundo completamente diferente, tanto no tempo como também no espaço. As paredes de vidro e as antenas de telecomunicações estavam obscurecidas pela poluição, tornando indistintas as recordações de Laing do passado. Seis meses antes, quando vendera a sua casa em Chelsea e se mudara para a segurança do arranha-céus, avançara cinquenta anos no tempo, afastando-se das ruas apinhadas de gente, do trânsito infernal e das viagens de metropolitano durante a hora de ponta, rumo à supervisão de alunos num gabinete partilhado no antigo hospital universitário. Ali, em contrapartida, as dimensões da sua vida era o espaço, a luz e os prazeres de um tipo de anonimato sutil. A viagem de carro até o departamento de fisiologia da faculdade de medicina demorava cinco minutos e, à exceção dessa única viagem, a vida de Laing no arranha-céus era tão autônoma como o edifício em si.

Depois do divórcio, Laing recomeça sua vida em outro lugar, uma vez que preferiu sair do tumulto da cidade e estabelecer-se em um espaço aconchegante em que poderia descansar e desfrutar da sua própria companhia, em estado de solidude plena e aquela proposta de moradia atraía-o, visto que o arranha-céus oferecia uma gama de serviços que lhe interessavam como supermercado, um ginásio, banco, salão de cabeleireiro, loja de bebidas bem abastecida, piscina com área extensa e sauna.

O arranha-céus para qual o Laing muda-se é o primeiro de cinco megatorres, de um projeto de desenvolvimento, construídas em uma área com 2,59 quilômetros quadrados composta de docas e armazéns abandonados pela extensão da margem norte do rio. A estrutura social do edifício é dividida ao que se assemelha a três grupos representativos das classes sociais. O arranha-céus de Ballard é uma metáfora da divisão clássica das classes sociais, baixa, média e alta, mas ponto de vista literário e imaginativo, visto que não correspondem à realidade dessas mesmas classes, principalmente as mais baixas e mais altas que existem fora da obra (Ballard, 2019, p. 64). O edifício foi construído em uma região fora de Londres em um espaço intermediário, distante da influência das leis da cidade em que tanto o tempo e o espaço pareciam, para os moradores, acontecer de forma diferentes.

Inicialmente, a expectativa de Laing não harmonizou com a paisagem (Ballard, 2019, p. 10):

No início, Laing achara a paisagem de cimento do projeto algo alienante: uma arquitetura concebida para a guerra, quanto mais não fosse ao nível do subconsciente. Após toda a tensão do divórcio, a última coisa que queria era espreitar pela janela e ver uma fileira de bunkers de cimento todas as manhãs.

A irmã de Laing influencia-o sobre a eficiência dos serviços oferecidos e argumenta que ele teria privacidade total. Além disso, o prédio possuía “uma coleção praticamente homogênea de profissionais ricos: advogados, médicos, consultores fiscais, professores universitários e executivos publicitários, assim como um grupo mais reduzido de pilotos de avião [...]” e que estes condôminos formavam um ambiente ideal para Lang transitar de forma invisível. (Ballard, 2019, p. 11). Porém, o cuidado da irmã com a privacidade e o sossego do irmão parecia um prenúncio do que a vida no edifício tornaria-se para Laing: “O arranha-céus era uma máquina imensa desenhada para servir, não o corpo coletivo de condôminos, mas o residente individual em isolamento” (Ballard, 2019, p. 11).

Laing percebeu que entre os condôminos da sua posição social havia dois comportamentos, o das aparências e de conversas triviais e um outro, em segundo plano, de atitudes veladas de pessoas com aptidão para hábitos reprováveis (Ballard, 2019, p. 12-13):

A meio de uma conversa embriagada, Laing apercebera-se de súbito de que os tinha ofendido profundamente por causa da conduta de lixo que ambos partilhavam. O casal encurralara Laing atrás do bar da irmã dele, e Steele disparara uma série de perguntas contundentes na sua direção, como se estivesse seriamente incomodado com a atitude irresponsável de um paciente para com a própria boca.[...] A mulher enérgica e glamorosa deu seguimento à investida, de certa forma desafiada pela postura desconfiada de Laing, pelo desprendimento dele em relação ao assunto sério que era a vida no arranha-céus. O gosto de Laing por *cocktails* antes do almoço, o facto de tomar banhos de sol completamente nu na varanda e o seu ar libertino em geral irritavam-na sobremaneira. Ela era claramente da opinião de que, com trinta anos, Laing devia trabalhar doze horas por dia numa consultora moderna e ser, em todos os aspetos, tão respeitável como o vaidoso do marido dela. Sem dúvida que via Laing como uma espécie de evadido interno da profissão médica, com um túnel secreto que conduzia a um mundo menos responsável. Esses conflitos de baixo nível deixaram Laing surpreendido, mas, pouco depois da sua chegada no prédio, começou a perceber-se da quantidade extraordinária de antagonismos mal disfarçados em seu redor. O arranha-céus tinha uma segunda vida própria. A conversa na festa de Alice movia-se em todos os níveis: imediatamente subjacente à banalidade dos mexericos profissionais, havia uma capa dura de rivalidade pessoal. Às vezes ele sentia que estavam todos à espera de que alguém cometesse um erro grave.

A observação feita por Laing sobre os moradores do edifício é um indício de que a vida naquele lugar poderia surpreendê-lo inversamente aos seus desejos iniciais. Os acontecimentos posteriores aos primeiros conflitos nos quais Laing viu-se envolvido influenciam-no à tomada de atitude e ter reações deploráveis no decorrer da narrativa. O

destaque sobre as agressões e críticas direcionadas a esse personagem não se iniciaram eventualmente. As investidas sofridas por Laing tinham origem em algum acontecimento relacionado com o espaço, como a conduta de lixo e as falhas no sistema de elevadores.

Laing inicia um romance com Charlotte Melville, a vizinha do andar superior, que ainda estava reflexiva sobre a morte do marido e atenta aos cuidados com o filho de seis anos. Ela confessa a Laing sofrer de insônia, um mal comum no arranha-céus “Todos os residentes que ele conheceu, ao saberem que Laing era médico, a dada altura faziam referência à dificuldade que tinham para adormecerem. Nas festas, as pessoas discutiam as suas insônias da mesma maneira que comentavam as outras falhas de *design* inerentes ao prédio” (Ballard, 2019, p. 15). As características da arquitetura misturam-se com as disfunções dos moradores, algo que tende a crescer durante a narrativa do romance.

Um personagem que dará vazão à discussão que Ballard propõe sobre o espaço do arranha-céus é Richard Wilder, um produtor de televisão conflituoso e expressivo, que mora com a esposa e dois filhos pequenos no segundo andar do prédio. Ele declara a Laing que está produzindo um material sobre as pressões físicas e psicológicas de se morar em um arranha-céus (Ballard, 2019, p. 18):

O problema de sítios como este é que não foram desenhados a pensar nas crianças. O único espaço aberto afinal é o parque de estacionamento do prédio ao lado. A propósito, doutor, estou a planear fazer um documentário televisivo sobre arranha-céus, um vislumbre incisivo das pressões físicas e psicológicas de se morar num condomínio imenso como este.

Problemas grandes e pequenos tornam-se rotina no arranha-céus e Laing começa a admitir que nos últimos seis meses havia um clima de hostilidade, discussões e tensão entre os vizinhos por causa de elevadores, ar-condicionados danificados, falta de energia, barulho, luta para conseguir um lugar no estacionamento, principalmente que fosse próximo à portaria do prédio, além das constantes discussões entre os condôminos por causa do uso das piscinas pelas crianças (Ballard, 2019, p. 21):

Um grupo de crianças, ainda molhadas, afastava-se da figura imponente de um contabilista analítico do décimo 17º piso. Virada para ele, nessa disputa desigual, estava Helen Wilder. Há muito que a pugnacidade do marido a havia destituído de sua autoconfiança. Enquanto tentava nervosamente controlar as crianças, escutava, estoica, a reprimenda do contabilista, de vez em quando ripostando com pouca convicção. [...] Laing intercedeu por breves instantes, mas o contabilista transpôs as portas de vaivém, confiante de que havia intimidado a Sra. Wilder o suficiente para afastar a prole dela para todo o sempre.

As tensões eram fortes embora fossem atenuadas por alguns moradores que ainda prezavam pela civilidade buscada até mesmo pelo fato de que os residentes desejavam que aquele projeto de moradia fosse exitoso.

Lins (1976, p. 100, grifos do autor) alude que, em geral, é habitual a personagem converter em ação a pressão do espaço exercida sobre ela:

Aqui, é oportuno fazer uma distinção não carente de interesse entre os casos em que o espaço propicia a ação e os casos em que, mais decisivamente, provoca-a. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em produzir a própria vida – ou uma parte da sua vida –, vê-se a mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem.

Quanto ao papel do espaço como causador da ação, Lins (1976, p. 101) assevera que “os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais, o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia.” Nesse caso, o próprio edifício, que é um empreendimento moderno projetado para atender moradia de grande densidade demográfica e ao público de todas as classes sociais.

A arquitetura é um tema trabalhado em contexto crítico nas obras de Ballard. Sobre a crítica à arquitetura da época, esse autor combina a história social da Inglaterra da década de 1970 com a sua narrativa ficcional e transforma o seu romance em um registro de estudos científicos resultantes de observações analíticas representativas dos fenômenos e ambientes socioeconômicos da sociedade inglesa sob o domínio do capitalismo tardio. *Arranha-céus* (1975) foi inspirado em projetos de desenvolvimento de prédios de apartamentos como o *High Point Village*⁶³, em Hayes, oeste de Londres, e foi chamado de habitação antissocial pela crítica de imprensa e pelos moradores e considerado como “um ponto baixo para comunidades de projetos habitacionais mistos”. O *The Guardian*, em matéria publicada em 22 de outubro de 2013, ouviu os relatos dos condôminos sobre os portões dividirem os que têm bom poder financeiro dos que não têm, fazendo uma alusão à divisão das pessoas com padrão financeiro alto e sem. Os moradores do segmento de imóveis “acessíveis” afirmam que os

⁶³ A divulgação de venda do *High Point Village* informa que este é “um empreendimento com 600 novos lares em Hayes, no subúrbio de Londres, ‘uma mistura totalmente moderna de acomodações acessíveis e luxuosas... cuidadosamente projetadas – construídas, quase para oferecer um oásis de calma em um mundo movimentado, impulsionado, e para dar aos seus residentes um verdadeiro senso de comunidade, que às vezes falta em desenvolvimentos urbanos mais anônimos” “*a development of 600 new homes at Hayes, on the fringes of west London, claims it is a ‘thoroughly modern mix of affordable and luxury accommodation ... carefully designed – engineered, almost – to offer an oasis of calm in an otherwise busy, driven world, and to give its residents a real sense of community that is sometimes lacking in more anonymous city developments’*”. (<https://www.theguardian.com/society/2013/oct/22/unsocial-housing-gates-within-gates>) Acesso em 13/01/2024.

moradores de habitação social ou de acomodações financiadas são tratados como cidadãos de segunda classe, declarando serem “separados por portões dentro dos portões”, que os isolam dos blocos habitacionais de luxo.

Em *Arranha-céus*, Ballard explora o inconsciente dos personagens, o que sempre esteve lá, aguardando um processo de iniciação que faz uso dos recursos escuros da memória e da ação. O autor cria um edifício no *design* de uma máquina animada como a representação de uma sociedade capitalista que conduz os residentes a uma forma de vida esquizofrênica “O arranha-céus tinha uma segunda vida própria” (Ballard, 2019, p. 13). A divisão das classes é percebida contextualmente, por meio da divisão de tamanho das unidades superiores, as médias e as inferiores, em outras palavras, o prédio é uma imagem da divisão de classes de alto à baixo.

As tendências concretas da década de 1970 estão recriadas no romance. A exemplo do arranha-céus, os moradores que vivem nos primeiros andares, pertencentes à escala social de baixo, descobrem os portões da piscina trancados e percebem limitação de acesso às dependências do prédio. Ned Beaman comparou o arranha-céus de Ballard com o *Hulme Crescents, em Manchester*, um conjunto habitacional que foi avaliado como impróprio para ocupação familiar, dois anos após a sua construção (Ballard, 2014, p. viii)⁶⁴. Além dos problemas de projeto, os dois prédios têm uma coincidência em comum: seus administradores – cujo personagem ballardiano, Anthony Royal, projeta-se de uma inspiração de Ernó Goldfinger (arquiteto da Balfour Tower, em Poplar, e da Trellick Tower, em Kensington). Os arquitetos dessa época eram descendentes intelectuais do arquiteto francês Le Corbusier:

defensor da “Cidade Radiante” das “unidades habitacionais” modernistas de alta tecnologia. Le Corbusier prometeu uma utopia, e em *High-Rise* Ballard nos dá uma distopia. Mas seria um erro colocar Ballard e Le Corbusier inteiramente em oposição, porque na verdade eles concordam numa premissa fundamental: que uma nova arquitetura pode transformar a vida moral e sentimental dos seres humanos. Como observa o personagem de Ballard, Robert Laing, “um novo tipo social estava sendo criado pelo prédio de apartamentos, uma personalidade fria e sem emoções, imune às pressões psicológicas da vida em arranha-céus.” Quarenta anos depois dos *Crescents Hulme*, na nossa moderna tecnocracia de grupos de reflexão, grupos de trabalho e “unidades de estímulo”, tendemos a tomar isto como um pressuposto – que o lugar onde vivemos pode mudar a forma como nos comportamos.⁶⁵ (Ballard, 2014, p. ix)

⁶⁴ “*Hulme Crescents in Manchester, the gargantuan housing development that had been ruled unfit for Family occupation only two years after its construction*”.

⁶⁵ “*champion of the 'Radiant City' of high-tech modernist 'habitation units'. Le Corbusier promised a utopia, and in High-Rise Ballard gives us a dystopia. But it would be a mistake to set Ballard and Le Corbusier entirely in opposition, because in fact they agree on a fundamental premise: that a new architecture can transform the moral and sentimental lives of human beings. As Ballard's character Robert Laing observes, 'a new social type was being created by the apartment building, a cool, unemotional personality impervious to the psychological pressures of high-rise life. Forty years after Hulme Crescents, in our modern technocracy of think tanks and taskforces and 'nudge units', we tend to take this as a presupposition - that the place you live can change the way you behave.'*”

Retomando a premissa do espaço como causador da ação, a história neste romance desenvolve-se por meio das situações provocadas pelo arranha-céus. No decurso da narrativa, o prédio vai ocupando o espaço de protagonista das atitudes e práticas ocorridas nos domínios da área do edifício, tornando possível o que se anuncia (Ballard, 2014, ix-x):

Na ficção literária tradicional, você pode ser moldado pelas circunstâncias do mundo, mas sua alma moral fundamental permanece intacta e dura como um diamante, do primeiro ao último suspiro, e no final é essa alma moral, boa ou má, ou algo intermediário, que guiará suas ações e determinará seu destino. Se você for muito flexível sob o domínio de forças maiores, então certamente não poderá ser o protagonista da história, porque resistir a forças maiores é a razão pela qual os protagonistas existem. No entanto, mesmo os três personagens principais de *High-Rise* ficam perfeitamente felizes em reconhecer que a responsabilidade pela maioria das suas ações recai sobre o próprio edifício – esta “enorme presença animada, meditando sobre eles e mantendo um olhar magistral sobre os eventos que ocorrem” – ou, num sentido mais amplo, com a vida em arranha-céus como uma tendência moderna.⁶⁶

Essas análises de Beaman, na introdução de *High-Rise*, colaboram para uma leitura sistemática do livro de Ballard, instigando o leitor, mesmo que inconscientemente, a fazer um *skimming* e perceber informações importantes atingindo outro nível de compreensão dessa obra distópica, que fará o leitor mergulhar em um universo anárquico de alucinação e destruição, posicionando o leitor frente a uma antítese: como a vida moderna, que deveria elevar o indivíduo a um estágio avançado na evolução do processo civilizatório, pelas lentes de Ballard ela pode conduzi-lo para as formas comportamentais mais primitivas de uma sociedade.

Conforme documentado pela personagem Wilder, paralelo às falhas do funcionamento do prédio, incidentes de violência, desordem, agressão transcorrem num estado de anarquia alucinante entre os moradores que iniciam sua degradação física e moral juntamente com o arranha-céus (Ballard, 2019, p. 23):

Pouco depois das nove horas nessa mesma noite, uma falha de eletricidade deixara temporariamente às escuras o 9º, 10º e 11º pisos. Recordando esse incidente, Laing ficara admirado com o grau de confusão durante os quinze minutos do corte de energia. Cerca de duzentas pessoas estavam presentes na ala do 10º andar, e muitas ficaram feridas quando da fuga precipitada em direção aos elevadores e às escadas.

⁶⁶ “In traditional literary fiction, you may be shaped by your worldly circumstances, but your fundamental moral soul remains intact and diamond-hard from your first breath to your last, and in the end it is this moral soul, good or evil or somewhere in between, that will guide your actions and determine your fate. If you're too pliant in the grip of larger forces, then you certainly can't be the protagonist of the story, because resisting larger forces is what protagonists are there for. Yet even the three main characters in *High-Rise* are perfectly happy to acknowledge that the responsibility for most of their actions lies with the building itself – this 'huge animate presence, brooding over them and keeping a magisterial eye on the events taking place' – or, in a broader sense, with high-rise living as a modern trend”.

Irrompeu na escuridão uma série de alterações absurdas e desagradáveis entre as pessoas que queriam descer para os seus apartamentos, nos pisos inferiores, e os residentes dos pisos superiores, que insistiam em escapar no sentido ascendente, rumo às alturas mais frescas do edifício. Durante o apagão, dois dos vinte elevadores tinham parado. O ar condicionado fora desligado, e uma mulher presa num elevador entre o 10º e 11º pisos tinha ficado completamente histérica, possivelmente vítima de um pequeno ataque sexual; por fim, o restabelecimento da luz revelaria a azáfama de ligações ilícitas que haviam florescido nas condições benevolentes da escuridão total, qual espécie de planta insaciável.

Após a confusão gerada pela falha no sistema de energia, descobriu-se um galgo-afegão afogado boiando na piscina do décimo piso. Laing examinou o cão e constatou que um animal daquele porte poderia nadar por horas, ou mesmo se agarrar à borda da piscina, e os quinze minutos sem energia não justificariam a morte do animal por afogamento, a menos que ele tivesse sido segurado embaixo da água. A presença dos cinquenta cães, que pertenciam aos pisos superiores, era fonte de irritação para os moradores, principalmente dos pisos inferiores, que reclamavam que os tutores dos animais não os transportavam nos cinco elevadores de alta velocidade, mas sim nos elevadores dos pisos inferiores encorajando-os a usarem o espaço como banheiros, deixando-os sempre borrifados com urina após o uso. A polarização entre os pais das crianças dos dez primeiros pisos e dos tutores dos cães dos 10 últimos já era algo perceptível, somando a isso, havia, também, a indisposição dos moradores por causa da posição das garagens. Os arquitetos do empreendimento usaram a lógica de quanto mais alto o apartamento, mais próximo da entrada do edifício deveria ser a garagem. Em contrapartida, os moradores dos apartamentos dos primeiros andares estacionavam há aproximadamente 275 metros de distância da portaria: “Os residentes dos pisos inferiores eram obrigados a percorrer diariamente uma distância considerável de e para os automóveis: uma visão com o seu quê de agradável, Laing havia notado. Por algum motivo, o arranha-céus favorecia os impulsos mais banais” (Ballard, 2019, p. 27). Percebe-se aqui a premissa do arquiteto Jan Gehl, no livro *Cidade para pessoas* (2013) de que a arquitetura modernista não foi pensada para o homem e Ballard expõe a influência do espaço no comportamento das pessoas: “A vista deslumbrante lembrava-o sempre dos sentimentos ambivalente que nutria em relação a essa paisagem de betão. Parte do encanto residia claramente no facto de se tratar de um ambiente construído não para o Homem mas para a ausência dele” (Ballard, 2029, p. 29). A crítica de Ballard ao projeto de arquitetura modernista do pós-guerra dialoga com o postulado de Gehl (2013, p. xii), sobre o que a cidade tem de mais importante é a sua dimensão humana e que suas relações cotidianas, que acontecem nos espaços de convivência, precisam ser estruturadas para que essa dimensão não se perca, em outras palavras, as cidades podem ser melhores se forem pensadas para as pessoas. Conforme esse autor, o modelo de

planejamento de moradia modernista para atender projetos de alta densidade demográfica prioriza os prédios e morar em edifícios, para ele, é viver isolado no céu, é não pertencer mais à cidade (Gehl, 2013, p. 42).

À medida que o arranha-céus se disfuncionaliza, uma guerra de classes é instalada no prédio. Bebidas são jogadas nos carros no estacionamento, acontecem tumultos de residentes bêbados flutuando sobre colchões de borracha na piscina segurando garrafas e taças, o que é contra as normas do prédio, agressividade recorrente nos elevadores como ataques físicos e sexuais, pessoas alcoolizadas transitando pelos corredores, barulhos e ruídos de festas misturando-se a sons de gritos e objetos quebrando-se. Acontece violência física durante as festas, espancamentos nos corredores e maus-tratos aos funcionários do prédio e essas imagens inquietantes da degradação do arranha-céus e das pessoas agem de forma perturbadora sobre Laing, que ao sair para o trabalho observa a quantidade de vidros partidos e latas de cerveja no chão do elevador, o que o faz sentir a evolução dos acontecimentos violentos. Ele deixa o prédio consciente que sua atenção ficava ali: “Ao atravessar o parque de estacionamento, Laing voltou o olhar para o arranha-céus, ciente de que deixara para trás parte de sua mente” (Ballard, 2019, p. 42). Assim como em *Crash* e *Concrete Island*, em *Arranha-céus* Ballard também trabalha como o espaço entra na mente das personagens e suscita-lhes transformações em suas identidades.

Laing percebe que o prédio dava origem a um novo gênero social de “personalidade fria e imperturbável indiferente a pressões psicológicas”. Ele notou que as pessoas mais reservadas e de poucas palavras pareciam neutras, não se abalavam com os acontecimentos, com a rigidez impessoal e nem com a paisagem alienante do concreto, muito menos com as tecnologias intrusas governamentais que estão a todo momento buscando seus dados. Nota-se nesta parte do romance, que Ballard propõe que a vida em megaempreendimentos de moradia pode parecer não adequada para uns, mas há público para esse modelo residencial, pois há um tipo de indivíduo que não se incomoda com a vida árida no arranha-céus. Esse ponto da narrativa esclarece-nos que as estruturas do prédio darão vazão não só para os comportamentos deploráveis acontecerem livremente, mas também, não serão reprovados pelos residentes: “De certa maneira, o arranha-céus era um exemplo de tudo o que a tecnologia tinha feito para tornar possível a manifestação de uma psicopatologia verdadeiramente ‘livre’” (Ballard, 2019, p. 44).

Wilder chama o edifício de “palácio suspenso que semeava ele próprio as suas próprias intrigas e destruição” (Ballard, 2019, p. 52). Ballard trabalha a imagem do arranha-céus como um elemento de presença animada, a sua própria descrição é como um grande corpo em funcionamento:

Referia-se ao arranha-céus como se se tratasse de uma espécie de presença animada gigante, olhando por eles e vigiando magistralmente todos os acontecimentos. Havia algo nesse sentimento: os elevadores que subiam e desciam os longos poços faziam lembrar válvulas a bombearem um coração. Os residentes a movimentarem-se ao long dos corredores eram as células numa rede de artérias, as luzes dos apartamentos os neurônios de um cérebro. (Ballard, 2019, p. 48)

Ballard descreve essa grande máquina tecnológica de concreto não só como um corpo animado gigante, mas também como um agente provocador das ações que acontecem naquele espaço, como se o próprio edifício exigisse das pessoas um comportamento de violência e depravação em “uma arquitetura projetada para a guerra, no nível inconsciente, se não em outro”. Após a guerra instalada no prédio, os moradores se organizam em grupos por andares e promovem confrontos extremos como violência física e sexual, assassinatos, invasão, depredação e destruição dos apartamentos e morte dos animais de estimação para consumo. O projeto de cidade vertical proposto por Ballard prometia luxo e comodidade, mas apresentou-se problemático ao passar por falhas de funcionamento. Segundo Richardson (2021) Ballard nunca citou os projetos de moradia de Londres em seus livros, diretamente, mas confessou ter feito uma pesquisa sobre o comportamento criminoso e concluiu que o “grau de criminalidade é afetado pela liberdade de movimento; é maior em becos sem saída. E arranha-céus são becos sem saída: 2.000 pessoas amontoadas no ar.”⁶⁷

Ballard faz uma crítica a como o capitalismo conduz o homem a comportamentos de elevados graus de violência a partir do planejamento das cidades. A fim de obter mais lucros, amontoam-se as pessoas em espaços menores, diminuem-se os espaços urbanos de lazer e ampliam-se as ruas para caber mais carros, tudo em favor de uma economia mais lucrativa. A personagem Wilder declara esse fato por meio do planejamento do documentário que deseja produzir, denunciando as condições e os perigos de se viver em “ruas no céu”⁶⁸ (Ballard, 2019, p. 63):

Da varanda contemplou os enormes blocos estilo Alcatraz dos arranha-céus adjacentes. O material sobre esses edifícios, tanto visual como também sociológico, era quase ilimitado. Filmariam os exteriores a partir de um helicóptero e também do prédio mais próximo, a 365 metros de distância; na sua mente já visualizava um longo *zoom* de sessenta segundos, movendo-se lentamente do edifício na imagem para um grande plano de um único apartamento, uma cela nessa termiteira horrorosa. A primeira metade do programa focaria a vida no arranha-céus, os erros de *design* e as pequenas inflamações, e o resto concentrar-se-ia na psicologia de morar numa comunidade com duas mil pessoas engavetadas no cimo do céu: tudo desde a incidência de crime aos divórcios, delitos sexuais, quantidades de residentes, a sua saúde, frequência de insônias e

⁶⁷ “Degree of criminality is affected by liberty of movement; it’s higher in cul-de-sacs. And high-rises are cul-de-sacs: 2,000 people jammed together in the air.”

⁶⁸ Como o arquiteto Jan Gehl chama os arranha-céus, no livro *Cidades para pessoas* (2013), termo também utilizado por Ballard no capítulo 6 “Perigo nas ruas do céu”, p. 73.

outras perturbações psicossomáticas. Todas as provas acumuladas ao longo de várias décadas projetavam um olhar crítico sobre o arranha-céus enquanto estrutura social realizável, mas a viabilidade econômica na área da habitação social e a rentabilidade do setor privado continuavam a empurrar essas povoações verticais rumo aos céus, contra as necessidades reais dos seus ocupantes.

Wilder expõe os resultados incriminatórios da psicologia da vida num arranha-céus. A ausência de disposição e do bom humor para ele são as principais características que faltam aos moradores desses tipos de condomínios, que declaravam que a vida nesses lugares era rotineira e que não estimulava o ser humano a nenhuma atividade além de comer e dormir. Para Wilder, um psicopata viveria bem num arranha-céus. Anthony Royal admite a rutura social do edifício e pensa em abandonar o local, mas a rutura do arranha-céus encorajou-o a continuar e vencer o lugar, assim como Maitland não quis deixar a ilha e vencer os desafios impostos por ela, Royal acredita que “uma hierarquia rígida seria a chave do êxito esquivo desses edifícios imensos”, desistindo do plano de deixar o prédio, o que dialoga com a premissa de Lipovetsky (1983) de que o individualismo criou um homem sem regras e sem limites e o contrário disso pode ser a solução (Ballard, 2019, p. 87).

Com o passar do tempo, Royal percebe que os condôminos parecem aceitar o caos e a corrosão estabelecida a partir da disfuncionalidade do arranha-céus. Ele convence-se de que seus vizinhos, que antes reclamavam dos problemas do edifício, inconscientemente desejavam que as coisas se deteriorassem ainda mais, ansiando pela intensificação do processo de erosão do lugar: “Inclusive os vizinhos do último piso, que no início se haviam queixado por tudo e por nada, agora nunca criticavam o edifício” (Ballard, 2019, p. 95). O que chama a atenção é como os moradores tornaram-se exageradamente grosseiros na forma que reagiam ao prédio, depredando elevadores, ares-condicionados e sobrecarregando o sistema elétrico. Ballard propõe a negligência para com o conforto deles próprios como uma mudança nas prioridades mentais e o surgimento de uma nova ordem social e psicológica, em que pessoas sentem o prazer de agredir e atacar a estrutura predial e mesmo outras pessoas, e estas conseguem rir ao passo que são atacadas, como o caso de Wilder que riu ao ser espancado por um grupo da classe alta liderado por Royal, e o que destaca-se no arranha-céus, também, é a polícia não atuar naquele espaço, revelando a natureza autônoma do prédio.

Ballard criou um universo elegante e confortável, equipado com tecnologia avançada e com todos os serviços básicos e de luxo para servir com qualidade, elegância e praticidade, uma prisão de luxo de onde ninguém desejaria escapar: “De certa maneira, essas pessoas eram a vanguarda do abastado e instruído proletariado do futuro, enfiadas nesses apartamentos dispendiosos com o mobiliário elegante e as sensibilidades inteligentes, e sem forma de

escaparem” (Ballard, 2019, p. 102). Esse trecho parece ser uma referência ao livro *Admirável mundo novo* (*Brave New World*, 1932), de Aldous Huxley, uma distopia que narra a história de uma sociedade que vive em 2540, chamada de 632 DF (depois de Ford). Nessa sociedade, a reprodução é tecnológica. Para formar uma sociedade sempre feliz e satisfeita, os indivíduos são manipulados psicologicamente e seus hábitos são condicionados, de forma a não questionarem a posição social na qual foram agrupados. As pessoas são separadas por castas: alfas, betas, gamas, deltas e ípsilons, sendo de maior prestígio as alfas e menor as ípsilons. Para que todos ficassem satisfeitos em suas castas sem questionarem, os membros foram condicionados que sua casta vivia da melhor maneira que a casta fronteira. O admirável mundo novo de Huxley era uma prisão de onde as pessoas não queriam escapar, embora pudessem. Não encontramos comentários de Ballard sobre esta obra, mas pensamos ser importante destacar algumas semelhanças desses dois universos: a vida no arranha-céus e o admirável mundo.

Alguns andares no edifício passam a não ter energia elétrica, apresentando uma faixa de escuridão à noite quando olhado do lado de fora, mas mesmo assim parecia um grande navio iluminado com suas duas mil pessoas juntas em estado de euforia coletiva. As pessoas agiam como se tudo estivesse transcorrendo na mais perfeita normalidade. Mulheres em vestidos de festa e homens em seus *smokings* passavam por cima do lixo para chegar às festas. O perfume das pessoas se misturavam ao odor dos detritos, a desordem e o caos misturados à festividade e ao glamour:

Esses contrastes bizarros agradavam a Royal, determinando até que ponto essas mulheres e esses homens profissionais civilizados e senhor de si se afastavam de qualquer conceito de comportamento racional. Ele pensou no seu confronto com Wilder, que ilustrava perfeitamente todas as forças de colisão no interior do edifício e já havia alcançado o 15º piso. Por uma questão de justiça, o arranha-céus deveria estar totalmente deserto à exceção de Wilder e dele próprio. O verdadeiro duelo seria travado entre os corredores desertos e os apartamentos abandonados do prédio que existia dentro da cabeça de ambos, testemunhado apenas pelos pássaros. (Ballard, 2019, p. 117)

A violência naturalizada e tomada como uma forma de fortalecimento social soma-se à conformidade com o estado de degradação social e estrutural do arranha-céus. Esses aspectos dão aos personagens, que possuem por enquanto um verniz de civilidade, uma natureza da animalização, uma vez que transitam, dançam entre sacos de resíduos e até mesmo agradam-se com o cheiro de comida estragada, como é a passagem sobre Royal considerar agradável aquele ambiente sujo, insalubre e malcheiroso. Laing percebeu que a decadência do prédio havia afetado a sua noção de organização, limpeza e a própria higiene e hábitos pessoais. Em

parte isso decorria pelas falhas de fornecimento de água ou coleta de lixo, mas por outro lado, era também resultado do desinteresse pelas convenções civilizadas de qualquer espécie: “Até a sua linguagem começava a tornar-se grosseira” (Ballard, 2019, p. 125). O odor do seu corpo passou a um tipo de força que Laing possui para afirmar o seu poder e domínio de território:

A transpiração no corpo de Laing, à semelhança da placa que cobria os seus dentes, envolvia-o num invólucro de sujidade e odor corporal, mas o fedor transmitia-lhe confiança, a sensação de que tinha dominado o terreno com os produtos do seu próprio corpo. Até a perspectiva de o lavabo ficar permanentemente entupido, algo que antes o enchera de terror educado, era agora algo convidativo. (Ballard, 2019, p. 133)

O mau cheiro do edifício e o odor forte da falta de banho dos moradores tornam-se a assinatura singular do arranha-céus, a ponto de Laing incomodar-se com a ausência dessa exalação quando está fora do prédio, mas algo que ele poderia encontrar um pouco na sala de dissecação da faculdade de Medicina. Outro fato curioso é o comportamento animalesco de urinar e defecar onde bem quisesse. Wilder não se surpreende ao urinar no corredor do sétimo andar, a caminho do supermercado. Entre as barbáries que aconteciam no prédio, essa era a mais simples e não trazia culpa alguma aos praticantes de tais atos.

Apesar de os atos de violência aumentarem gradativamente, havia um acordo entre os moradores de que nunca usariam armas e seus confrontos seriam resolvidos apenas por meios físicos. Em *Crash*, a violência era identificada quando os personagens estavam nos carros, em velocidade, à medida que as personagens aceleravam o automóvel o instinto de atacar com a máquina e provocar acidentes aumentava. Em *Arranha-céus*, embora a violência aconteça também durante o dia, ela é significativamente ampliada ao anoitecer: “Wilder ficava cada vez mais bruto à medida que a escuridão se instalava no arranha-céus, tornando-se intencionalmente rude como um jovem delinquente a gozar com uma diretora perdida de amores” (Ballard, 2019, p. 157). A violência é naturalizada, uma espécie de cimento social, institucionalizada por todos, não fazendo mais parte de clãs divididos pelas classes definidas, inicialmente, no edifício, onde a nova ordem na qual toda a vida local girava em torno resumia-se em três obsessões: segurança, comida e sexo (Ballard, 2019, p. 170).

Ballard apresenta o arranha-céus como um grande zoológico privado, no qual seu guardador precisaria estimular a violência nos seus habitantes de forma que isso garantisse a sua existência: “Nenhum jardim zoológico duraria muito tempo com Paragbourne como guarda, mas ele proporcionaria um ponto de violência e crueldade que preservaria nos outros a vontade de sobreviver” (Ballard, 2019, p. 180). A violência irracional deliberada no prédio tinha um objetivo final: “um reino em que os impulsos mais desviantes deles teriam a

liberdade de se manifestarem da forma que desejassem” (Ballard, 2019, p. 189). O arranha-céus tornou-se um lugar onde não havia censura nem controle. O atual líder dos moradores, o ginecologista Pangbourne, torturava gatos e pessoas, Laing vivia com sua irmã Alice e a vizinha Eleanor como um trisal, o dentista Steele tinha como passatempo mutilar cadáveres e dispô-los em quadros. Uma moradora que dava o seu braço para seu gato comer-lhe a carne e mantê-lo vivo, ofereceu a Laing o outro braço para ele alimentar-se dele. O prédio torna-se um lugar no qual as pessoas podiam viver seus instintos livremente. Em *Extreme Metaphors* (2012, p. 80), Ballard comenta “Eu mesmo penso que o homem, se preferir, é um animal naturalmente perverso, que os elementos de psicopatologia, perversidade ou desvio moral são uma parte muito grande de seu caráter”.⁶⁹ Ballard descreve os ocupantes do arranha-céus como animais presos em um zoológico privado determinando sua natureza como má e ilustrando como a tecnologia, de forma perversa, conduz o indivíduo a experimentar níveis graduais de violência.

Ao subir à cobertura de Royal, Wilder tem lembranças da infância, sendo confrontado consigo mesmo, assim como Maitland lembrou-se de ficar sozinho na banheira, ao entrar no abrigo antiaéreo na ilha de concreto. Mais uma experiência que o espaço proporciona quanto à sua influência sobre o indivíduo, ele teve a experiência de sentir-se em casa, mesmo que por um momento:

Impressionado com essa visão, Wilder deambulou em torno da mesa reluzente. De uma forma algo desconcertante, sentia que já tinha estado nesse local, muitos anos antes de ter vindo morar para esse edifício. O teto alto e o mobiliário masculino lembravam-lhe uma casa que visitara em criança. Vagueou pelas divisões remobiliadas, quase à espera de encontrar os seus brinquedos de infância, um berço e um parque dispostos à sua espera. (Ballard, 2019, p. 207)

A mesma premissa descrita para Maitland, aquele espaço desconhecido para Wilder, do qual ele não tinha familiaridade e conhecimento, por um instante, ganha status de lugar com significado e sentido familiar para ele, fazendo-o recordar da sua infância. Wilder consegue seu objetivo, escalar o prédio e confrontar Royal por idealizar um projeto de moradia que arruinara a todos. Laing explora o espaço, investigando os novos desejos e impulsos gerados pela desintegração do prédio, concluindo ter conquistado a liberdade e que para dominar o espaço é necessário manter as pessoas dependentes de algo que se possa oferecer. A primeira necessidade dos moradores atendida por ele foi o vício em remédios para

⁶⁹ “I myself think that man, if you like, is a naturally perverse animal, that the elements of psychopathology or perversity or moral deviancy are a very large part of his character”.

a insônia. Depois ele manteve a irmã e a vizinha dependentes dele para alimentar-se. Quando Eleanor avisa-o que irá bani-lo do apartamento, ele resolve aumentar a sua dependência do vício em medicamentos com crescentes doses de morfina, e assim manter-se dentro do relacionamento e dominando, voltando à fala inicial de Ballard de que todos usam todo mundo para obterem o que desejam.

O arranha-céus de Ballard é um produto da época em que *Arranha-céus* foi escrito. A máquina tecnológica de concreto em vertical mostrou-se, pelas lentes do autor, um espaço que impacta social e psicologicamente seus personagens e narradores. O fato de Ballard povoar o edifício com pessoas, principalmente de classe média e alta, pois essas ocupavam do décimo primeiro ao quadragésimo andar, em outras palavras, pessoas endinheiradas e educadas, aponta para o fato de que ele sugere que o que levou à desintegração do local e das pessoas que lá viviam não foi a classe dos moradores, mas principalmente o *design* do arranha-céus, que desencadeia a decadência moral e física do prédio e dos moradores devido a falhas no sistema, melhor dizendo, no funcionamento principalmente dos elevadores.

Sobre a teoria literária, a caracterização do espaço inclui a paisagem, a natureza, as partes do dia; crítica apresentada por Lima Barreto (*apud* Lins, 1976, p. 107, grifos do autor) de que o escritor esquece-se bastante dos aspectos urbanos “do ‘ar’ das praças, das ruas, lojas etc., das horas em que elas nos interessam em nossos escritos”; “A Arte por ser particular e destinar-se a *pintar as ações de fora sobre a alma e vice-versa, não pode desprezar o meio*, nas suas mínimas particularidades, quando dela precisar”. Nesse sentido, a defesa de que não se deve desprezar o meio pelo qual as ações acontecem é clara no trabalho de Lima Barreto sobre a necessidade de existir nexos entre a personagem e o espaço, o que remete aos exemplos explorados neste trabalho sobre a condução dos acontecimentos em *Arranha-céus*, em que o personagem reage aos estímulos do prédio, que influi no comportamento dos personagens, que passam de “esforçados para conviver” a “um estágio demencial e violento” em coletividade. A considerar as críticas de Jane Jacobs sobre os projetos modernistas de moradia e a observação de Jan Gehl sobre a verticalização das cidades, compreende-se que a pressão do espaço intervém no comportamento das pessoas.

Em *Arranha-céus*, Ballard explora o inconsciente dos personagens, o que está lá desde o início, aguardando um processo de iniciação que faz uso dos recursos escuros da memória e da ação. O autor cria um edifício no *design* de uma máquina animada como a representação de uma sociedade capitalista que conduz os residentes a uma forma de vida esquizofrênica “O arranha-céus tinha uma segunda vida própria” (BALLARD, 2019, p. 13). A divisão das classes

é percebida contextualmente, por meio da divisão de tamanho das unidades superiores, as médias e inferiores, em outras palavras, o prédio é uma imagem da divisão de classes de alto à baixo. Ballard escreve o romance em uma época em que a Inglaterra passava por recessão econômica do pós-guerra, extremismo político, guerra de classes, e a história pode demonstrar os medos imanentes desse período nos eventos narrativos (Ballard, 2019, p. 87):

Em teoria, o motim que esses profissionais abastados haviam levantado contra o edifício que tinham adquirido coletivamente assemelhava-se às dezenas de insurreições bem documentadas dos inquilinos da classe trabalhadora contra os prédios destinados à habitação social que tinham ocorrido em intervalos frequentes no período pós guerra.

Com condições funcionais inoperantes, não garantindo aos condôminos a vida em isolamento, a sua liberdade, a tranquilidade, a paz e a conveniências oferecidas, contratualmente *a priori*, aos moradores, em menos de um ano, a funcionalidade do prédio colapsa completamente e os residentes formam grupos para sobreviver. A narrativa apresenta um processo de degeneração e destruição do arranha-céus ao mesmo tempo em que os moradores perdem a capacidade e a consciência de organização social. O arranha-céus pode representar uma crítica a esse modelo de moradia ou uma crítica feita, ao próprio projeto de desenvolvimento urbano modernista, por Jane Jacobs, em *The death and life of great American cities* (1961) que tinha como alvo Ebenezer Howard e Le Corbusier, mas a sua crítica estendia-se a planejadores urbanos, formuladores de políticas federais e financeiras, entre outros. Sua avaliação ia desde projeto para pessoas de baixa renda aos mais sofisticados “Projetos de habitação para pessoas de renda média que são verdadeiras maravilhas da estupidez e de sujeição, privados de toda jovialidade ou vitalidade da vida na cidade. Projetos de habitações de luxo que mitigam sua inaniidade, ou tentam, com a vulgaridade insípida” (*apud* Harvey, 2013, p. 73) em que se fazia grandes construções sem pensar no ser humano. Ballard dialoga com esse pensamento em *Arranha-céus* (Ballard, 2019, p. 29):

Apanhou o elevador até o 40º piso e, como de costume, chegou dez minutos adiantado para poder ir até ao terraço. A vista deslumbrante lembrava-o sempre dos sentimentos ambivalentes que nutria em relação a essa paisagem de betão. Parte do encanto residia claramente no facto de se tratar de um ambiente construído não para o Homem mas para a ausência dele.

Arranha-céus é um romance distópico moderno cujo *design* da arquitetura pode provocar alienação, conflito e gerar a violência. Esse apontamento sobre a natureza inata do ser humano já é observada no início da narrativa quando Laing comenta que as pessoas em arranha-céus não se importam com os vizinhos mais de dois andares abaixo deles. A

agressividade reprimida, com sinais de florescer, é anunciada em vários momentos da narrativa (Ballard, 2019, p. 33):

No início da tarde, teve lugar a primeira de uma série de provocações entre os pisos rivais, ponto novamente em marcha o mecanismo latente de disrupção e hostilidade. Os incidentes foram absolutamente triviais, mas Laing já sabia que refletiam antagonismos enraizados que começavam a despontar à superfície da vida no interior do arranha-céus, cada vez em mais pontos.

À medida que a história segue o seu curso, os eventos de violência aumentam e isso torna-se aparentemente normalizado para os residentes, como se eles soubessem que a natureza romperia a fronteira invisível do verniz civilizatório. O colapso do arranha-céus apresenta como as personagens tiveram a saúde mental deteriorada vivendo em espécie de caixotões verticais de cimento, cercados por concreto por todos os lados. O que pode-se entender é que os projetos arquitetônicos altamente equipados por tecnologias, distantes da natureza, são fruto da vida hipermoderna resultante do capitalismo tardio. Esses projetos, como o arranha-céus impressiona pela imponência como uma máquina com todos os tipos de conveniências, que oferece aos residentes tudo que eles precisam, afastando-os do mundo externo, fazendo com que eles tenham menos vontade e necessidade de sair dali. Na narrativa de Ballard, é uma questão de tempo para perceber a saúde mental das personagens deteriorar-se dentro de um espaço artificial criado pelas tecnologias, assim como fora do romance distópico, o capitalismo tardio cria acesso ilimitado às tecnologias, mas o cuidado para com as consequências com a mente humana não acontece na mesma proporção.

Os três livros apresentados formam a trilogia do desastre urbano, tendo sido escritos entre 1973 e 1975. Suas narrativas exploram, do ponto de vista antropológico, os comportamentos desviantes, a degradação física e mental, a violência como uma nova ordem social, a tendência ao instinto primitivo. Todos esses comportamentos apontam para a autodestruição e para a morte por meio do processo da vida urbana, apresentando como a influência do lugar pode afetar e alterar o comportamento humano, principalmente em coletividade.

2.3.1 Do brutalismo modernista à brutalidade sobreposta ao civilizatório

Charles-Édouard Jeanneret-Gris, conhecido por Le Corbusier foi um urbanista, escultor, pintor e arquiteto nascido na Suíça, mas naturalizado francês, em 1930. Tornou-se um dos principais arquitetos do século XX, juntamente com Frank Lloyd Wright, Alvar Alto e Mies van der Rohe. Foi o criador da *Unité d'Habitation*, um conceito de arquitetura moderna

com a qual iniciou o seu trabalho na década de 1920. Em seu livro, *Vers une architecture (Por uma arquitetura)*, Le Corbusier inaugurou as bases do movimento de arquitetura moderna de características funcionalistas, inspirado em uma nova visão de conceber a forma arquitetônica baseada nas necessidades humanas, projeto que revolucionou a cultura da arquitetura no mundo inteiro. Jane Jacobs criticou seus projetos de habitação pública por isolar comunidades pobres em arranha-céus, rompendo laços fundamentais para o desenvolvimento social comunitário. Outros acreditam que os modelos de arquitetura de Le Corbusier tendem para um modelo fascista citando a fala de Corbusier de que nem todos os cidadãos estão aptos a tornarem-se líderes e que a elite tecnocrata, por exemplo, deve viver nos centros urbanos, enquanto os trabalhadores devem ser deslocados para as periferias das cidades.⁷⁰

Le Corbusier, assim como o arquiteto húngaro Ernő Goldfinger, foi um dos precursores do brutalismo, estilo sistematicamente criticado por Ballard e que aparece em *Concrete Island* e figura como o ponto central em *Arranha-céus*, que tinha como característica uma arquitetura tipificada pelo uso do metal, vidro e principalmente concreto. Esse estilo surgiu no século XX, na Europa, no pós-guerra despontando como reação aos valores românticos da arquitetura da década anterior, notabilizando-se por suas formas frias e funcionais. Esse estilo derivou da expressão *béton brut*, que significa *concreto bruto* e a arquitetura brutalista foi associada ao conceito de Le Corbusier, quando este projetou *Unités d' Habilitation*, em Marselha. Um dos conceitos da arquitetura brutalista era o caráter funcional difundido entre os anos de 1945 e 1950 com o objetivo de economizar material de construção necessário para reerguer as cidades no pós-guerra.

Dessa forma, o brutalismo na arquitetura retratou a realidade da época, um momento que exigia materiais de construção de baixo custo e aplicabilidade de técnicas que facilitariam a circulação de pessoas sem priorizar perspectivas estéticas, mas que valorizava a estrutura das construções. A proposta desse estilo é fundamentada no utilitarismo das construções e não nos conceitos artísticos, tornando-se uma tendência bastante utilizada até os anos de 1970, depois entrou em declínio, mas volta como estilo privilegiado na atualidade.

Esse estilo foi muito utilizado em construções públicas como universidades, bibliotecas, prefeituras, museus, entre outros, e embora apresente algum traço diferente entre um país e outro a estética particular comum do brutalismo em qualquer desses países é o uso de materiais pesados como o concreto, o aço e o vidro, o aspecto inacabado das construções, o

⁷⁰ Descrito no livro *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909–1939* de Mark Antliff, Duke University Press 2007, Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220jxv>

caráter funcional, a praticidade, a presença de estruturas suspensas, a grandiosidade das construções e a aversão aos excessos.

Segundo Phyllis Richardson (2021), as 100.000 casas destruídas pela *Blitz*⁷¹ foram a chance que arquitetos do planejamento viram para começar a cidade de novo com ideias modernas e avanços em tecnologia e formas de construir novas cidades e soluções para moradias urbanas e suburbanas: “‘Modernistas utópicos’, como Le Corbusier, acreditavam que os avanços em tecnologia e engenharia poderiam produzir uma arquitetura voltada para o futuro que promoveria ideias essencialmente socialistas de oferecer moradias benéficas a todos”.⁷² Esse motivo, aliado à necessidade de construir moradias de alta densidade, resultou nos chamados blocos de torres na Grã-Bretanha, que são prédios de vários apartamentos que incluem área de convivência em vários andares, com passarelas e escadas compartilhadas chamadas de “ruas no céu”. Acomodando mais pessoas em um espaço menor e oferecendo todas as conveniências modernas atraíram público vultoso, causando grande impacto na construção do pós-guerra (Richardson, 2021).

Ballard escreve *Arranha-céus* em 1975, embora não tenha falado abertamente sobre isso, ele denuncia os problemas sociais provocados por ambientes urbanos lotados. O prédio descrito em seu romance é um empreendimento luxuoso que atende aos desejos de moradores interessados em facilidades domésticas. Todavia, os problemas de funcionamento de um edifício com a estrutura grandiosa e com alta densidade desintegra-se evidenciando problemas na estrutura e no *design* que levaram os moradores à brutalidade humano.

O que Le Corbusier chama um arranha-céus de “máquina benéfica para viver”, Ballard chama de “celas à beira de um penhasco”, e os moradores do prédio do romance são pessoas agrupadas por riqueza e que segundo a personagem Laing: “as pessoas em arranha-céus tendem a não se importar com os inquilinos mais de dois andares abaixo deles”. O mau funcionamento dos elevadores, o uso da piscina pelas crianças dos primeiros andares e o fornecimento de eletricidade iniciam uma guerra de classes. Os desentendimentos transformam-se em violência física, depravação, invasão a apartamentos, assassinatos, o que Ballard descreve como ações estimuladas pelo próprio prédio, por possuir uma arquitetura projetada para a guerra.

⁷¹ Do alemão “relâmpago” (contração inglesa da palavra *Blitzkrieg*, “guerra-relâmpago”), Blitz foi uma campanha de bombardeamentos estratégicos promovida durante a Segunda Guerra Mundial pela viação alemã contra o Reino Unido, entre setembro de 1940 e maio de 1941. Disponível em <https://web.archive.org/web/20170707085619/> - http://www.bbc.co.uk/history/events/the_blitz. Acesso em 05/03/2025.

⁷² “‘Utopian modernists’, such as Le Corbusier, believed that advances in technology and engineering could produce forward-looking architecture that would promote essentially socialist ideals of offering beneficial housing to all”.

Embora Ballard não fosse adepto do estilo “terra verde e agradável”⁷³, da Inglaterra, percebeu presságios problemáticos nos blocos de torres altas que estavam sendo erguidos no Reino Unido e nos Estados Unidos. Em Londres, contrário às promessas de bem-estar e lazer, os edifícios estavam atraindo crimes, violência, vandalismo e mesmo falhas de funcionamento (Richardson, 2021). A noção de “ruas no céu” com conveniências apresentou fraturas inquietantes esbarrando em denúncias sobre falhas dos projetos de moradia vertical de grande densidade, sendo o principal deles o estímulo ao comportamento criminoso.

As torres brutalistas podem ser vistas como estruturas feitas para a ausência do homem pelo aspecto frio e sem personalidade, mas também grandes esculturas enquanto arte arquitetônica. Em *Arranha-céus*, Ballard utilizou a paisagem do cimento, assim como as unidades do edifício, todas decoradas da mesma forma tirando o caráter pessoal, de identificação e de pertencimento ao lugar. A personagem Royal transformou o arranha-céus em um espaço perfeito em termos de combinação, elegância e *design*, embora o bom gosto em cada cômodo dos apartamentos por ele projetados tire a individualidade dos moradores (Ballard, 2019, p. 101):

O edifício era um monumento ao bom gosto, às cozinhas bem concebidas, aos materiais e tecidos sofisticados, aos equipamentos elegantes e nada ostentosos: em suma, a toda essa sensibilidade estética que essas gentes profissionais e instruídas tinham herdado das escolas de *design* industrial, todos esses esquemas de decoração de interiores galardoados institucionalizados pelos últimos vinte e cinco anos do século XX.

No arranha-céus de Ballard além da arquitetura fria do brutalismo que influencia e enfraquece a identidade das personagens não lhes garantindo um aporte moral e ético de convivência, o ambiente e os elementos espaciais não possuem uma história ligada aos moradores, pois o edifício foi projetado e decorado por uma equipe de arquitetos que uniformizou o ambiente, observando o comportamento das personagens que também seguem essa perspectiva de padronização de seus comportamentos bárbaros e deploráveis no final do romance.

É importante retomar o conceito de Marc Augé (1994a, p. 73) de que “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar”. Arranha-céus são não lugares, uma vez que esses espaços não possuem uma memória e os indivíduos têm seus vestígios de memória apagados e o passado distanciado, as

⁷³ “*Green and Pleasant Land*” – terra verde e agradável – além de ser uma passagem do poema “Jerusalém” de William Blake, adaptado para expressar sentimento de patriotismo e um símbolo da identidade inglesa, significa, também, uma expressão usada na Inglaterra para descrever as suas paisagens naturais, em especial, a zona rural. Usa-se a expressão para referir-se a uma região ou paisagem verde e pitoresca.

suas identidades são deslocadas e as personagens passam a viver em um ambiente desconhecido propenso a conflitos.

Alina Cojocar, (p. 72) em *Dislocated Identities, Erased Memories: The Dystopian Architecture of Inner Spaces in J. G. Ballard's High-Rise*, versa que o impacto do espaço sugere que “a identidade é forjada pelas tecnologias e objetos que cercam os protagonistas”.⁷⁴ Ainda segundo a autora, as formas geométricas e os ângulos do arranha-céus indicam mais uma geometria instigante que uma arquitetura habitável e que é inevitável o colapso no edifício, já que este consiste em um espaço desprovido de memórias, não há possibilidade de funcionar como um sistema autorregulador.

As personagens de *Arranha-céus* não possuem senso de união, uma vez que não conservam marcas espaciais com o prédio, como orienta Augé se não há relação com o lugar, não lhes resta uma bússola moral que lhes possa guiar e orientá-los em seus valores e decisões éticas. Cojocar (p. 73) afirma que o concreto, o aço e o vidro inibem a formação de um senso de pertencimento, valor importante para identificar-se e sentir-se pertencente a uma comunidade. O que nos leva novamente ao clima artificial da estrutura brutalista do arranha-céus do romance, sobre a arquitetura influenciar no comportamento e no desenvolvimento social dos seus personagens residentes.

Segundo Richardson (2021), o arranha-céus de Ballard é com frequência associado à Trellick Tower, um edifício brutalista de 31 andares, em Kensington, projetado por Ernó Goldfinger, que apresentou uma série de problemas funcionais e estruturais antes mesmo de sua inauguração em 1972:

As "salas de secagem" que Goldfinger havia projetado no bloco de amenidades do térreo foram vandalizadas antes de serem concluídas. Essas salas eram sua tentativa de convencer os inquilinos a não secarem suas roupas nas varandas (e assim arruinar a aparência da torre), mas elas nunca funcionaram corretamente. Pouco antes do Natal de 1972, um hidrante no 12º andar foi adulterado, causando inundação nos poços dos elevadores, o que significava que o bloco não tinha água, aquecimento ou eletricidade durante os feriados. A torre tornou-se tão firmemente ligada ao crime e à decadência social que alguns inquilinos de moradias populares fizeram lobby para não serem alojados ali.⁷⁵

Conforme Richardson, Ballard criou em *Arranha-céus* uma história sobre uma versão sofisticada de moradia ilustrando-a com suas experiências sobre a vida luxuosa em arranha-

⁷⁴ “identity is forged by the technologies and objects that surround the protagonists”.

⁷⁵ “The “drying rooms” that Goldfinger had designed in the ground-floor amenities block were vandalized before they were finished. These rooms were his attempt to convince the tenants not to air their laundry on the balconies (and so ruin the appearance of the tower), but they never functioned properly. Just before Christmas 1972, a fire hydrant on the 12th floor was tampered with, causing flooding through the elevator shafts, which meant that the block had no water, heat, or electricity during the holidays. The tower became so firmly linked with crime and social decay that some council-housing tenants lobbied not to be housed there.”

céus em Londres e no exterior, de como as pessoas ricas mantêm calorosas discussões por causa de plantas ou mesmo quanto a cor da cortina que não combinou com o ambiente. Durante as suas observações, ele notou, também, a rivalidade entre as pessoas dos andares inferiores e as do topo dos edifícios. A diferença entre as torres brutalistas mencionadas é que Ballard, assim como Le Corbusier no seu projeto *Unité d'Habitation*, colocou as conveniências no décimo andar e Goldfinger, temendo que esses serviços prejudicassem os moradores dos andares inferiores, colocou as comodidades domésticas e comerciais do Trellick Tower no piso.

Ballard criou um ambiente luxuoso com pessoas ricas isoladas em arranha-céus, caixotões de concreto verticais cercados por áreas extensas cobertas por cimento, mostrando como o ambiente e não a classe social dos moradores pode diluir as identidades dos seus moradores, tornando-as desviantes rumo à normalização da violência e à desumanidade. Assim Ballard fecha sua trilogia do desastre urbano mostrando como a influência das tecnologias das máquinas e do espaço podem agir na mente e no comportamento das personagens diluindo suas identidades e estimulando comportamentos desviantes e reprováveis.

3 NÃO LUGARES: ESPAÇOS DE PASSAGENS DE DESCOBERTAS DO “EU”

Para discutir sobre a noção de não lugar, primeiramente Augé (1994a p. 43) trabalhou o conceito de lugar ou lugar antropológico, como o espaço onde o indivíduo cria as suas bases identitárias, relacionais e históricas, que seriam para o homem o lugar onde nele vive, trabalha defendendo seus valores, no qual ele marca seus pontos fortes, defende suas fronteiras, percebe suas crenças ancestrais e que estimula o seu íntimo estabelecendo uma relação sagrada entre ambos: homem e lugar.

Augé usa o exemplo das tribos indígenas para discutir o conceito de lugar antropológico, explicando que no mundo dos indígenas existe um espaço fechado com uma gama de informações já conhecidas pelo grupo como as terras, a floresta, os mananciais, os locais de culto, os rituais, o calendário, entre outros. Nesse sentido, os termos do repertório da vida dos indígenas gira em torno do discurso espacial:

a partir do momento que o dispositivo espacial é, ao mesmo tempo, o que exprime a identidade do grupo (as origens do grupo são, muitas vezes, diversas, mas é a identidade do lugar que o funda, congrega e une) e o que o grupo deve defender contra as ameaças externas e internas para que a linguagem da identidade conserve um sentido. (Augé, 1994a, p. 45)

O autor continua explicando uma experiência de etnólogo sobre uma prática na região aladiana, na África Ocidental, se um assassinato ocorresse, havia o costume de se perguntar ao cadáver sobre quem havia cometido o crime, e nesse sentido, o cadáver, ao ser conduzido pela cidade, ia respondendo às perguntas pelo caminho. Augé alega que essa fantasia do lugar mostrou-se eficiente, o lugar seguiu a vida normalmente, o território manteve-se, tudo transcorreu bem e todos continuaram contentes. Assim como acreditava-se nessa fantasia, acreditava-se em outras de outros lugares, também, pois na África há várias dessas narrativas de guerra e de fuga. Acreditava-se nessa imagem útil e necessária, pois não se tratava de uma “mentira”, mas um mito do lugar, frágil como o lugar. O que o autor chama à reflexão é que essas histórias fazem parte da cultura, da história de um povo, que reforçam a identidade local, mas que também podem ser apagadas: “Quando os tratores apagam a terra, quando os jovens partem para a cidade ou quando se instalam ‘alóctones’, é no sentido mais concreto, mais espacial, que se apagam com as divisas do território, as identidades.” (Augé, 1994a, p. 48).

Nesse sentido, o lugar antropológico corresponde à construção concreta e simbólica do espaço, que é simultaneamente a origem de sentido para aqueles que o habitam e elemento inteligível para quem o observa:

O lugar antropológico tem escala variável. A casa *kabile*, com seu lado sombra e seu lado luz, sua parte masculina e sua parte feminina, a choupana *mina* ou *ewe* com seu *legba* do interior, que protege quem dorme de suas próprias pulsões, e o *legba* do portal, que o protege das agressões externas; as organizações dualistas, que muitas vezes são traduzidas no solo por uma fronteira bastante material e bastante visível, e que comandam direta ou indiretamente a aliança, as trocas, os jogos, a religião; as aldeias ebriê ou atiê, cuja tripartição ordena a vida das linhagens e das faixas etárias: tantos lugares cuja análise faz sentido, porque foram investidos de sentido, e porque cada novo percurso, cada reiteração trivial, conforta-os e confirma sua necessidade. (Augé, 1994a, p. 51)

Para serem lugares precisam ser identitários, relacionais e históricos. Quanto à primeira característica, designa ao local de nascimento do indivíduo, às normas, regras, hábitos e costumes da criação desse sujeito nesse dado lugar, corresponde às normas locais, ao projeto de moradia, à religião praticada, ao conjunto de possibilidades e proibições que a família ou as convenções sociais imputam a esse sujeito em caráter espacial e social. Esse lugar é identitário na medida em que o indivíduo passa tempo suficiente para aprender regras, normas, leis, hábitos e costumes que são internalizados por ele, que tornem-se características intrínsecas desse indivíduo. O lugar é relacional quando torna-se o espaço das relações de encontros sociais e familiares, no qual o indivíduo estabelece contato, executa seus rituais sociais e religiosos, estabelecem laços de amizade, de namoro ou matrimoniais, rompe-se esses laços, melhor dizendo, onde o indivíduo coloca-se enquanto ser atuando de forma individual e também onde realiza suas interações coletivas. Por fim, o lugar é histórico quando o indivíduo portador de uma identidade local, numa relação de convívio familiar, social, entre outros, em um lugar por um tempo garantindo uma estabilidade cria uma proporção histórica do lugar antropológico:

Esse lugar que antepassados construíram (“mas me agrada a morada que construíram meus avós...”), que os mortos recentes povoam de signos que é preciso saber conjurar ou interpretar, cujos poderes tutelares um calendário ritual preciso desperta e reativa a intervalos regulares, está no extremo oposto dos “lugares de memória”, sobre os quais Pierre Nora escreve tão justamente que neles apreendemos essencialmente nossa diferença, a imagem do que não somos mais. O habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história. (Augé, 1994a, p. 53)

Portanto, esse lugar onde a identidade, a relação e a história estão inscritas no espaço é definido, conforme Augé (1994b, p. 134) como o lugar do “em casa” o lugar da identidade partilhada, o lugar de convívio conjunto com aqueles que compartilham das mesmas similitudes.

Segundo Augé, os lugares antropológicos integram o passado, a história e as experiências pretéritas do indivíduo e os não lugares relacionam-se com o futuro. Analisar a

relação do homem com esses dois espaços é uma tentativa de descobrir quais mudanças interacionais e comportamentais o indivíduo atingiu e em que essas mudanças colaboraram para a formação desse novo ser humano. Uma vez que os não lugares são uma criação da Hipermmodernidade, quem é esse sujeito hipermoderno em consonância com esses espaços, em um momento em que o individualismo acentua-se? Os estudos de Augé convergem para buscar uma compreensão de como esses espaços hipermodernos, criados com o intuito de permitir “fazer mais coisas em menos tempo” estão transformando o indivíduo em um outro, ao mesmo tempo, instiga-nos a tentar buscar de que forma a identidade pode ser reconstruída, visto que a relação do ser humano com os não lugares provocam a diluição da identidade⁷⁶ pelas experiências pessoais tornarem rotinas transitórias, como observado por James, que muda seus hábitos social e de trabalho e passa a frequentar os estacionamentos dos restaurantes, supermercados, aeroportos, as vias expressas, o autódromo, a fim de buscar novos modelos, símbolos e expressões de vida por meio do simulacro de uma hiper-realidade que é o mundo construído em *Crash*, no qual Vaughan parece ser uma chave para apontar uma saída do caos da vida hipermoderna.

Em sua pesquisa sobre lugar antropológico e não lugar, Augé (1994b, p. 158) atribui ao espaço a mudança do indivíduo para um outro ser “Se a tradição antropológica ligou a questão da alteridade (ou da identidade) à do espaço, é porque os processos de simbolização colocados em prática pelos grupos sociais deviam compreender e controlar o espaço para se compreenderem e se organizarem a si mesmos”. Assim como este autor investigou de que maneira os não lugares podem interferir no comportamento das pessoas em sociedade, provocando a perda de “nós”, predominando o indivíduo solitário, o “eu”, esta pesquisa alinha-se aos caminhos percorridos por Augé a fim de explicar como os não lugares, nas obras ballardianas, influíram as mudanças de comportamento dos personagens.

Em *Crash*, a relação construída pelas personagens com o espaço da história acontece conforme a frequência da presença delas nas rodovias, que se torna mais intensa no decorrer da narrativa. O personagem narrador, James, mora com sua esposa, Catherine, em um apartamento de frente para a principal via expressa de Londres, com vistas para o aeroporto, de onde ele observa a movimentação de carros nas rodovias e a chegada e partida de aviões, demonstrando o fascínio pelas invenções tecnológicas hipermodernas e demonstrando uma forte ligação com os espaços de passagem locais:

⁷⁶ Como visto nas três obras analisadas, *Crash*, com o publicitário James, *Concrete Island* por meio do engenheiro Maitland e em *Arranha-céus*, com o médico e professor universitário Laing.

Nosso apartamento em Drayton Park ficava um quilômetro e meio ao norte do aeroporto, numa agradável ilha de modernas unidades residenciais, ajardinados postos de gasolina e supermercados, protegidos do distante bloco urbano de Londres por uma alça elevada de acesso à via expressa circular norte, que desfilava seu tráfego diante de nós sobre elegantes pilares de concreto. (Ballard, 2007, p. 55)

James tem a sua identidade alterada a partir do acidente traumático, mesmo que já percebesse sinais de excitação pela técnica em conjunção com o corpo humano antes do acidente, após o desastre de automóvel ele vê a sua percepção sobre si e o espaço alterados. Ao voltar do hospital, sente tremor e excitação no seu corpo com a movimentação dos automóveis nas ruas e rodovia que dão acesso a sua residência. Da sacada de seu apartamento, ele percebe uma mudança de percepção da paisagem da rodovia, estacionamentos, shopping center e aeroporto. A paisagem do espaço despertou nele a percepção da sua nova identidade:

Debruçado na janela traseira do táxi, eu me vi tremendo de excitação diante das correntes de tráfego nos trevos da Western Avenue. Os cortantes lampejos de luz da tarde refletida nos detalhes cromados do painel lancinavam a minha pele. O ritmo sincopado dos radiadores, o fluxo dos carros rumo ao Aeroporto de Londres ao longo das ensolaradas pistas opostas, a sinalização viária e as placas de orientação – tudo isso parecia ameaçador e super-real, tão excitante quanto os enlouquecidos fliperamas de uma sinistra casa de diversões a céu aberto do tamanho daquelas rodovias. Percebendo que eu estava demasiado eufórico, Catherine me ajudou a entrar rapidamente no elevador. As perspectivas visuais do nosso apartamento tinham se modificado. (Ballard, 2007, p. 56-57)

O espaço trabalhado e a tecnologia dominante do concreto e do metal reformulam a identidade de James assim como as estruturas sociais e os seus relacionamentos de maneira avassaladora:

Debruçado sobre o parapeito de concreto, me dei conta de que um imenso silêncio pairava sobre a paisagem ao meu redor. [...] Durante as minhas semanas no hospital, os engenheiros rodoviários haviam feito seus enormes pilares avançarem mais quase um quilômetro rumo ao sul. Olhando detidamente aquele terreno silencioso, percebi que a zona inteira que definia a paisagem da minha vida estava agora confinada por um contínuo horizonte artificial, formado pelos aterros e parapeitos elevados das vias expressas e seus trevos e pistas de acesso. Isso tudo cercava os veículos lá embaixo como as paredes de uma cratera de vários quilômetros de diâmetro. [...] As contusões nos meus joelhos e no meu peito eram receptores sintonizados em uma série de transmissores, captando os sinais desconhecidos de mim mesmo, que desatariam aquela imensa estagnação e libertariam aqueles motoristas para o verdadeiro destino concebido para seus veículos, os paraísos da estrada elétrica. (Ballard, 2007, p. 60)

James tem a sua identidade reconfigurada a partir da sua relação com os espaços hipermodernos do romance que são as rodovias, autoestradas, estacionamentos de aluguel, aeroporto, restaurantes à beira da estrada, viadutos, elevados, entre outros que teve como condicionante o acidente traumático.

Conforme já mencionado “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (Augé, 1994a, p. 73). Esses espaços definidos como não lugares são produtos da supermodernidade⁷⁷, por não serem espaços que integram lugares antigos, repertoriados ou lugares de memória. Portanto, os não lugares inscrevem-se em aeroportos, supermercados, estacionamentos, campos de refugiados, cadeias de hotéis, terrenos invadidos, clube de férias, rodoviária, meios de transporte, entre outros.

Augé afirma que os não lugares assim como os lugares são bases coexistentes, um não anula a existência do outro e os dois se complementam. Ele parte do princípio de que essa oposição não lugar/lugar corresponde, respectivamente, a espaço construído para acelerar o tempo e espaço onde as relações e interações acontecem, sendo o não lugar espaço das relações de solidão, enquanto lugar é o espaço das relações sociais. Ainda que o não lugar seja um espaço de solidão, Augé (1994a, p. 88) afirma que a interação com o meio acontece por intermédio da palavra:

[...] os não-lugares reais da supermodernidade, aqueles que tomamos emprestados quando rodamos na autoestrada, fazemos compras no supermercado ou esperamos um aeroporto o próximo voo para Londres ou Marselha, têm isto de particular – definem-se, também, pela palavras ou textos que nos propõem: seu modo de usar, em suma, que se exprime, conforme o caso, de maneira prescritiva (“pegar a fila da direita”), proibitiva (“proibido fumar”) ou informativa (“você está entrando no Beaujolais”) e que recorre tanto a ideogramas mais ou menos explícitos e codificados (os do código da estrada ou dos guias turísticos) quanto à língua natural. Assim, são instaladas as condições de circulação em espaços onde se supõe que os indivíduos só interajam com textos, sem outros enunciadores que não pessoas “morais” ou instituições (aeroportos, companhias aéreas, Ministério dos Transportes, sociedades comerciais, polícia rodoviária, municípios), cuja presença se adivinha vagamente ou se afirma mais explicitamente (“o Conselho Geral financia este trecho da estrada”, “o Estado está trabalhando para melhorar suas condições de vida”), por trás das injunções, dos conselhos, dos comentários, das “mensagens” transmitidas pelos inúmeros “suportes” (painéis, telas, cartazes) que são parte integrante da paisagem contemporânea.

Os não lugares também existem pelas palavras e os seus frequentadores estabelecem um tipo de relação com esse espaço mediada pelas palavras que os orientam, que lhes servem à medida que os passantes transitam por eles. Nesse sentido, as palavras, textos ou imagens são elementos de interação e orientação aos usuários transitórios. Em *Crash*, as personagens transitam, no decorrer da narrativa em não lugares construindo sua história de adrenalina, tensão, euforia e acidentes e suas afirmações acontecem por meio da identificação provisória no preenchimento das fichas hospitalares, nos caixas das lanchonetes, e dos estacionamentos, nos pedágios, entre outros.

⁷⁷ Esse termo corresponde ao que Lipovetsky chama de Hipermodernidade. Augé preferiu o termo supermodernidade por acreditar que ela seja a continuação da Modernidade.

Em *Concret Island*, Maitland tem a sua identidade apagada ao cair em uma ilha de tráfego em um espaço de onde ele consegue ver a cidade, ainda sentir os seus efeitos mas está distanciado das regras, normas leis e alienação do mundo social e da influência do capitalismo. Maitland sai do “Aparelho Psicológico do Estado” – a rodovia – que deixa de guiá-lo e cai num espaço insular, a ilha de concreto, subproduto do mundo hipermoderno, local em que a personagem depara-se com os melhores e piores aspectos do seu eu interior. Esse terreno caracterizado, inicialmente como um não lugar, por ser um cruzamento de três vias convergentes, é um lugar de trânsito, por onde milhares de pessoas passam em alta velocidade todos os dias:

Protegendo os olhos da luz do sol, Maitland viu que havia entrado em uma pequena ilha de tráfego, com cerca de duzentos metros de comprimento e formato triangular, que se estendia no terreno baldio entre três rodovias convergentes. O ápice da ilha apontava para o oeste e para o sol poente, cuja luz quente incidia sobre os distantes estúdios de televisão em White City. A base era formada pelo viaduto em direção ao sul, que se estendia a vinte metros acima do solo. Sustentadas em enormes pilares de concreto, suas seis faixas de tráfego eram bloqueadas pelos para-lamas de metal corrugado instalados para proteger os veículos abaixo. Atrás de Maitland estava a parede norte da ilha, o aterro de nove metros de altura da rodovia em direção ao oeste, de onde ele havia batido. À sua frente, e formando o limite sul, estava o aterro íngreme da estrada secundária de três pistas que serpenteavam em um circuito noroeste abaixo do viaduto e se juntavam à rodovia no ápice da ilha. Embora a não mais de cem metros de distância, esta encosta recém-gramada parecia escondida atrás da luz superaquecida da ilha, pela grama selvagem, carros abandonados e equipamentos de construção. O tráfego fluía pelas faixas sentido oeste da estrada secundária, mas as barreiras metálicas de proteção protegiam a ilha dos motoristas. Os mastros altos de três indicadores de rota erguiam-se em caixotões de concreto embutidos no acostamento da estrada.⁷⁸ (Ballard, 1974, p.11-12)

No decorrer da história, esse espaço passa a ter sentido e significado para a personagem, quando esta começa a identificar-se com a ilha e a recuperar momentos da infância por meio de lembranças surgidas em sua mente através dos restos de construções do local e a partir de uma impressão de imagens e pôsteres de filmes de cinema do abrigo antiaéreo. Essas lembranças começam a fazer sentido e a fortalecer Mailand, no sentido de

⁷⁸ “Shielding his eyes from the sunlight, Maitland saw that he had chanced into a small traffic island, some two hundreds yards long and triangular in shape, that lay in the waste ground between three converging motorway routes. The apex of the island pointed towards the west and the declining sun, whose warm light lay over the distant television studios at White City. The base was formed by the southbound overpass that swept past seventy feet above the ground. Supported on massive concrete pillars, its six lanes of traffic were sealed from view by the corrugated metal splash-guards installed to protect the vehicles below. Behind Maitland was the northern wall of the island, the thirty-feet-high embankment of the westbound motorway from which he had crashed. Facing him, and forming the southern boundary, was the steep embankment of the three-lane feeder road which looped in a north-westerly circuit below the overpass and joined the motorway at the apex of the island. Although no more than a hundred yards away, this freshly grassed slope seemed hidden behind the over-heated light of the island, by the wild grass, abandoned cars and builder's equipment. Traffic moved along the westbound lanes of the feeder road, but the metal crash barriers screened the island from the drivers. The high masts of three route indicators rose from concrete caissons built into the shoulder of the road”.

defrontar-se consigo mesmo e com o espaço e vencer os fantasmas do passado, além dos obstáculos de sobrevivência do presente. Nesse sentido, a personagem estabelece uma relação com o espaço que passa a ter um significado para ela, uma característica do lugar antropológico:

Antigamente, ali havia uma pequena gráfica, e alguns blocos de impressão tipográfica com fundo de cobre jaziam aos seus pés. Maitland pegou um e examinou as figuras nebulosas de um homem de terno escuro e uma mulher de cabelos brancos. Enquanto ouvia a chuva, pensou no divórcio dos pais; as incertezas daquele período, quando ele tinha oito anos, pareciam se replicar na imagem negativa da chapa tipográfica, nos tons invertidos daquele homem e daquela mulher desconhecidos.⁷⁹ (Ballard, 1974, p. 65)

Ainda que a ilha de tráfego, uma construção do mundo hipermoderno, uma estrutura que corresponda às noções de não lugar, por ser um espaço transitório, de passagem, local onde o indivíduo não permanece tempo suficiente para assimilar características locais, estabelecer laços ou relação de interação com as vivências e experiências espaciais para criar-se uma história, Ballard sugere que Maitland recuperou o espaço pela memória, tornando-se para ele um lugar antropológico, com o qual ele estabelece uma relação estável. Por meio das construções antigas elementos espaciais e objetos encontrados naquele espaço insular, o protagonista consegue não só fazer uma conexão com seu passado, defrontar-se consigo mesmo e com problemas não resolvidos na infância, como identificar-se com o lugar reconhecendo-se, inclusive, enquanto categoria espacial, como fazendo parte dele. Ele faz uma espécie de ritual cristão referenciando partes do seu corpo a cada lugar pontual da ilha, como se estivesse consagrando o espaço com o que ele tem de sagrado, seu corpo:

Esses locais de dor e provação agora se confundiam com pedaços de seu corpo. Ele gesticulou em direção a eles, tentando contornar a ilha para poder deixar essas partes onde elas pertenciam. Deixaria a perna direita no local da queda, as mãos machucadas empaladas na cerca de aço. Colocaria o peito onde havia se sentado, encostado na parede de concreto. Em cada ponto, um pequeno ritual significaria a transferência da obrigação dele para a ilha. Ele falou em voz alta, um padre oficiando a eucaristia de seu próprio corpo. "Eu sou a ilha." O ar irradiava sua luz.⁸⁰ (Ballard, 1974, p. 70-71)

⁷⁹ "A small printing shop had once been here, and a few copper-backed letterpress blocks lay around his feet. Maitland picked one up and examined the cloudy figures of a dark-suited man and a white-haired woman. As he listened to the rain he thought of his parents' divorce; the uncertainties of this period, when he was eight years old, seemed to be replicated in the negative image on the letterpress plate, in the reversed tones of this unknown man and woman".

⁸⁰ "These places of pain and ordeal were now confused with pieces of his body. He gesture towards them, trying to make a circuit of the island so that he could leave these sections himself where they belonged. He would leave his right leg at the point of his crash, his bruised hands impaled upon the steel fence. He would place his chest where he had sat against the concrete wall. At each point a small ritual would signify the transfer of obligation from himself to the island. He spoke aloud, a priest officiating at the eucharist of his own body. "I am the island." The air shed its light."

A escolha de ler as obras da tese a partir da categorização do espaço como não lugar traz-nos esta possibilidade, de que o espaço transitório, de anonimato tornou-se um lugar para Maitland, uma vez que esse espaço foi recuperado por meio de elementos da memória pelos restos de construção que havia no local e por objetos encontrados que encheram o espaço de presença de quem estivera ali, mas principalmente que trouxeram para o protagonista um sentido, o que o fez criar uma relação com o espaço a ponto de não desejar mais sair dele, porque lá ele encontrou respostas há muito tempo aguardadas e viu possibilidades de uma vida longe da alienação urbana do mundo hipermoderno sob a ordem do capitalismo tardio.

Conforme Augé os não lugares têm uma face dupla, a primeira de ser um lugar de passagem e a segunda quanto à relação que os indivíduos estabelecem com eles, uma vez que, esses espaços foram criadas para uma finalidade específica. Um indivíduo vai ao supermercado com o objetivo de comprar algo, vai ao aeroporto para embarcar em algum voo, dirige-se a um hotel para se hospedar, em outras palavras, existe um tipo de relação contratual entre as partes, o indivíduo e o não lugar, visto que para estar nesses espaços é necessário sair do anonimato em algum momento e apresentar um documento ou um cartão de crédito, como se precisasse, em meio a uma vigilância externa, provar a sua inocência:

Vê-se bem que por “não-lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. (Augé, 1994a p. 87)

A relação estabelecida pelos usuários dos não lugares é congruente ao objetivo que se propõe os espaços da Hipermodernidade, como shopping centers, aeroportos, entre outros, são espaços em que estadia do indivíduo não dura tempo suficiente para criar relações duradoras ou estabelecer vínculos. Como são espaços produzidos para assentir a circulação de um número considerável de pessoas, objetos e imagens, o indivíduo torna-se um observador de um universo do qual ele não pertence, transita, principalmente, com propósito de consumo:

[...] as grandes superfícies nas quais o cliente circula silenciosamente, consulta as etiquetas, pesa legumes ou frutas numa máquina que lhe indica, com o peso, o preço, e depois estende o cartão de crédito a uma jovem também silenciosa, ou pouco loquaz, que submete cada artigo ao registro de uma máquina decodificadora, antes de verificar o bom funcionamento do cartão de banco. (Augé, 1994a, p. 91-92)

Importa destacar, que, *a priori*, o usuário dos não lugares são indivíduos anônimos, mas que em espaços de identificação provisória, esse anonimato é relativo a um período suficiente referente à relação contratual, melhor dizendo, uma vez necessária a apresentação da identidade para uso do cartão, ou ainda a passagem comprada no aeroporto, o cartão de apresentação no pedágio, todos são elementos contratuais de identificação, portanto, provisoriamente, esse indivíduo perde seu anonimato:

O contrato sempre tem relação com a identidade individual daquele que o subscreve. Para ter acesso às salas de embarque de um aeroporto, é preciso, antes, apresentar a passagem ao check-in [...]. O passageiro só conquista, então, seu anonimato após ter fornecido a prova de sua identidade, de certo modo, assinado o contrato. (Augé, 1994a, p. 94)

Em *Arranha-céus*, Ballard ambienta a história em um edifício, projeto modernista, modelo de desenvolvimento de moradia de alta densidade amplamente replicado no pós-guerra na Inglaterra e Estados Unidos até os anos de 1970. Arranha-céus são não lugares por não carregarem características antropológicas, nos quais o indivíduo não tem uma origem familiar com regras, normas, costumes, proibições, onde não manteve relação de convivência e interação, de forma a criar vínculos históricos e de memória com o espaço. Eles são construções habitáveis com o uso de tecnologia avançada e podem abrigar milhares de pessoas, alocadas em sobreposição de andares, de onde os moradores iniciam a sua vivência no local em um ambiente livre de memórias, costumes, ritos que possam possibilitar uma conexão com o residente. Nesse sentido, o arranha-céus é um espaço de estrutura, tamanho, arquitetura e cor padronizados, onde o indivíduo inicia do zero a convivência e relação com o lugar e área circundante. No romance, as personagens sentem-se contempladas com a quantidade de conveniências e facilidades domésticas que elevam a qualidade de vida das famílias, de forma a não precisarem sair do prédio para resolver problemas de necessidades básicas: “Na verdade, o prédio era uma pequena cidade vertical, os dois mil habitantes empilhados até o céu. [...] Para seu tamanho o arranha-céus continha uma variedade impressionante de serviços” (Ballard, 2019, p. 9).

A relação das personagens de *Arranha-céus* com o espaço acontece de forma superficial, fria, embora as personagens tenham mudado para o edifício a fim de viverem as facilidades de uma vida doméstica organizada e feliz, elas terminam por estabelecerem uma relação de consumo com o edifício, uma vez que elas utilizam os serviços de banco, restaurante, sauna, loja de bebidas, entre outros, mas familiarmente, no romance não há narrativas de momentos que são criados entre as personagens, que demonstrem uma relação

de conexão entre elas e o lugar. Existe, na verdade, diariamente, celebração de festas e reuniões entre os condôminos, em que as pessoas reúnem-se mais para terem o que fazer ou um lugar onde estar, do que conhecerem uns aos outros e aprofundarem vínculos de amizade. Mesmo as festas nas casas dos vizinhos, as relações são dissimuladas e superficiais.

Robert Laing inicia um romance com sua vizinha do andar superior, Charlotte Melville, que também está envolvida sexualmente com o documentarista Richard Wilder, residente do segundo andar, o que demonstra que as relações entre as personagens são superficiais, sem sentimentos e livres de vínculos, de convivência e de comprometimento. Uma das características do não lugar é a falta de relação estável entre os frequentadores de um espaço, o que não gera a estabilidade que é necessária para que o indivíduo estabeleça-se nele e esta relação não pode ser percebida entre as personagens e o arranha-céus, uma vez que o edifício é um espaço livre de histórias pessoais e familiares dos seus residentes.

O desenvolvimento das cidades, a modernização dos meios de transporte, o acesso à aquisição de veículos utilitários e a densidade demográfica metropolitana em crescimento contínuo impeliram à criação de não lugares como autoestradas, aeroportos, arranha-céus, albergues, hipermercados, entre outros, espaços para atender a um fluxo maior de circulação de pessoas e a uma demanda maior de transporte de mercadorias “produzir mais em menos tempo” e segundo versa Augé (1994a, p. 74) , que o lugar se recompõe no não lugar “as ‘astúcias milenares’ da ‘invenção do cotidiano’ e ‘das artes de fazer’”.

Ao ocupar-se do estudo sobre os não lugares, Augé (1994a, p. 75) afirma que para distinguir o lugar do não lugar é necessário tratar da oposição de “lugar” ao “espaço”:

Michel de Certeau propôs, das noções de lugar e de espaço, uma análise que constitui, aqui, um antecedente obrigatório. Ele não opõe, por sua vez, os “lugares” aos “espaços” como os “lugares” aos “não lugares”. O espaço, para ele, é um “lugar praticado”, “um cruzamento de forças motrizes”: são os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar.

Certeau comenta que um lugar alça característica de espaço quando este é atravessado por elementos que o movimentam, que nele seres praticam suas experiências, estabelecendo relação de interação e correspondência entre si e o meio. Augé (1994a, 77-78) faz um levantamento dos variados sentidos aplicados à palavra espaço para justificar a natureza do termo ser mais abstrato que lugar:

Ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dos pontos (deixa-se um “espaço” de dois metros entre cada moirão de uma cerca), ou a uma grandeza temporal (“no espaço de uma semana”). Ele é, portanto, eminentemente abstrato, e é significativo que seja feito dele, hoje, um uso sistemático, ainda que pouco diferenciado, na língua corrente e nas linguagens particulares de certas instituições representativas do nosso tempo. O Grand

Larousse illustré dá destaque à expressão “espaço aéreo”, que designa uma parte da atmosfera cuja circulação aérea (menos concreta do que seu homólogo do domínio marítimo: “as águas territoriais”) um Estado controla, mas cita também outros empregos que comprovam a platicidade do termo. Na expressão “espaço judiciário europeu”, vê-se bem que a noção de fronteira está implicada, mas que, abstraída essa noção de fronteira, é de todo um conjunto institucional e normativo pouco localizável que se está tratando. A expressão “espaço publicitário” aplica-se indiferentemente a uma porção de superfície ou de tempo “destinado a receber publicidade nos diferentes veículos de comunicação”, e a expressão “compra de espaço” aplica-se ao conjunto das “operações efetuadas por uma agência de publicidade sobre um espaço publicitário”. A voga do termo “espaço”, aplicado tanto a salas de espetáculo como de encontro (“Espaço Cardin”, em Paris, “Espaço Yves Rocher”, em La Gacilly), a jardins (“espaços verdes”), a assentos de avião (“Espaço 2000”) ou a automóveis (“Espace” Renault), comprovam, ao mesmo tempo, termos que povoam a época contemporânea (a publicidade, a imagem, o lazer, a liberdade, o deslocamento) e a abstração que os corrói e ameaça, como se os consumidores de espaço contemporâneo fossem antes de mais nada, convidados a se contentar com palavras.

A multiplicidade de aplicações da palavra “espaço”, no nível da linguagem ganha corpo e significado quando inserido num contexto inteligível que efetiva um sentido e não outro. Praticar o espaço, carregando-o de significados perpassa pela experiência dos relatos de infância, que conseqüentemente, são relatos de viagem, que são a soma de lugares e a negação do lugar e que o movimento de travessia dos lugares é o criador desses termos e dos não lugares. Segundo Certeau (*apud* Augé, 1994a, p. 78-79),

é “repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar ao outro” (p. 164). A experiência jubilosa e silenciosa da infância e a experiência da primeira viagem, do nascimento como experiência primordial da diferenciação do relacionamento de si como si mesmo e como outro, que retira a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação com a imagem de si. Todo relato volta à infância. Ao recorrer à expressão “relatos de espaço”, Certeau quer tanto falar dos relatos que “atravessam” e “organizam” lugares (“Todo relato é um relato de viagem...”, p. 171) quanto do lugar que constitui a escritura do relato (“... a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar que constitui um sistema de signos – um relato”, p. 173). Porém, esse livro se escreve antes de se ler; ele passa por diferentes lugares, antes de constituir um: como a viagem, o relato que fala dele atravessa vários lugares. Essa pluralidade de lugares, o excesso que ela impõe ao olhar e à descrição (como ver tudo? como dizer tudo?), e o efeito de “expatriação” que daí resulta (nos remeteremos a ele mais tarde, por exemplo, comentando a fotografia que fixou o instante: “Veja só, sou eu, ao pé de Partenon”, mas, no instante, acontecia de nos espantarmos: “Que é que vim fazer aqui?”) introduzem entre o viajante expectador e o espaço da paisagem que ele percorre ou contempla uma ruptura que o impede de ver aí um lugar, de aí se encontrar plenamente, mesmo que tente preencher esse vazio com as informações múltiplas e detalhadas que lhe propõe os guias turísticos... ou os relatos de viagem.

Como já mencionado, Augé afirma que os não lugares assim como os lugares são bases coexistentes, um não anula a existência do outro e os dois se complementam. Ele parte do princípio de que essa oposição não lugar/lugar correspondem, respectivamente, a espaço construído para acelerar o tempo e espaço onde as relações e interações acontecem, sendo o

não lugar espaço das relações de solidão, enquanto lugar é o espaço das relações sociais. Ainda que o não lugar seja um espaço de solidão, Augè (1994a, p. 88) afirma que a interação com o meio acontece por intermédio da palavra:

[...] os não-lugares reais da supermodernidade, aqueles que tomamos emprestados quando rodamos na autoestrada, fazemos compras no supermercado ou esperamos um aeroporto o próximo voo para Londres ou Marselha, têm isto de particular – definem-se, também, pela palavras ou textos que nos propõem: seu modo de usar, em suma, que se exprime, conforme o caso, de maneira prescritiva (“pegar a fila da direita”), proibitiva (“proibido fumar”) ou informativa (“você está entrando no Beaujolais”) e que recorre tanto a ideogramas mais ou menos explícitos e codificados (os do código da estrada ou dos guias turísticos) quanto à língua natural. Assim, são instaladas as condições de circulação em espaços onde se supõe que os indivíduos só interajam com textos, sem outros enunciantes que não pessoas “morais” ou instituições (aeroportos, companhias aéreas, Ministério dos Transportes, sociedades comerciais, polícia rodoviária, municípios), cuja presença se adivinha vagamente ou se afirma mais explicitamente (“o Conselho Geral financia este trecho da estrada”, “o Estado está trabalhando para melhorar suas condições de vida”), por trás das injunções, dos conselhos, dos comentários, das “mensagens” transmitidas pelos inúmeros “suportes” (painéis, telas, cartazes) que são parte integrante da paisagem contemporânea.

Os não lugares também existem pelas palavras e os seus frequentadores estabelecem um tipo de relação com esse espaço mediada pelas palavras que os orientam, que lhes servem à medida que os passantes transitam por eles. Nesse sentido, as palavras, textos ou imagens são elementos de interação e orientação aos usuários transitórios.

Em *Arranha-céus*, podemos dizer que a interação realiza-se por meio da palavra, em que a integração das personagens acontece para fazer algum tipo de solicitação, como é o caso dos condôminos reclamando para o administrador ou para Anthony Royal sobre as falhas de funcionamento do prédio, ou mesmo ao encontrarem-se nas festas e conversarem sobre coisas triviais, sobre a insônia ser uma doença coletiva no arranha-céus, ou mesmo queixarem uns com os outros sobre os problemas que o prédio apresenta. As conversas entre eles são sempre da ordem do edifício ou sobre coisas superficiais, sem aprofundarem relações nem sobre si mesmos.

Ballard afirma que o não lugar é onde a história, a política e a moralidade estão ausentes, para ele isto é uma espécie particular de utopia, pesadelo, para o qual temos caminhado desde o século passado: “Temos cada vez menos decisões morais a tomar, seja para dirigir os nossos carros ou criar os nossos filhos, tratar os nossos funcionários e ex-esposas” (Ballard *apud* Baxter, 2008, p. 124)⁸¹. A afirmativa desse autor, justifica-se pelo não lugar sem um espaço onde o controle é difícil de ser efetivado, ter presteza sólida e eficiente.

⁸¹ “We have fewer and fewer moral decisions to make, whether driving our cars or raising our children, treating our employees and ex-wives.”

Conforme Augé (1994a, p. 92 e 93) a identidade das pessoas se constitui a partir do lugar antropológico, por meio dos elementos culturais, convivência linguística, elementos espaciais, os sinais da paisagem, dos costumes locais de convivência e o não lugar cria a identidade partilhada dos passantes, da clientela, dos motoristas semanais. O relativo anonimato acontece por um momento em que não se é necessário a identificação pessoal, após a exigência contratual, o indivíduo vê-se sozinho, mas semelhante aos outros usuários do não lugar de volta ao anonimato. Ballard tensiona a discussão sobre a construção dos megashoppings, que por sua vez provocam o *topocídio* (aniquilação deliberada de lugares, motivada por uma causa econômica e socialmente justificável ou não). Sua obra expõe como essas catedrais do consumo têm provocado mudanças significativas na cultura das pessoas, na mudança de seus hábitos por meio das novas construções, pois a criação de novas estruturas prediais leva à construção de novas vias expressas, rodovias, viadutos, elevados, entre outros, discussão proposta posteriormente em *O reino do amanhã* (2009).

Augé remete-nos à ideia de que os não lugares descrevem a nova realidade, é neles que encontram-se novas e diferentes relações humanas que existem pela interação quase que somente por meio das palavras como “Vire à direita”, “Siga”, “Aperte o botão vermelho”, “Insira o código de barras para cima”, entre outros, por meio das imagens, e que estas são relações vazias de significados e possuem base simbólica.

Por fim, nas referidas obras ballardianas os espaços descritos como não lugares são tomados por ideias superficiais que prejudicam ou dificultam as relações interpessoais, estabelecendo um tipo de tensão solitária ao homem. A interação que acontece entre os personagens em *Crash*, *Concrete Island* e *Arranha-céus* são situações de encontros, experiências e sensações que seguem um padrão pré-determinado, não possibilitando a realização de uma relação nos moldes do real, uma vez que as rodovias, os estacionamento, a ilha e o arranha-céus são espaços não identitários, antropológicos pelo fato de os narradores e personagens não permanecerem tempo o suficiente para estabelecer vínculos com o local durante a ocupação ou por se mudarem para um edifício livre de memórias, com exceção da ilha, em que Maitland pareceu identificar-se com o espaço com o passar dos dias e encontrar respostas para situações que o acompanhavam desde a infância, tornando-se aquele subproduto das construções hipermodernas um lugar por ter um significado para o protagonista que reconheceu elementos espaciais e mesmo o espaço que se apresentou similitude com a sua mente.

A Hipermodernidade está relacionada a três fatos da era do excesso: a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências e

essas realizações encontram materialidade nos não lugares, uma vez que eles são construídos para atenderem finalidades objetivas determinadas pelos apelos da era do “sempre mais” são eles relegados às experiências transitórias como transporte, viagens, lazer, comércio e comodidades em *Crash* e *Concrete Island* (que para o protagonista torna-se um lugar) e *Arranha-céus*. O não lugar é considerado um espaço criado pela moda e para o consumo, nesse sentido são espaços planejados e padronizados, tecnologicamente projetados, atribuindo ao homem a condição de frequentador, receptáculo, prisioneiro da sua necessidade de consumir as ideias superficiais oferecidas pela Hipermodernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de Ballard, descritas como romances distópicos com histórias e paisagens desoladas, desenvolvidas em enredos tecnológicos, sociais ou ambientais, fazem alusão a histórias de mídias de massa e tecnologias emergentes. Ballard considerava-se um cientista social e propôs-se a investigar a mente humana e a relação do homem com as tecnologias e provar como o cenário tecnológico pode impactar a sociedade de forma brutal.

Esta pesquisa debruçou-se em investigar em *Crash*, *Concrete Island* e *Arranha-céus* como as personagens e narradores interagem com os espaços hipermodernos, melhor dizendo, os não lugares e como esses agentes comportam-se frente às situações habituais impostas por esses espaços. Os títulos das obras são metáforas do colapso social denunciado por Ballard e revelam os efeitos desumanizadores da tecnologia da era hipermoderna e das paisagens urbanas.

Em *Crash*, o protagonista é dominado pelo fascínio por acidentes automobilísticos e a violência que eles representam o conduz por um caminho repleto de perigos alucinantes e melancolia. O conceito de acidente, segundo Baudrillard (1991b, p. 148 grifo do autor), tem uma função, é iniciador de uma nova maneira de gozo, não perverso, que estimula o sexo, uma pulsão que justifica o desejo de zonas preparadas previamente. O acidente simboliza a quebra das normas sociais o potencial destrutivo dos desejos humanos. A narrativa de *Crash* organiza-se em torno do acidente traumático, e a vida do protagonista reestrutura-se em torno do trauma psíquico gerado pelo acidente. O sexo é apresentado na narrativa de forma clínica e estilizada, livre de qualquer tipo de sentimento, de forma que as excitações e prazeres descritos no romance não são orgânicos, sexuais, mas sim estéticos. As sensações na obra tornaram-se virtualizadas, sendo necessário testar a realidade por meio da dor, do acidente, único elemento do real.

A estilização da realidade é apresentada mesmo antes do acidente, que oportunizou o autor a organizar a junção da técnica com o corpo e o desejo de unir corpo e máquina e desenvolver essa narrativa de superação da morte do corpo, uma alegoria do mundo virtualizado. A partir desse evento, inicia-se uma nova fase na história, em que não há mais o real, mas o início do simulacro, em que a personagem James vê sua vida, depois do acidente, delimitada por um horizonte artificial, formado por elevados, parapeitos, aterros e autoestradas, a paisagem do concreto. Nessa narrativa, as únicas possibilidades do surgimento do real atravessar a hiper-realidade são com os eventos de acidentes, que segundo o autor se

os temêssemos realmente, jamais dirigiríamos um carro. Ele atribui isso ao efeito provocado pela mídia, na forma enganosa que ela ilustra o automóvel para nós. No final do romance, James compreende que o que antes causava-lhe horror e desgosto, quanto a ver os ferimentos terríveis provocados pelos acidentes motivados por fantasias sexuais deu lugar a uma aceitação de que essa era a única forma de revigorar as vítimas feridas, uma espécie de purificação.

Concrete Island simboliza o isolamento do homem nos espaços urbanos hipermodernos. O distanciamento e a desconexão da realidade urbana provocada pelo abandono inicia um processo de desligamento das relações sociais suscitadas pelo capitalismo tardio e a diluição da própria identidade individual. O afastamento de Maitland do seu universo familiar e profissional e de si mesmo fê-lo questionar sobre quem ele era e o que tinha feito de sua vida até ali. A ilha de concreto tornou-se para o protagonista um elemento desafiador da sua própria vida e foi apresentada por Ballard como uma metáfora de aspectos desumanizadores da vida hipermoderna, como por exemplo, como pessoas podem ser negligenciadas e sequer poderão ser vistas e que por um motivo ou outro, em um dado momento, isso pode acontecer com qualquer um de nós.

Ballard parece utilizar o livro de Defoe, *Robinson Crusóé*, como fonte temática, de onde percebem-se o desafio de sobrevivência e o retorno à natureza primitiva, a transformação do espaço em extensão da mente e o medo do morador urbano de cruzar a cidade todos os dias. Conforme Richard Brown, (2016, p. 67) vários críticos de *Concrete Island*, como Samuel Francis e Sebastian Groes, priorizam a sua leitura do espaço interior da ilha de concreto ou mesmo sugerem fazer uma analogia desse romance com Franz Kafka, autor muito referenciado por Ballard, transformando o acidente de Maitland em uma experiência surreal, em um lugar do qual não consegue escapar seja pelos ferimentos, pelos delírios, pelos aspectos físicos dos aterros da ilha ou pelas suas falhas em fazer com que suas mensagens gritadas ou escritas cheguem à estrada, ao mundo exterior, de onde, na realidade, ele teria conseguido sair. A permanência de Maitland na ilha parece-nos mais um processo de cura e fortalecimento da sua identidade, do Eu, que abandono e aprisionamento devido às condições de escape dele e da ilha.

A paisagem de concreto da ilha é descrita a partir da travessia que Maitland faz para reconhecer o lugar, quando ele identifica os escombros das antigas construções de casas eduardianas, o abrigo antiaéreo, a sala de cinema, as estruturas de cimento e metal que erguiam os aterros, as colunas e os caixotões de concreto que davam sustentação àquela construção da Hipermodernidade, que inicialmente, pela visão do protagonista, resumia-se a um pátio coberto por grama alta e carros abandonados. Ballard contextualiza a arquitetura de

modo crítico, pois sua intenção é mostrar como essas construções de concreto e Novo Brutalismo impactam a mente das pessoas e a relação delas com esses espaços. Por meio da narração dos eventos no perímetro da ilha e a descrição das férias com Helen Fairfax, em *La Grande Motte*, Ballard critica como essas construções hipermodernas sem afeto podem influenciar no comportamento das personagens, o que se tornou mais evidente no próximo livro, *Arranha-céus*.

Outra possibilidade de leitura de *Concrete Island* é proposta por Marcin Tereszewski (2019, p. 353), ou seja, a de ler esse romance a partir dos princípios estéticos do surrealismo, de acordo com a Internacional Situacionista e a psicogeografia, de que a ilha seria um espaço liminar, que segundo esse autor, as fronteiras ballardianas apresentam terreno fértil para lançar-se nas ambiguidades dos espaços liminares.

Embora tenhamos encontrado essas possibilidades de leitura desse romance, a pesquisa proposta por esta tese debruça-se sobre o estudo dos espaços por meio do conceito de não lugar de Marc Augé. A ilha, prevista por nós, inicialmente, como um lugar não antropológico, não relacional nem histórico, foi entendida pelo protagonista como um lugar, a partir da noção de pertencimento e do significado que ele passa a ter para Maitland. Ballard destaca, assim, a reapropriação do espaço por meio de uma experiência radical do lugar. Podemos dizer que a liminaridade espacial percebida na obra por outros pesquisadores é um projeto que poderá ser realizado em uma futura pesquisa.

Ballard propõe um debate importante sobre a arquitetura do século XX, por meio de seus romances, fazendo críticas ao Novo Brutalismo, não só de como a arquitetura delineada pelo concreto pressiona de maneira implacável as personagens e narradores, fazendo uma conexão do espaço interior da psicologia humana e as paisagens da vida urbana moderna como também, segundo Richard Brown (2016, p. 69) o quanto esse projeto arquitetônico parece estritamente relevante para a rápida expansão dos sistemas de rodovias, na Inglaterra à época.

Maitland é um arquiteto e Ballard aproveita a sua profissão para explorar os aspectos do lugar e trabalhar a sua crítica sobre a arquitetura, que é seccionada como escombros de casas eduardianas, abrigo antiaéreo de concreto, sala de cinema e um pavilhão construído por Proctor com restos de ferros e carrocerias descartadas de automóveis (Ballard, 1974, p. 162). Maitland comenta que a construção feita por Proctor é tão boa quanto os edifícios especulativos produzidos atualmente, sugerindo não seguir os padrões tradicionais de construção, algum tipo de edificação pós-industrial precária, mas que sugere um ambiente acolhedor. Embora o protagonista tenha estabelecido uma relação de identificação e pertencimento com a ilha de concreto, definitivamente ele não consegue reconfigurar-se, pois ele tenta refazer-se daquilo que tentou escapar.

Em *Arranha-céus*, Ballard apresenta como as tecnologias e a arquitetura podem impactar a vida dos personagens, levando-os ao caos e à violência nascida de seus impulsos mais primitivos estimulados pela pressão provocada pelo edifício. O arranha-céus representa um microcosmo da sociedade demonstrando como a desordem generalizada pode provocar o colapso do espaço de forma abrangente.

O edifício simboliza não só uma metáfora da divisão de classes sociais, em uma interpretação do ponto de vista literário, como classes alta, média e baixa, mas também, representa a natureza opressiva da arquitetura modernista e o seu impacto na psique humana. Ballard explora, de forma sombria, como a atualidade, a tecnologia e o urbanismo impacta a relação das personagens com espaços, e como estes refletem em suas mentes. Quanto ao comportamento das personagens, a arquitetura tem papel fundamental em apagar o passado. Não existem traços de memória pessoal ou coletiva no arranha-céus, na cidade vertical não há identificação temporal ou histórica com as quais as personagens possam relacionar-se, atestando, assim, a sua natureza de um não lugar. O edifício confirma, em sua estrutura, a sua despersonalização, a sua desfamiliarização e a sua desumanização, uma vez que as personagens entram em um loop de violência revelada pela convivência e permanência dessas personagens naquele ambiente que oportunizou eventos sociais incomuns, como o abate de animais de estimação para consumo, por exemplo.

Segundo Alina Cojocar, (2020, p. 67), Ballard usou o princípio da *entropia* para transmitir uma visão fatalista da existência, cuja entropia representa um estado de desordem que aumenta e evolui para um estado de equilíbrio. O edifício foi de um uma promessa de moradia com comodidades de alto padrão, conveniências de luxo à um ambiente de violência e degradação física e moral e que encontra consonância com o mundo extratextual.

Ballard denuncia, em *Arranha-céus*, as mudanças na paisagem urbana, no pós-guerra, em Londres, resultante do projeto de desenvolvimento das cidades devido à superlotação urbana, o que ocasionou a expansão rápida dos arranha-céus concomitante a lutas de classes acontecendo na Inglaterra, ao mesmo tempo que se planejava novos modelos de cidades para acomodar a todos, Ballard chama a atenção para a espacialidade no sentido de que seja necessário planejar o desenvolvimento das cidades pensando no bem-estar dos indivíduos que fazem parte delas, o que dialoga com o pensamento de Jan Gehl, de que a arquitetura precisa ser pensada para o homem.

Ballard faz, também, uma crítica ao modelo que arquitetura, como já mencionado, que estava sendo difundido depois da Segunda Guerra Mundial, que exigia material de baixo

custo, o Brutalismo, que usava concreto bruto, por esse motivo o nome de origem francesa *brut*, que significa *cru* ou *bruto*. Esse é o material principal utilizado pelos arquitetos, mas o projeto utiliza também o metal e o vidro. O estilo usa revestimentos e acabamentos adicionais, conferindo autenticidade à construção. As formas seguem estilos geométricos como blocos retangulares, cubos, cantos angulares, torres, as estruturas são massivas que dão ar de imponência e grandiosidade para obra e o principal objetivo dos projetos brutalistas é a funcionalidade e a eficiência do uso dos ambientes.

A arquitetura distópica evocada em *Arranha-céus* pertence ao Brutalismo, esse estilo que combina as necessidades de uma população em expansão marcada pela despersonalização. Le Corbusier foi um dos responsáveis pela difusão desse projeto que se popularizou até os dias atuais, que segundo ele, as soluções para as construções modernas devem ser geométricas e que o problema para a superlotação não é oferecer uma casa para o cidadão, mas uma máquina para viver. Um dos prédios mais famosos construídos no estilo brutalista foi o *Balfron Tower*, na região leste de Londres, segundo Cojucaru (2020, p. 70) as “linhas rígidas do exterior estavam em sintonia com as superfícies frias e imaculadas do interior e podem ter influenciado o retrato oferecido por Ballard no romance”⁸². Embora sejam construções modernistas com ares de poder e aparência de arquitetura majestosa, o brutalismo recebeu críticas como as de Jane Jacobs, por exemplo, sobre ser projetos que distanciam as pessoas e que Ballard, inclusive, considerava uma arquitetura fria e sem afeto (Ballard, 2019, p. 8-9).

Apesar de muitos dos projetos sociais de desenvolvimento de moradia de grande densidade em estilo brutalista tenham sido construídos, alguns deles apresentaram problemas na estrutura e deterioraram-se após a conclusão da construção, como os casos de *Ronan Point* e *Hulme Crescents*. Já o processo de degradação e deterioração do arranha-céus de Ballard vem de dentro, da vandalização promovida pelos próprios residentes do edifício, que atacaram um projeto aparentemente excepcional, entretanto como uma resposta provocada pela pressão do próprio edifício sobre a mente das personagens.

A primeira pergunta realizada na introdução dessa tese é a seguinte: de que maneira a literatura pode contribuir para a compreensão do real se os comportamentos sociais são simulacros? Como resposta, podemos dizer que a literatura tem se desdobrado em contribuir para os temas que envolvem o real deslindando os comportamentos sociais cada vez mais simulacionais e o autor reflete acerca do quão distanciado da realidade o mundo hipermoderno tornou-se, e ele chama-nos a prestar a atenção para a ficção. No corpus

⁸² “rigid lines of the exterior were in tune with the cold, pristine surfaces of the interior and may have influenced the portrayal offered by Ballard in the novel”.

apresentado, Ballard apresenta-nos como as personagens entregam-se a um mundo de simulações cada vez mais massificado pelas mídias de informação difundindo a cultura da vida governada pelas tecnologias de informação. O autor provoca choque e inquietação ao apresentar personagens anestesiadas pela relação do consumo da imagem do automóvel, como em *Crash*, que pode ser interpretada como transgressora, que desafia os limites do corpo, desejando sua morte e superação pela máquina controlada pelo homem, em que o protagonista compreende que a imagem dos ferimentos, elemento do real, é um alívio quanto as vítimas que ainda estão por vir. Ao escrever a trilogia do desastre urbano, Ballard tencionou falar da relação entre a tecnologia, o desejo e as paisagens urbanas e ele buscou investigar como as cidades e suas tecnologias podem desencadear forças do inconsciente, encaminhando o indivíduo a comportamentos de excitação e desejos perturbadores. Ballard pautou suas narrativas de como a cultura urbana e suas tecnologias podem criar ambientes favoráveis para despertar forças inconscientes, desejos deploráveis e atordoantes a fim de serem investigados.

A segunda indagação proposta no início do trabalho foi: até que ponto os espaços produzidos pela Hipermodernidade e os não lugares influenciam o comportamento e a identidade do homem contemporâneo? A paisagem urbana e a pressão do ambiente levam o homem à psicopatologia, à comportamento rebelde e violento, principalmente quando em coletividade, como observado em *Arranha-céus*, em que as personagens influenciadas pela força psicológica do ambiente, sentiram-se pressionadas e organizaram-se em grupos divididos pelas classes sociais a que pertenciam e iniciaram uma guerra de andares, notabilizando que independente da classe econômica à qual pertenciam, ou nível de escolaridade, estavam todos no mesmo patamar de agressão e violência suscitada pelo ambiente, o arranha-céus, um espaço que não oferece laços afetivos relacionais e de memória que possa estabelecer uma noção de harmonia com o lugar. Os desdobramentos da pesquisa mostram que os espaços investigados influenciaram para a diluição da identidade das personagens, além de fazer irromper comportamentos atávicos e de natureza violenta.

Como terceira e última indagação introdutória, trouxemos: de que forma o homem interpreta os espaços hipermodernos modelados por uma arquitetura planejada para acomodar o maquínico tecnológico criado para realizar os seus desejos de conforto e realizações, uma vez que o espaço arquitetônico relaciona-se com o ambiente psicológico? Percebemos que a relação das personagens com os espaços criados para o seu prazer e conforto é de isolamento, uma vez que as personagens são acomodadas nesses espaços onde se tem tudo para viver bem, distanciando-as do mundo externo. Observa-se nesse mundo de conveniências e comodidades, o esvaziamento das relações interpessoais o apego ao conforto e aos objetos, o que ocasiona o isolamento e a

desconexão com a vida urbana. O distanciamento e o estranhamento da própria identidade são percebidos a partir da velocidade da informação e o uso excessivo das tecnologias e a morte do afeto provocada pela erosão e superficialidade ou mesmo pela falta dos laços afetivos nessa era que marca a individualização. A valorização da individualidade é uma marca da Hipermodernidade, uma vez que o indivíduo está em busca constante de prazer imediato e efêmero, o que torna as relações interpessoais enfraquecidas o que tende ao distanciamento emocional, superficialidade nas relações afetivas que leva, também, à morte do afeto, que não significa necessariamente a ausência de sentimentos ou negação da importância das emoções, mas expressa uma mudança na forma como os afetos são experienciados e demonstrados, viabilizando a valorização da autonomia, do individualismo e do prazer imediato.

A dissolução da identidade das personagens acontece pelo deslocamento do espaço que provoca a descoberta do eu. Considerando que a identidade é uma construção social, o isolamento e distanciamento dos personagens e narradores esclarece que a nova situação vivida por eles acontecerá com um conjunto novo de regras e caminhos. Longe do capitalismo tardio e do mundo social as personagens e narradores descobrem-se um outro pela influência dos não lugares.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos Editora, 2009.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. 1. ed. francesa. Lisboa, 90 Graus, 1994a.
- _____. *O sentido dos outros: atualidade da antropologia*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994b.
- BALLARD, James Graham. *Arranha-céus*. Tradução Maria Mendonça e Rute Mota. Portugal: Elsinore, 2019.
- _____. *Concrete Island*. Reino United Kingdom: Publisher Jonathan Cape, 1974.
- _____. *Crash*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Extreme Metaphors: Interviews with J. G. Ballard 1967-2008*. United Kingdom: Fourth Estate, 2012.
- _____. *High-Rise*. United Kingdom: Publisher Johathan Cape, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Ed. 70, 1991a.
- _____. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Ferreira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991b.
- BAUDRILLARD, Jean; EVANS, Arthur B. Ballard's *Crash*. *Science Fiction and Postmodernism*, vol. 18, n. 3, nov., p. 313-320, 1991c.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. *Arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BAXTER, Jannette. *J. G. Ballard: Contemporary Critical Perspectives*.
- BOURDIEU, Pierre. Efeitos do Lugar. In: Pierre Bourdieu (org.) *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 157 – 166, 1997.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teoria do espaço literário*. Sao Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: Fapemig, 2013.
- BRIGG, Peter. *J.G. Ballard: Starmont's Reader's Guide*. Mercer Island: Starmont House, 1985.
- BROWN, Richard. Ballard and Ballardur: Reading the Intertextual and the Architectural in Concrete Island. In: *Literary Geographies*, University of Leeds, 2016, p. 65-78. Disponível em: <https://eprints.whiterose.ac.uk/130282/1/Ballardand%20BalladurLiteraryGeographies.pdf>. Acesso em 26/03/2023.

COJOCARU, Alina. “Dislocated identities, erased memories: the dystopian architecture of inner spaces in J. G. Ballard’s High-Rise”. In: *Space in Literature and Literature in Space* v. 6, n. jul. 2020. Disponível em: <https://www.metacriticjournal.com/article/152/dislocated-identities-erased-memories-the-dystopian-architecture-of-inner-spaces-in-j-g-ballards-high-rise>. Acesso em 20/02/2025.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução www.terravista.pt. 2003. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em 25/07/2020.

DINI, Rachele. *Consumerism, waste, and re-use in twentieth-century fiction*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2016.

FOULCAULT, Michel. *Outros espaços*. Diacritics, 1986. Disponível em https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf. Acesso em 07-03-2025.

GEHL, Jan. *Cidades para pessoas*. Tradução Anita Di Marco. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1976.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Relógio D’Água, 1983. Disponível em <https://perguntese.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/02/lipovetsky-gilles-a-era-do-vazio.pdf> Acesso em 08-03-2025.

_____. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Tempos hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOCKWOOD Jr., William W. The International Settlement at Shanghai 1924-34. In: *The American Political Science Review*. v. 28, n. 6 (Dec., 1934), pp. 1030-1046. American Political Science Association (APSA): Cambridge University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1947378>. Acesso em 26/01/2025.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., p. 43-94, 1997.

OFFICIAL WEBSITE OF THE UNITED STATES GOVERNMENT. National Library of Medicine, National Center of Biotechnology Information. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov>. Acesso em 22-08-2021.

RICHARDSON, Phyllis. *Harnessing the Dystopian Dread of the Brutalist Tower Block: The real-life British buildings behind J.G. Ballard’s harrowing “High-Rise”, 2021* Disponível em: <https://www.atlasobscura.com/articles/ballard-high-rise-inspiration>. Acesso em 05/02/2025.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro> Zahar Ed., 2006.

TERESZEWSKI, Marcin. *Liminal Space in J. G. Ballard's Concrete Island*. University of Wrocław. Text Matters, Number 9, p. 345-355, 2019. Disponível em: <https://czasopisma.uni.lodz.pl/textmatters/article/view/5900/5569>. Acesso em 20/07/2024.

TRISTÃO, Regina Barbosa. *A season in the wilderness: ecoativismo, identidade e topofilia em "Desert Solitaire", de Edward Abbey*. 114 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, GO, 2020.

Documentos On Line:

http://www.bbc.co.uk/history/events/the_blitz

<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/101436>

<https://doi.org/10.2307/j.ctv1220jxv>

<https://web.archive.org/web/20170707085619/>

https://www.jgballard.ca/media/1975_jan4_science_fiction_monthly.html

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq310126.htm>

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/31/ilustrada/49.html>